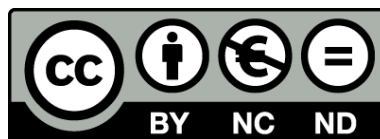




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

A voz heroica nas margens. Potencial político e terapêutico dos relatos de "si-mesma"

Marianna Protázio Romão



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

A voz heroica nas margens.
Potencial político e terapêutico dos relatos de "si-mesma"

Marianna Protázio Romão

Dept. de Llengües i Literatures Modernes i d'Estudis Anglesos
Programa de Doctorat Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals
Línea de Recerca Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Tese doutoral
Directora: Dra. Helena González Fernández

Barcelona, 2018



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

RESUMO

A operação estrutural pela qual as mulheres, como diferenças do padrão masculino e heroico, foram representadas negativamente na cultura reside no cerne da fundação da democracia ocidental, com consequências éticas, políticas e psicológicas que repercutem até os dias atuais. As lutas sociais que ganharam relevo a partir dos movimentos políticos em busca de reconhecimento dos direitos das minorias e superação de inequidades vem resultando em políticas de inclusão que não são suficientes para sanar a crise de representação de tais subjetividades plurais no marco da contemporaneidade. Desta forma, estas existências minoritárias não são aceitas como pertencentes às comunidades homogeneizadas e suas diferenças acabam por ser estigmatizadas e marginalizadas. Assim, de modo a pleitear visibilidade no terreno das representações culturais, propõe-se através deste estudo resgatar o constructo do heroísmo grego apropriado indevidamente pelos códigos morais da Modernidade como modelo ideal de subjetividade e expor os potenciais de sujeição que tal padrão exerce sobre representações de heroísmo minoritárias. O conceito de subjetividade, por sua rigidez, unicidade e fixação normativa, é aqui substituído pelo do devir-minoritário, como variável ao padrão majoritário de sujeito, que em seu itinerário deve passar primeiro pelo devir-mulher. O enfoque do estudo recorre, portanto, àquelas representações do heroísmo feminino das margens, por sua fama de “terrível”, representadas pelas heroínas clássicas Cassandra, Medeia e Electra. O objetivo central é o de cartografar a emergência de devires-minoritários, alçando suas diferenças à condição de positividade, lançando um olhar sobre a violência que incide sobre suas existências e, por último, destacar o processo pelo qual tais injustiças históricas podem ser reparadas na representação do heroísmo feminino nas margens do discurso hegemônico pela literatura contemporânea. O *corpus* eleito para esta pesquisa foram as tragédias *Agamêmnon* e *Coéforas*, ambas de Ésquilo, e *Medeia* de Eurípedes; bem como reescrituras destas heroínas à luz da contemporaneidade, em obras da literatura igualmente nascidas de sociedades em transição democrática e marcadas pela experiência do ditador político, quais sejam *Cassandra* e *Medea* de Christa Wolf, *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Molara* de Yaël Farber. A reflexão crítica durante a análise das obras é estruturada a partir dos eixos da diferenciação/singularização *versus* pertencimento comunitário, pelos quais o processo de relato de si das heroínas poderá ser debatido do ponto de vista ético, político e psicológico. Por meio da “análise do discurso” e da “cartografia analítica” foi possível mapear lugares-sujeito e agenciamentos de expressão e conteúdo em três territórios específicos: a voz, o corpo e o vínculo. Os resultados apontam para diferenças fundamentais, nas tragédias e obras de literatura, entre a forma de heroísmo exercido por estas protagonistas e o modelo heroico do poder, individualidade, dominação, defensor e conquistador de territórios, mortalidade, verticalidade e a transcendência pela morte que é reproduzido como modelo de homem moderno. Por outro lado, o heroísmo feminino se expressa por meio de narrativas de potência, inclinação, relacionalidade, miscigenação, estrangeira, corporeidade, *pathos* e humanidade, antecedendo o nascimento do novo que aportam à comunidade. O estudo conclui que as repercussões éticas e políticas de representações heróicas femininas, diferentemente do modelo de heroísmo homérico, permitem repensar novos modos de fazer política que acenam para a aliança entre os vários atores sociais, numa ética viva, que não se deixa capturar pela rigidez de códigos morais vigentes, que não violenta o outro e que é itinerante. A nível psicológico, os devires-minoritários regidos por tal ética logram despossuir-se do “eu” como categoria fixa e aproximar-se de um “si-mesmo” reconhecedor de seus limites e vulnerabilidades e, logo, mais inclusivos.

Palavras-chave: discurso, subjetividade, movimento minoritário, mulheres, narratividade, representação, heroísmo, reescritura, cultura, diferenças, comunidade, contemporaneidade.

ABSTRACT

A Heroic Voice from the Margins. Political and Therapeutic Potential of Feminine Self Narratives

The structural operation by which women have been presented in literature in negative terms has its roots in the origins of occidental democracy, whose ethical, political and psychological consequences are still present nowadays. The struggles disclosed through political movements have conquered the right to socially include minoritarian individuals, but they have ultimately been unable to overcome the crisis of representation of said groups in the framework of contemporaneity. As a result, their differences end up being stigmatized and marginalized. With the aim of gaining visibility in the field of cultural representation, this study proposes to retrieve the Greek hero construct, which the morals of modernity have unduly appropriated as an ideal model of subjectivity, in order to display its potential of subjection applied over minoritarian heroic representations. As an ally, the notion of becoming-minoritarian helps to identify variants of the average subject of enunciation, always preceded by the becoming-woman process. Accordingly, this analysis resorts to representations of “terrible” marginal female heroic figures embodied in classical heroines such as Cassandra, Medea and Electra. Its main objective is to map the emergence of the becoming-minoritarian, allowing the intrinsic differences of these figures to be read as positive for a plural community. It ultimately aims at highlighting historical injustices and traumas to be redressed in contemporary representations of minoritarian female heroism. The selected sources are *The Libation Bearers* and *Agamemnon*'s tragedies, both by Aeschylus, as well as other contemporary works, such as *Cassandra* and *Medea*, by Christa Wolf, *Gota d'Água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes, and *Molara*, by Yaël Farber. The analysis focused on the axis of differentiation and singularization paralleled to community belonging, allows for the heroines' self-narratives to be read from the point of view of ethics, politics, and psychology. The results show how female protagonists in comparison to heroic patterns exert heroism. Instead of speaking about power, individuality, domination, verticality, and transcendence through death, female heroism is expressed through narratives of intensity, inclination, relationality, hybridism, corporality, *pathos* and humanity. This study concludes that vary the Homeric heroes allows to represent new modes of doing politics based on living ethics. On a psychological level, these results favor an approach to an inclusive feminine self which acknowledges its limits and vulnerabilities.

ÍNDICE

RESUMO	3
ABSTRACT	4
PARTE I: FUNDAMENTOS EM ARTICULAÇÃO TRANSDISCIPLINAR	9
INTRODUÇÃO	11
1. Aproximação teórica: crítica feminista e devires-minoritários	15
2. Hipótese: questionamentos e proposições.....	32
3. Metodologia: a fala minoritária nos territórios em disputa	33
3.1. Ferramentas de análise	37
3.2. Justificando o corpus	40
Capítulo 1. Da modernidade classicista à contemporaneidade plural	49
1.1. Transitando pela fronteira do espaço e do tempo	51
1.2. Devires minoritários e territórios periféricos.....	53
1.3. Inclinações como medida de vir-a-ser	56
1.4. Pensamentos incorporados	59
Capítulo 2. Da literatura menor à composição do si mesmo	65
2.1. A composição do si-mesmo para a psicologia analítica.....	66
2.2. A transferência analítica como prática ética	74
2.3. Mito e tragédia como subsídios de transformação cultural	84
2.4. Literatura menor, encontro entre o universal e o particular	90
2.5. O heroísmo nas margens	95
PARTE II: A VOZ HEROICA FEMININA NOS TERRITÓRIOS EM DISPUTA	107
Capítulo 1. Cassandras imortais	109
1.1. Breve recorte político e geográfico	111
1.2. Imortalizando a voz	115
1.3. O bem supremo.....	124
1.4. Territórios em disputa.....	133
1.5. De um corpo exposto	138

1.6.	Depondo as armas, compondo vínculos.....	147
Capítulo 2. Convocando Medeias		165
2.1.	Desejo é aliança	172
2.2.	A voz que excede o centro.....	193
2.3.	Corpo indócil, agente político.....	210
Capítulo 3. Electras, liberdade e pertencimento		223
3.1.	A comunidade de irmãos.....	230
3.2.	A hereditariedade da culpa	237
3.3.	Libertação e porvir.....	243
3.4.	Sob o juízo racional	257
3.5.	Sobre cinzas humanas	271
3.6.	Espaço transicional	277
3.7.	Justiça na humanidade.	284
CONCLUSÕES. HEROÍNAS, VOZES PARA ATUALIZAR O COMUM		309
1.	Cassandra: recuperação da potência vocal.....	313
2.	Medeia: a fúria que interpela	316
3.	Electra: a fala catártica do trauma.....	323
4.	Nas margens o heroísmo só se afirma na relação. Alianças comunitárias	327
BIBLIOGRAFIA		329

Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos. Se é verdade que essa dimensão foi inventada pelos gregos, não fazemos um retorno aos gregos quando buscamos quais são aqueles que se delineiam hoje, qual é o nosso querer-artista irreduzível ao saber e ao poder.

Gilles Deleuze (2014: 116)

PARTE I:
FUNDAMENTOS EM ARTICULAÇÃO TRANSDISCIPLINAR

INTRODUÇÃO

Let us hope therefore that people and nations that are yet weighed down by the memories of a recent past understand this. Perhaps the debate that is intended in the following pages may lead to the evolution of mechanisms for the accompanying mission of healing, of reconciliation, but also of restitution.

Wole Soyinka (2000: ix)

A proposta deste estudo emerge do inconformismo político compartilhado por tantas disciplinas frente às condições particulares e sociais que o projeto da modernidade, em sua versão capitalista neoliberal, outorgou às marginalidades do sujeito universal. Em um intento de elevar as diferenças minoritárias a condição de positividade, pretendo guiar esta tese por relatos de heroínas da literatura contemporânea que aportem valores e práticas passíveis de extensão à comunidade, por uma cultura plural e relacionada pela via da diferença. Elegi falar de heroínas marginais através de reescrituras contemporâneas de tragédias gregas, atenta ao propósito de lançar um olhar sobre certa violência narrativa e ética que incide sobre as existências diferentes, tal como pontuado por Judith Butler (2015). Violência esta que é também devida à prevalência do paradigma cultural moderno onde, segundo Michel Foucault (2014b), os ideais gregos e, por derivação, o modelo heroico grego, constituem os modelos positivos de subjetividade. Enquanto nos localizarmos a partir de um *ethos* onde, segundo Adriana Cavarero (2014), o modelo individual prepondera sobre o modelo do vínculo, as representações seguirão assentadas sobre valores impositivos de certa universalidade que inviabilizam a efetividade das representações de diferenças.

Desta maneira, buscarei nesta tese trabalhar sobre um eixo ético-político que discuta o paradoxo pelo qual às mulheres é concedido o direito à igualdade legal com uma “indiferença cortês”, mas que, por outro lado, quando estas decidem afirmar suas diferenças e agir livremente dentro deste mesmo marco legal, estas diferenças acabam sendo usadas contra elas de modo a lhes inferiorizar. Rosi Braidotti (2004) e Fina Birulés (2014), duas filósofas que pensaram a diferença, nos advertem sobre como, por exemplo, pese aos esforços legais e políticos, a violência contra as mulheres continua alimentando taxas alarmantes, com rendimentos inferiores aos dos homens, continuam fazendo dupla jornada, sendo a elas atribuídas quase exclusivamente as tarefas de cuidado. A garantia de direitos deveria ser assegurada

pese às diferenças existentes, porém, atualmente, ainda que sujeitos de pleno direito, mulheres seguem sendo violentadas em suas liberdades tanto no âmbito público quanto no privado. Reforço o questionamento de Rosi Braidotti (ibid.) sobre o tema, quando pergunta se mesmo as mulheres que afirmam usufruir plenamente destas conquistas legais poderiam agora acomodar-se em suas posições privilegiadas em relação a outros grupos minoritários. Não seria este um contrassenso ético de consequências políticas pelo qual as margens são condenadas a uma homogeneização de suas diferenças e conseqüente controle ideológico?

A liberdade feminina, como bem pontuou Fina Birulés (2014: 16) não é assimilável a mera igualdade de direitos, dado que tais direitos alcançados, a custo de décadas de luta feminista, não lhes asseguram automaticamente usufruí-la. Pelo mesmo mecanismo, a diferença feminina, caso siga vazia de conteúdo aos olhos da sociedade, seguirá também sendo utilizada como bem lhes aprouver aos sujeitos do discurso: seja como o das mulheres como o belo sexo, a imagem da passividade, da puerilidade, da labilidade emocional e moral, entre outras. Birulés (1994: 20) nos indica que da mesma forma como a liberdade não é sinônimo da igualdade de direitos, a possibilidade de compartilhar uma vida pública em comunidade não é assimilável a uma cidadania homogênea. Citando Hannah Arendt, Birulés (ibid.) acrescenta ainda que numa lei de igualdade imposta por completo, diminuindo ou suprimindo as até então obscuras diferenças, a vida pública se petrifica. A homogeneidade cultural não é favorável à pluralidade comunitária e nem às liberdades individuais. Faz-se necessário explorar as zonas silenciadas pela cultura dominante, aparecendo no campo de visão comum ao relatar as próprias experiências. A criação cultural feminina, por tanto, vem a ser heterogênea, afastando-se de um memorial de gueto e aproximando-se da sentida necessidade de expor as costuras de nosso universo moral, denunciando abismos que a maioria convém que não existem (ibid.).

Assim, me pautarei durante toda a análise desta tese a delinear respostas a tal paradoxo contemporâneo entre pertencimento *versus* diferenciação através das figuras míticas de heroínas potentes que Alice Esteban (2005) intitula “mujeres terribles” e Thirzá Berquó (2015) “mulheres indômitas”, Cassandra, Medeia e Electra. Com alusão às as experiências minoritárias das mulheres na comunidade grega de então, entendo-as situadas também nas margens. A análise recorrerá a um *corpus* sintomático que compreende as tragédias gregas clássicas que as representam e obras correspondentes de literatura contemporâneas com potencial comunitário que

atualizam estas representações. Buscarei dar visibilidade a representações de heroínas que emprestem sua voz e permitam “hablar a los sujetos pertenecientes a las minorías simbólicas, aquellos que fueron definidos como diferentes” (Braidotti, 2004: 19). Por outro lado, também buscarei reconectar o processo de diferenciação individual com um “relato de si” que, de acordo com Judith Butler (2015) e Rosi Braidotti (2004), não se afirme onisciente e que se reconheça atravessado, dentre outras opacidades, pelo inconsciente e pelo desejo. Assim, à pergunta norte: é possível relatar a si mesma desde dentro de um sistema que define as normas da condição de ser sujeito sem ser sujeitada por ele? Seguem outras perguntas, pois sendo isto possível, o que muda no aspecto psicológico e político? Há reflexos imediatos em termos de correspondência entre a literatura e a comunidade em que tais heroínas são representadas?

A necessária incursão numa análise literária a partir de uma crítica feminista de repercussão política se delinea aqui pela divulgação de tais relatos destas diferenças. Como fundamento deste modelo de análise acedo a Rosi Braidotti (ibid., p. 18) que comenta em seu livro *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* como o fracasso do projeto da Modernidade — e a crença na primazia da racionalidade, poder e masculinidade universais —, tornaram evidentes as contradições econômicas que afetam a presença da mulher no âmbito público e privado. Ou seja, o patriarcado não pode lidar com uma efetiva liberdade das mulheres diante da necessidade estrutural de sua exploração por este mesmo sistema patriarcal capitalista e acaba por manter suas diferenças como uma marca de inferioridade (Braidotti, 2004: 13).

A demanda de dar voz às representações de mulheres, que foram ou que seguem silenciadas, mal interpretadas, denegridas por sociedades patriarcais e etnocêntricas é também, por aproximação, dar voz ao discurso do subalterno, bem postulado por Gayatri Spivak (2003), vislumbrando através da figura da heroína o que se manteve desde a antiguidade, o que se transformou e suas implicações para as relações contemporâneas nos marcos da contemporaneidade. Como consequência deste exercício, busco alcançar excertos onde as pluralidades representadas aportem valores éticos alternativos para a formação de suas comunidades e que, a partir de aí, possam ser traçadas quaisquer outras considerações de ordem subjetiva e política. Este eixo ético-político como parâmetro de escrita da tese se deve ao entendimento que a ética precede a política, e não o contrário, como bem pontuou Fina Birulés (2012).

Esta tese se compõe por duas partes principais, que explicarei com mais detalhe em breve: a primeira parte refere-se à introdução e fundamentação teórica necessárias para uma análise transdisciplinar e fronteiriça entre distintos campos de conhecimento, tais como as do pensamento crítico feminista, da literatura, da psicologia analítica e da filosofia da diferença; na segunda parte consta a análise das obras do *corpus*, as conclusões e a bibliografia. De modo a delinear a trajetória que este trabalho pretende desenvolver, devo iniciar desvelando mais detalhadamente a problemática em relação à liberdade política das diferenças em um cenário como o da sociedade contemporânea, bem como o papel que as representações culturais destes conceitos podem desempenhar numa efetiva liberdade política feminina e das margens em geral. Será também de fundamental importância introduzir de que modo as representações culturais tradicionais estão atreladas à negação de tais condições de diversidade, que ao serem ignoradas, instrumentalizam violências éticas e produzem comunidades politicamente excludentes para as diferenças em geral. Para tanto, recorro à literatura menor, conceito que será estudado no capítulo 2 desta tese, na busca de um potencial enunciativo de subjetividades marginalizadas, bem como resistência política às tentativas de imposição hegemônica.

1. Aproximação teórica: crítica feminista e devires-minoritários

Conforme já pude introduzir neste capítulo, parto da premissa de que apesar de considerar-se que os direitos civis das mulheres estão, em certa medida, reconhecidos em par de igualdade com os dos homens na contemporaneidade ocidental, após décadas – e mesmo séculos, num sentido amplo – de lutas feministas, os diferentes ao padrão majoritário não usufruem de liberdade política para exercê-los. Dentre os discursos universalizantes e modelos predicativos para indivíduo, sociedade e suas relações, elenco as tragédias gregas do século V a.C. e o modelo heroico nelas representado como propulsores de um padrão a ser seguido. Neste aspecto das representações universais, as mulheres, como coletivo minorado, vêm sendo mantidas na posição especular ao sujeito universal do discurso, ainda sem alarde. Neste encaço, as figuras de Cassandra, Medéia e Electra surgem como aliadas ancestrais para discutir o silêncio, o descrédito – mecanismo que fragiliza a potência de um discurso ao relegá-lo à categoria de não verdade –, bem como a subjugação e controle da subjetividade através do corpo e do vínculo. Analisar seus relatos em relação com a literatura menor permitirá acessar o que aportam de novo, as repercussões políticas e psicológicas de seus relatos em representações que desestabilizam os mecanismos violentos, que por sua vez impõem histórias e códigos morais alheios à própria vida.

As personagens a ser analisadas nas obras contemporâneas eleitas por esta tese evidenciam um processo de composição múltipla e minoritária: ao ler tais obras intuimos que suas próprias existências revelam a produção da diferença. Esta análise faz coro ao que pontuou a psicóloga Cláudia Talleberg (2015) em sua tese doutoral intitulada *Processo de Desinstitucionalização do Hospital Psiquiátrico Teixeira Brandão* ao analisar os discursos dos usuários deste serviço médico. A autora, ao refletir sobre alguns dos personagens de Franz Kafka, propõe esta ideia: “Ao afirmar sua diferença, o simples fato de existirem as reveste de seu caráter político” (ibid., p. 5). Como já mencionei, no gesto de divulgar a emergência de possibilidades alternativas para as mulheres há uma ação política, porém insisto em enfatizar que tal ação é um gesto mais complexo na medida em que pretende abrir as portas de processos de constituição de subjetividades. A complexidade reside, sobretudo, no fato de que o político surge intrinsecamente relacionado com a ética, não podendo estar dissociados, tessitura que garante a inclusão das minorias plurais e a vida em movimento.

O ponto conceitual a ser tomado por prioritário daqui por diante na leitura desta tese é que utilizo com frequência os termos “mulher”, “ser mulher”, “feminino” como lugares sempre *em vias de* ser atingidos, pressuponho que estes lugares não constituem em nenhuma medida uma representação ou decalque de uma realidade última. O termo devir-mulher, cunhado por Deleuze e Guattari (2012) no volume 4 de sua obra *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, por outro lado, encontra uma saída para não se ater aos jogos de identidade questionados na atualidade, e conceitua uma variação do padrão “molar” e fixo do ideal de homem. O devir-mulher ser, assim, uma porta de acesso às variações e diferenças para qualquer devir-minoritário. Este conceito propaga um sistema aberto de multiplicidades, distintas estratégias de resistência aos modelos totalitários, assim como favorecer processos de subjetivação em modo de diferença. No curso desta tese, por tanto, estabelecerei alianças entre diferentes marcos teóricos, sob nenhuma hipótese filiações. Birulés (2012: V) nos adverte que o movimento feminista é tão plural quanto qualquer movimento que pretenda dar conta de uma injustiça social profunda que se revela insidiosa, obscura, disfarçada, sem guarida em estatutos biológicos ou legais. Este feminismo plural elegeu a responsabilidade política de ser criativo e de recorrer ao imaginário para tecer processos de subjetivação feminina das margens.

Outro dos pontos a ser abordado refere-se à possibilidade ética de relatar a si mesmo, fundamental num estudo que pretende destacar a voz das singularidades minoritárias na literatura. Dado os limites que se impõem ao conhecimento imediato de si, bem ilustrados por Judith Butler (2015) em seu livro *Relatar a si mesmo. Crítica a violência ética*, só somos capazes de identificar-nos através de contínuas reapropriações de nossa história em interlocução com o outro, sustentando este não-saber. Tal condição humana é vivenciada nas relações analíticas por meio de transferências e contratransferências entre analista e analisando – conceitos estes sobre os quais dedicarei uma seção –, assim como é vivenciada nos relatos de si da literatura menor, estilo literário eleito para compor o material de análise desta tese, sobre o qual me aprofundarei em seguida. Desta maneira, podemos aproximarmo-nos dos processos de subjetivação e singularidades das personagens do corpus sem incorrer em apropriações e interpretações indevidas, que aprisionariam o surgimento de novos significados em suas narrativas. Além desta condição comum de base ética (ibid.), a própria publicidade dos relatos pela literatura menor, à diferença dos relatos na relação analítica, confere também um caráter de alcance político às histórias destas heroínas. São narrativas que, de acordo com Birulés (1994), dão a conhecer

identidades itinerantes, em constante devir, que imprime “cierta permanencia no substancial en el tiempo. La trama confiere unidad e inteligibilidad a través de la síntesis de lo heterogéneo” (ibid., p. 27).

A tese está dividida em duas partes. A primeira parte é intitulada como "Fundamentos em articulação transdisciplinar", na qual discutirei as problematizações aqui estabelecidas, ao articular o constructo do heroísmo grego com os ditos paradigmas ético e político que o sustentam. A “Parte I” é composta, em seu início, por uma introdução e pelo presente capítulo de “Aproximação teórica: crítica feminista e devires-minoritários”, sucedidos pelos capítulos intitulados “Hipótese: questionamentos e proposições” e “Metodologia: a fala minoritária nos territórios em disputa”. Ainda nesta primeira parte, passarei ao capítulo 1 denominado “Da modernidade classicista à contemporaneidade plural” o trabalho pretende realizar uma aproximação entre os distintos tempo-espacos abrangidos pela pesquisa ao discutir a função política e ritualística da tragédia grega e sua apropriação indevida pelo pensamento moderno com as respectivas consequências no aspecto da identidade e subjetividade. No mesmo capítulo passarei em seguida a uma articulação, mais aprofundada, sobre ética, política e corpo que auxiliem na ressignificação daquelas produções culturais de modo a responder as demandas relativas na contemporaneidade. O estudo se baseará sobretudo nas contribuições teóricas aportadas por Judith Butler (2014, 2015), Adriana Cavarero (2014), Fina Birulés (1996, 2014), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, 2011, 2012, 2014) e Rosi Braidotti (1994, 2004).

No capítulo 2 desta primeira parte teórica, que denominei “Da literatura menor à composição de si-mesmo”, o trabalho pretende fazer um itinerário pelo qual entramos em contato com perspectivas teóricas da psicanálise e da psicologia analítica no que tange ao processo de composição e relato de “si-mesmo” por Carl Gustav Jung (2015) e Judith Butler (2015). Transitando da tônica psi à literária, passarei pela delimitação conceitual do mito heroico e sua função psicológica através de Joseph Campbell (2007) e, em seguida, da tradição heroica na literatura e cultura gregas. Para esta segunda tarefa, recorrerei às produções teóricas de Deborah Lyons (1997), Joseph Campbell (2007) e Junito Brandão (2016a, 2016b). Autores estes através do quais analisarei também definições, configurações e padrões de jornada, tanto de heróis quanto de heroínas. Tal etapa servirá como uma preparação de terreno à análise, numa tentativa de lançar luz sobre a cadeia de significantes e significados que, como

veremos mais adiante, sujeitam qualquer tentativa de relatar a si mesmo. Em seguida, ainda nesta primeira parte, discutirei brevemente se o potencial de sujeição que exerce o padrão *heroico* sobre as margens se dá independente da categoria de identidade a partir da qual se afirme, ou melhor, ao ser herói ou heroína o *ethos* é o mesmo? Por último, devo retomar a discussão sobre a literatura menor como ferramenta de transformação.

A segunda parte da tese, que intitulei “A voz heroica feminina nos territórios em disputa”, é composta pela análise que realizei sobre o *corpus* que representa Cassandra, Medeia e Electra. No capítulo 1 desta segunda parte, intitulado “Cassandras imortais”, discorro sobre esta heroína a partir de três obras: as tragédias clássicas *Agamêmnon* (trad. Vieira, 2007) e *Eumênides* (trad. Torrano, 2013), ambas de Ésquilo, e a novela *Cassandra* de Christa Wolf (trad. Lisboa, 2007). Na seção 1.1., cujo título é “Breve recorte político e geográfico”, abordo pontos relevantes da história e da política no momento em que a primeira versão de Cassandra foi composta. Tal seção também inclui considerações de Christa Wolf, que analisou estes mesmos vieses quando de sua pesquisa para a composição da personagem Cassandra em sua obra homônima. Nas seções 1.2., “Imortalizando a voz”, e 1.3., “O bem supremo”, inicio a análise da categoria “voz” como um dos lugares controlados pelas instituições de poder e como um lugar a partir do qual o processo de devir-minoritário desterritorializa tais mecanismos de controle. Na seção 1.4., “Territórios em disputa”, e 1.5., “De um corpo exposto”, realizo a análise da categoria “corpo”, destacando os lugares-sujeito e lugares assignados, bem como os devires-minoritários que Cassandra transita a partir do corpo, como potenciais de desterritorialização. Na seção 1.6., “Depondo as armas, compondo vínculos”, será a partir da categoria “vínculo” que analisarei a produção da diferença por Cassandra nas obras de literatura já citadas.

No capítulo 2 da segunda parte, intitulado “Convocando Medeias”, analiso as obras clássica e de literatura menor que são representativas desta heroína, respectivamente, *Medeia* de Eurípides (trad. Vieira, 2015) e *Medeia* de Christa Wolf (trad. Sáenz, 1998) assim como *Gota d’Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975). Na seção 2.1., “Desejo é aliança”, faço uma análise de todas as três obras elegidas que representam esta heroína em relação à categoria “vínculo”, desta vez lida sob o entendimento de que a força do desejo em Medeia é o critério das alianças que compõe. Na seção 2.2., “A voz que excede o centro”, a análise da categoria “voz”

se baseia na marginalidade e subversão que a fala de Medeia sempre vem acompanhada. Tais qualidades de sua fala são ainda mais acirradas em comparação à das outras duas heroínas analisadas nesta tese, dado que, além de ser mulher, Medeia era uma estrangeira sábia e habilidosa que desafiou todas as instituições que lhes foram impostas: casamento, maternidade, governo, país. Na seção 2.3., intitulada “Corpo indócil, agente político”, analiso a categoria “corpo” a partir do inconformismo que Medeia consegue expressar através deste, com a diferença de que sua rebelião é estratégica, racional e tem alcance político evidente e imediato.

O 3 é o último capítulo de análise da segunda parte da tese, ao qual chamei de “Electras, liberdade e pertencimento”, e que analisa as obras *Coéforas* de Ésquilo (trad. Jaa Torrano, 2013) e *Molora* de Yaël Farber (2008). Neste capítulo, com a análise de Electra como uma “contraparte”, em variação minoritária, de Clitemnestra, completo a análise da trilogia trágica *Oresteia* de Ésquilo. O destaque a Electra, que geralmente é vista como a representação do princípio patriarcal em oposição ao matriarcado de sua mãe Clitemnestra, revela uma leitura menos relacionada a princípios simplistas dicotômicos entre homens e mulheres. Em termos de repercussão política, veremos como a questão identitária em Electra é suplantada pela precedência de uma ética viva, pós-colonialista e de inclusão comunitária que, como nas heroínas anteriores, se localiza desde as categorias “voz”, “corpo” e “vínculo”. Nas seções 3.1., “A comunidade de irmãos”, 3.2., “A hereditariedade da culpa”, 3.3. “Libertação e porvir”, e 3.4., “Sob o juízo racional”, analiso a complexidade da trama que envolve Electra durante toda a obra *Coéforas* de Ésquilo (trad. Torrano, 2013). Já nas seções subsequentes 3.5., “Sobre cinzas humanas”, 3.6., “Espaço transicional”, e 3.7., “Justiça na humanidade”, a análise se deterá na obra *Molora* de Yaël Farber (2008).

Este trabalho é finalizado por “Conclusões: Heroínas, vozes para atualizar o espaço comum”, durante as quais discuto os resultados encontrados nas análises, esquematizados nas seções 1. “Cassandra: recuperação da potência vocal”, 2. “Medeia: a fúria que interpela” e 3. “Electra: a fala catártica do trauma”, as últimas considerações são sumarizadas e rematadas na seção 4. “Nas margens o heroísmo só se afirma na relação. Alianças comunitárias”. Em suma, nestas conclusões, retomarei os pontos chave do trabalho, discutindo os resultados da análise de cada obra, resumindo as principais conclusões, bem como sugerindo os campos de

estudo acadêmico e aplicação que podem ser derivados desta pesquisa. O trabalho se encerra com as referências bibliográficas utilizadas no percurso da tese.

A relevância dada às tragédias clássicas é interessante para este trabalho, pois o estudo sobre o heroísmo na mitologia grega, sua morfologia e a estrutura histórica e social onde surgiu, levou a um desdobramento de sentidos que aproximou conceitualmente o herói grego à figura mitológica marco do patriarcado, tema a ser explorado nos capítulos de análise das personagens protagonistas. Assim, ainda que diante de sua resistência irreduzível ao intento de violação pelo deus Apolo, pode-se afirmar que Cassandra seria heroica? Foi heroico o itinerário de Medéia desde a Cólquida, passando pela Cólquida até chegar a Corinto e que teve por desenlace os assassinatos dos reis Pélias e Creonte, da princesa filha deste último e de seus próprios filhos, narrada na famosa versão homônima de Eurípedes? Seria heroica a resistência política de Electra ao reinado de sua mãe com o seu tio após haverem assassinado seu pai Agamêmnon e a consequente justiça retributiva que infligiu a eles? Ao buscar a definição da heroína de cada uma destas protagonistas dos mitos e das obras contemporâneas, deixei de buscar uma constante e passei a destacar sua variação contínua e, por conseguinte, sua condição minoritária e plural. De outra forma, correria o risco de situar o processo de subjetivação feminina num espectro hegemônico, que por sua vez seria muito mais uma adaptação e reprodução de uma estrutura opressora que uma efetiva diferenciação e consecução de liberdade.

Tal observação é importante para não repetir a condição atual onde, tanto as mulheres como outras posições de diferença em relação ao sujeito universal masculino supostamente neutro, quanto outras minorias não numéricas que coexistem nas margens de nosso sistema social não puderam ser efetivamente incorporadas como membros livres de comunidades heterogêneas (Birulés, 2014). De acordo com Judith Butler (2015) as margens ainda não puderam exercer suas liberdades políticas sem que sofram violências éticas para que voltem a responder a uma prescrição moral ultrapassada e universalizante. Às mulheres, bem como às outras marginalidades variantes do universal masculino, não lhes foi dada oportunidade de escrever-se a si mesmas, de revolver as subjetividades que lhes foram assignadas, ou de afirmar suas diferenças, dando-se a conhecer como legítimas contadoras de suas histórias e de suas identidades políticas. Por tanto, mais do que defender-se ao criar novas leis ou mesmo formas mais severas de punição, acompanho Fina Birulés (2014: 20) no entendimento de que para que se alcance uma liberdade política nas comunidades

plurais contemporâneas, demanda-se, antes de tudo, afirmar-se com a força criadora uma transformação a nível cultural.

Fina Birulés (1994: 22) vem a qualificar a época atual como merecida “muerte de la modernidad”, por colocar em cena modelos teóricos que refutam a universalidade e, por tanto, a validade dos discursos que pretendam predicar um suposto vir-a-ser humano. No entanto, não existe liberdade efetiva para exercer estes direitos assegurados para as margens. Como resposta ao mecanismo pelo qual a modernidade apropriou-se de tais ideais gregos de maneira adulterada (Rago e Funari, 2014) impondo-nos um código moral caduco (Butler, 2015), os gregos voltaram à cena contemporânea como motivo de inspiração para uma mudança de paradigma. Suas obras, segundo Daniela Palmieri (2013) em sua tese doutoral sobre reescrituras teatrais contemporâneas da *Oresteia* de Ésquilo, vieram a ser, nas últimas décadas, objetos de produções de potenciais político e subjetivo transgressores, funcionando como um estímulo para comparar não apenas antigos e contemporâneos, como também, em palavras de Settis, “nuestras culturas y las otras” (cit. in *ibid.*, p. 23).

As obras da tragédia grega do século V, sobre as quais me deterei em capítulos de análise, nascem como reescrituras do mito (*ibid.*), pelo qual podemos entender aqui que trabalharei a partir de reescrituras de reescrituras. Entendo que as reescrituras contemporâneas selecionadas para esta análise apontam para novos modos de constituição de si e da coletividade, respeitosos das diferenças e de um respectivo senso plural comunitário. Parece necessário, no entanto, voltar o olhar para os gregos de modo a entender a base moral e cultural sobre a qual a própria sociedade ocidental foi erigida. Tal necessidade se faz evidente quando nos deparamos com uma falta de representatividade e identidade cultural para as minorias plurais, a ser discutidas também no primeiro capítulo. A contenda que questiona o deslocamento de discursos das antigas tragédias gregas em um mundo pós-moderno descentralizado acaba sendo ultrapassada pelo entendimento de que “[e]n cierto sentido, no existe la antigüedad sino varias concepciones de ella que se sobreponen según quien esté regulando el enfoque del objeto” (*ibid.*, p. 25). Entendimento este que justifica a análise de tragédias gregas clássicas sob o olhar da contemporaneidade como fundamental, quando nos balizamos pelo paradigma do conhecimento situado.

Daí a necessidade de trazer à baila heroínas que, por sua potência e pela não-centralidade de suas falas, denomino como “indômitas”, estando localizadas às margens do discurso oficial de heroísmo. Entendo que tais representações indiquem

possíveis linhas de fuga da imposição massiva do que seria socialmente aceito para as mulheres e para as margens do sujeito oficial do discurso em geral, começa-se um processo de afirmação de tais experiências minoritárias e restauração de danos de ordem individual e coletiva. Não se trata, como pontua Birulés (2012: IV), de trabalhar com o simbólico como se fosse um mero reflexo da realidade (um decalque) ou tampouco interpretá-lo psicanaliticamente como uma superestrutura política. Surge, por tanto, a pergunta a ser respondida mais profundamente no capítulo 1 de fundamentação teórica: Quais métodos e ferramentas conceituais permitem acessar tais conteúdos culturais sem aprisioná-los numa lógica vertical interpretativa? Ao longo da pesquisa, e a partir de Michel Foucault (2014a), ficou patente que na análise do discurso devemos expor os condicionantes ideológicos e os vários lugares de fala a partir dos quais o sujeito se expressa, deixando claro que este tampouco é livre para dizer o que quiser, pois são as instituições que preestabelecem e perpetuam o seu significado. Tal ferramenta e método de análise não esgota, no entanto, as potencialidades destes discursos enquanto devires, variáveis minoritárias de um padrão maior, que apontam para novas formas de afirmar a si mesmo, restaurando identidades fragmentadas.

Como, no entanto, sair desta encruzilhada denunciada por Michel Foucault (ibid.) de modo a ultrapassar a ordem do discurso condicionante e aproximar-se dos potenciais subjetivos e políticos dos discursos minoritários? Foram Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011b) que me ajudaram a identificar possibilidades de saída desta lógica de modo a pautar a análise das heroínas marginais com base na desarticulação dos três estratos de opressão na sociedade: a subjetivação, a significação e o organismo. A promoção de uma *unidade* na representação e construção de um sujeito sempre levará a minoria para as margens, tal como nos indicam Deleuze e Guattari (2011b). Estes autores entendem, por tanto, que representações na literatura que relatem experiências singulares e minoritárias – como as de representações de heroínas que serão aqui estudadas, tal é a proposta da tese – têm forte coeficiente político e coletivo por desestabilizar tal unidade padrão, pelo qual deram-lhe o nome de literatura menor. Ao acessar heroínas dessa literatura menor, conhecemos novos modos de ser, devires minoritários que nunca puderam encontrar guarida no modelo hegemônico. Esta desarticulação do domínio universalizante patriarcal através da cultura, permite restaurar fragmentos históricos e alcançar novos sentidos políticos e psicológicos para o devir-mulher.

Para introduzir o conceito de literatura menor com o qual trabalharei nesta tese, bem como o processo de subjetivação e de resistência política ao quais me refiro, recorro a Gilles Deleuze e Félix Guattari no volume 2 de sua coletânea *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, em que propõem que:

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, lingüísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada (Deleuze e Guattari, 2011b: 44).

É com base nesta formulação de Deleuze e Guattari (ibid.) que parto da premissa de que os personagens heroicos representantes da maioria, como Ulisses de Homero, supõem um estado de poder e dominação, supõem o padrão, aproximando-se de uma abstração tal que acabam por supor Ninguém. Enquanto isso, a minoria é o devir de todos, um devir potencial por desviar-se do modelo, devir que é criação, pois é variável e diverso. A maioria é uma constante hegemônica e pretende permanecer assim ainda que não se expresse quantitativamente, enquanto o minoritário prima por não se tornar hegemônico nunca, movendo-se culturalmente em um *continuum* de variação. Assim, me aproximo das figuras heroicas minoritárias da literatura que não cessam de “transpor, por excesso e por falta, o limiar representativo do padrão majoritário” (Deleuze e Guattari, 2011b: 44-45). Conforme já pude adiantar na introdução, trabalharei com as heroínas que Alice Esteban (2005) chama de “mujeres terribles” e que Thirzá Berquó (2015) denomina de “indômitas”, por seus protagonismos, evidenciados em posturas ativas, reativas e enfurecidas, que estão localizadas às margens de suas comunidades e, por tanto, variando o padrão normativo em relação aos demais.

No entanto, ainda que considere estes requisitos para eleger as heroínas que compõe esta pesquisa, podemos afirmar que outras tantas heroínas se enquadrariam nestas características, tais quais Antígona, Atalanta, Hécuba, dentre outras, o que tornaria difícil a eleição daquelas a ser estudadas. Neste sentido, três critérios específicos definiram aquelas que foram elegidas por este *corpus*: que tenham sido representadas em tragédias clássicas; que tenham ficado conhecidas por suas “deformidades”; e que os desfechos de suas histórias as tenham encontrado voluntariamente vivas. Explicarei mais detidamente tais critérios em capítulo dedicado a justificar o *corpus*. Desta maneira, conforme já pude adiantar, Cassandra, Medeia e Electra são as únicas que se enquadram neste perfil. Analisarei as variações que estas produzem no padrão

majoritário heroico desde as tragédias clássicas até obras contemporâneas de literatura menor, bem como as variações que suas representações nestas últimas obras produzem em suas figuras originais.

Os conceitos a ser delimitados sobre tais figuras entendem o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas e o minoritário como devir potencial e criação, um devir criativo (Deleuze e Guattari, 2011b: 44). Dessa forma, esta tese luta por não trilhar o caminho convencional das diversas teorias que acabam por tentar instaurar uma nova constante sobre o feminino. Contrariamente a isto, busca tornar possível o devir-mulher em variação contínua. Assim volto a afirmar, com base em Deleuze e Guattari que a variável minoritária não pretende tornar-se uma maioria constante ou um padrão, a intenção é justamente desestabilizar o padrão majoritário de forma que este possa também entrar em um *continuum* de variação, que é o devir criativo. Por tanto, quando as mulheres produzem uma variável, relatam uma diferença e criam a possibilidade de um devir criativo na literatura menor; criam um estado ou subconjunto do qual não são proprietárias. Este estado é concernente a todos que partilhem de seu *ethos*, homens e mulheres, e no qual elas próprias devem entrar.

Além disso, o relato na literatura menor repercute em um registro que extrapola qualquer tentativa de prisão logocêntrica e/ou subjetivação, compondo por excelência devires minoritários de difícil captura (Deleuze e Guattari, 2014). Tenho por base o que pontuou Fina Birulés (2012: IV) em sua nota de memória a Françoise Collin na revista *Lectora 18*, de que o discurso que se resume ao puramente estratégico, operativo, deixa a porta aberta para a instauração do totalitarismo. Assim, apresento esta tese como uma busca por desestabilizar a configuração padrão de um não-sujeito feminino representado repetidamente pelo patriarcado, analisando relatos de heroínas marginais sem direção previamente conhecida ou garantida. Ressalto ainda que esta ação política deve se manter atenta aos modos em que se manifestam os devires, ou melhor, sua condição itinerante e não hegemônica.

O devir-mulher em variação minoritária vem, desta maneira, de mãos dadas com a pluralidade. Este devir-plural, tal qual propõe Fina Birulés (1994), distancia-se do pluralismo político do tipo em que tudo é válido e demanda uma atenção crítica à nossa atual condição humana. Num mundo herdeiro de um modelo dicotômico de pensar, encontramos-nos diante do desafio político de reconciliarmo-nos uns com os outros e com a própria realidade, sem permitir que as diferenças existentes sejam

apagadas em prol de supostas hegemonias. Neste sentido, tendo no heroísmo o paradigma fundante da sociedade patriarcal ocidental, o empoderamento e a subjetivação femininas na modernidade vieram a compor pouco mais que uma adaptação a uma estrutura opressora fundada sobre um *ethos* individualista, vertical, dominador e arcaico. Como avançar para uma sociedade que possa pensar-se em plural, na qual as diferenças alcancem uma efetiva liberdade de exercer seus direitos supostamente já alcançados?

Assim, visto em perspectiva, meu objetivo ao analisar o relato das heroínas marginais é conhecer suas histórias e elucidar a criação de novos sentidos possíveis de variação minoritária. A produção de sentidos novos e suas visibilidades podem não resolver nenhum problema imediato, como afirma Fina Birulés (ibid.), mas deixarão registradas as diferenças e as condições de possibilidade para transcender padrões hegemônicos, desestabilizando seu mecanismo violento de imposição. Sua importância é, por tanto, teleológica, pois ao passo que estes relatos heroicos marginais inaugurem significados novos, interrompem a representação do presente por códigos morais já ultrapassados. Desta maneira, torna-se possível reconciliarmos com a realidade a partir do que Judith Butler (2015) denomina por ética viva, localizando-se a partir de um *ethos* inclinado e relacional (Cavarero, 2014). Esta proposição é elucidada por Fina Birulés quando afirma:

La natalidade e aquí la matriz de todas las acciones, en tanto acto de ruptura con el pasado mediante la introducción de algo nuevo en medio del *continuum temporal* de la naturaleza (Birulés, 1994: 24).

Analisando a partir de este paradigma da natalidade e desde a perspectiva histórica poderíamos afirmar que a heroína é natimorta já que, segundo Junito Brandão (2016a), o povo dório que imigrou e povoou a Grécia, além de inaugurar o valor canônico e ritualístico do herói como paradigma da nova sociedade, destituiu o feminino da habilitação de exercer o poder, removendo seus predicados do lugar de veneração. É a incoerência entre a possibilidade de ser mulher de poder e ter que adaptar-se a estrutura heroica/patriarcal vigente, que faz com que as mulheres atualmente empoderadas não possam exercer sua liberdade política. Como o feminismo poderia subverter a ordem estabelecida, se tal ordem mata ontologicamente uma possível subjetividade feminina feminista? As diferenças minoritárias ao modelo normativo padrão, quando expressas através da fala, do corpo ou de vínculos, terminam por ser subjugadas e inferiorizadas dentro de suas próprias comunidades. O sujeito patriarcal responde a um imperativo que é vertical, normativo

e moralista e tem sua origem na obrigatoriedade quase divina de respeitar os marcos legais da sociedade civil, que é regulada por esses mesmos princípios deontológicos. Para alcançarmos uma horizontalidade, em rede e plural, onde seus atores sociais estejam reconciliados e coesos, a saída seria pela via de um novo contrato social e novas leis? A ética como lugar, como morada, comunidade, responde a essa referência última, conclamando ao estabelecimento de vínculos, ao afeto e proximidade em que as diferenças sejam livres. Porém, para isso, as próprias margens precisam agora criar-se, nascer e afirmar-se em suas diferenças.

O nascer, criar, é sempre nascer em frente a outros, formar parte do mundo, afinal estar vivo pressupõe existir num mundo que já existia antes (Birulés, 1994). Nascer e criar inauguram diferenças a mais neste mundo e asseguram sua pluralidade, ao reconhecer e respeitar seus limites. Aí reside a importância de trabalhar com heroínas marginais que escolheram ativamente permanecer vivas, resistindo às mortes simbólicas e/ou literais que lhes foram impostas uma e outra vez de forma a acrescentar algo ao mundo, de forma a criar um sentido até então inexistente. Ao contrário do herói que, segundo Deborah Lyons (1997), encontra na bela morte (*kalòs thánatós*) em um campo de batalha a sua glória, estas heroínas optaram por expor suas vulnerabilidades para fazer parte do mundo comum e nele poder atuar. Em um aprofundamento de tal paradigma da natalidade e visando esclarecer os fundamentos da pesquisa, surgiu então a pergunta: a mulher *empoderada* é equivalente à mulher *heroica*? Os conceitos de empoderamento e heroísmo congregam significados e valores éticos e políticos marcadamente distintos, os quais incidem sobre as relações estabelecidas a partir de seus marcos. O poder heroico tradicionalmente masculino parece estar vinculado à manutenção de uma constante de universalidade, dominação e morte, enquanto o heroísmo feminino ao nascimento do novo e do diferente.

Diante das marcantes distinções encontradas entre poder/dominação e heroísmo no que concerne às representações das heroínas, as representações clássicas já não são suficientes para o intuito de mapear as emergências de heroínas nas margens. Criar e dar a conhecer um tecido cultural alternativo que represente as diferenças por elas mesmas vem a calhar no momento atual, no qual, segundo Braidotti (2004: 17), toda a reestruturação do sistema de gênero que vem sendo consolidada em paralelo com o aprofundamento da crise do sistema clássico de representação do sujeito é uma oportunidade sem precedentes para os movimentos feministas. Segundo a autora (ibid.) consiste em uma possibilidade de redefinição das próprias bases do

contrato social, através da elaboração e aporção de novos valores e representações culturais das mulheres. A noção da identidade (diferenciação, singularidade) deverá ser então revisitada nestas representações contemporâneas em articulação com o conceito de comunidade (pertencimento comum) de modo que através desse paradoxo, ambos possam ter um alcance político no campo da habilitação e do direito de devir minoritário.

Porém, como partes sujeitadas a um sistema linguístico que por seu próprio *modus operandi* constante exclui as variações minoritárias, cabe a pergunta sobre como é possível que as mulheres consigam aceder a alguma subjetivação que não seja mediada e/ou capturada pelo sujeito universal masculino? Além deste problema, há o fato de as heroínas eleitas para compor o corpus serem provenientes de uma cultura que é o berço da sociedade patriarcal. Este paradoxo, tal como nos explicam Zajko e Leonard (2006), implica algumas vezes em que:

Instead of creating new genealogies, many feminists have chosen to revivify ancient narratives to arm contemporary struggles. There is a tendency to overlook the strangeness of this choice. These myths are after all not only the products of an androcentric society, they can also be seen to justify its most basic patriarchal assumptions (p. 2).

Segundo Deleuze e Guattari “[n]ão existe significância independente das significações dominantes nem subjetivação independente de uma ordem estabelecida de sujeição” (2011: 12). Assim sendo, não se pode ignorar a existência de tais padrões ou tampouco evitar esta captura, ao contrário, nas produções da literatura menor deve-se estar aberta às capturas, de outra maneira suporíamos alcançar uma subjetividade totalizadora e fascista para sobrepor a outra. O objetivo de uma literatura menor não é, por tanto, a de criar uma língua menor, mas antes é mostrar o que o menor faz na língua maior, que termina por ser afetada por um forte coeficiente de desterritorialização (Deleuze e Guattari, 2014: 35). Estes autores consideram que é um erro tomar os fatores políticos e sociais como extrínsecos à língua, pois a própria linguística não é separada desses fatores que a trabalham desde dentro. Assim, numa narrativa de literatura menor, por exemplo, ao levarmos a abstração a um nível máximo, pode-se alcançar um ponto onde as “pseudoconstantes da língua dão lugar às variáveis de expressão” (Deleuze e Guattari, 2011b: 34), em perpétua interação com variáveis de conteúdo. A interpenetração da língua com o campo social e político configura uma pragmática interna que pode chegar a transformar estes fatores externos.

Para iluminar tal dinâmica, ainda a título introdutório, vale situar de que maneira a concepção de devir-minoritário se harmoniza com a ideia de diferença sexual e pluralidade, afirmando-se necessariamente a partir de sua posição política ao invés de afirmar-se a partir de uma natureza essencial. Tanto Diana Fuss em *Essentially Speaking* (1999), Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010), como Adriana Cavarero e Judith Butler em *Cuerpo, memoria y representación* (2014) apontam saídas para a encruzilhada de recorrer a uma suposta *experiência feminina ancestral* como ferramenta para acessar outros processos de subjetivação que respondam a demanda do feminismo. Estas linhas de fuga, que não se encerram numa ordem de significados limitadora e não são causalistas, serão melhor delineadas ao longo do trabalho e nos ajudam a compor a análise. Já o conceito de subjetividade que além da ético-política (a dimensão material) se compõe pela historicidade (a dimensão simbólica), foi elaborado por Braidotti (2004), propondo que não somos apenas sujeitos da razão, mas também do desejo, introduzindo a dimensão simbólica pós-metafísica inconsciente que emoldura as identidades, compondo as subjetividades em transição.

Assim, importa destacar desde já que a identidade da diferença sexual é diferente de subjetividade feminina (ibid., p. 40), pois tratamos do sujeito como processo, pelo qual este não coincide com sua própria consciência, sendo composto de identidades complexas e múltiplas que estão mediadas também pelo inconsciente e pelo desejo. Este discernimento vem do fato de a racionalidade e a abstração (transcendência) haverem se assentado como qualidades naturais das subjetividades masculinas por muito tempo, promovendo a exclusão das margens deste mesmo exercício (ibid.). Por tanto, de modo a não reproduzir este mecanismo hegemônico e universalista, fez-se necessário ainda neste texto introdutório distinguir a denominação de subjetividade do processo de devir-minoritário. Tal distinção entende o devir como uma posição, que além de múltipla permanece itinerante. Assim, o devir-minoritário não está desvinculado do corpo em sua dimensão simbólica e desejante, pois busca distanciar-se da suposta neutralidade e abstração que permitiria a inscrição da tendência patriarcal homogênea. A chave que promove o giro teórico está, por tanto, na elevação do corpo a uma dimensão desterritorializante, assim como na consequente ênfase posta no inconsciente e no desejo, que impede a enunciação de um outro sujeito onisciente e monolítico (ibid., p. 41).

Na prática política de relatar um devir-mulher, o exercício teórico crítico consiste em, de acordo com Zajko e Leonard (2006), não insistir no sistema androcêntrico que produziu o texto mítico, porém tampouco resistir a ele, este exercício consiste mais em fazer o compromisso de ir em busca de outras ordens de significados para os símbolos emergentes na atual produção da literatura menor. Para estas autoras, Elizabeth Cook em sua novela *Achilles* (2001), por exemplo, entende que mais importante que “ter ideias sobre Helena” é trazer à luz o ícone Helena: “Cook’s description of Helen gives voice to a character whose actions are central to other people’s accounts of the Trojan War but whose inner conscientiousness is rarely explored” (ibid., p. 2).

Um outro elemento essencial nesta introdução é o conhecimento situado como predecessor de qualquer análise que venha a ser feita sobre o *corpus* literário proposto. A análise será fortalecida neste sentido por um texto no qual o exercício de produção científica é intercruzado com a experiência da autora, ou ainda como um processo criativo atravessado por seu próprio devir-mulher. Pensar a partir da diferença sexual, dado que o corpo é o primeiro lugar onde se localiza a fala, é um projeto político e também psicológico: “el proceso global del pensamiento hunde sus raíces en la matéria prerracional” (Braidotti, 2004: 41), o pensar está, desta maneira, interconectado com o desejo e o inconsciente por meio das próprias experiências singulares. Ilumina-se, assim, uma interseção da filosofia da diferença com o âmbito literário e psicossocial que será explorada no decorrer de toda a tese. Sua base está tanto na identidade dos questionamentos de ditos âmbitos, quanto no alcance político e terapêutico que podem potencializar quando bem articulados.

Em resumo, respondendo por outro eixo a proposta inicial sobre o potencial político da experiência estética no contexto da literatura, podemos afirmar que a criação literária, assim como toda comunicação cotidiana, está intimamente conectada à subjetividade, às relações de poder e à cultura de um tempo, constituindo-se como ferramenta fundamental para a contestação política e transformação social. Desta maneira, pretendo em um primeiro momento de cada capítulo da análise, investigar a perpetuação de tecidos discursivos, tal como os produzidos tendo por base os mitos, que enredam a constituição de subjetividades e, por consequência, predisõem suas práticas sociais. Como efeito deste primeiro objetivo, o que importará na análise das obras da literatura menor será, sobretudo, encontrar as diferenças, variações, dissonâncias minoritárias, que se possam produzir nesse tecido. Assim, a aquisição

de consciência do valor do discurso não poderá vir dissociada de identificar seus efeitos psicológicos e sociais, majoritariamente exercitados através da sujeição, bem como pela exclusão e desigualdade.

Por fim, para discutir a desconstrução e processos de subjetivação feminina a partir da literatura menor, tenho em conta três fases definidoras do campo de estudo e que comporão a metodologia que delimita a análise desta pesquisa:

- I. A crítica ao sexismo social e teórico.
- II. A reconstrução do conhecimento a partir de um pensar situado das mulheres e das formas de entender e representar ideias desenvolvidas em tradições culturais femininas.
- III. A formulação de valores alternativos e passíveis de ser aplicados às comunidades, que, no entanto, estão abertos a uma constante desconstrução.

Estas três fases serão desenvolvidas em paralelo nesta pesquisa, de modo que se possa compreender como, no nascimento do mundo greco-romano, se encontra a cadeia epistemológica que inspirou o pensamento ocidental durante tanto tempo e como a literatura menor, cujo conceito detalharei no capítulo seguinte, pode ajudar as dissidências minoritárias a reformular as próprias bases das relações sociais ao favorecer a emergência de um novo tecido simbólico cultural. Este trabalho, por tanto, pretende desvelar nos relatos das heroínas marginais Cassandra, Medeia e Electra, modos de ser do devir-mulher, através de um pensamento situado na diferença, que é também experiencial. Entendo que tais relatos tenham um alcance político por aportar um *ethos* diferente do padrão majoritário, reparando lacunas nas identidades minoritárias ao resgatar fragmentos de sua história cultural. Assim, posso concluir apoiando-me em Fina Birulés (1994: 29), será possível re-significar estes fragmentos em um “buen” relato e traduzi-los com “la fuerza de pensamientos nuevos y, por tanto, vigencia en el presente”. Para tanto, volto a enfatizar à guisa de conclusão, recorro a força política da literatura menor como um processo de enunciação coletiva (Deleuze e Guattari, 2014) que, ao subtrair os personagens-padrão para dar voz ao personagem menor, opera afirmando a diferença e compõe desterritorializando e criando outras possibilidades de subjetivação.

Assim, aprofundando o que já pude introduzir na apresentação dos capítulos da tese, a análise a ser realizada na “Parte II” do trabalho, respectivamente nos capítulos 1, 2 e 3, busca acessar a história, as falas e ações de Cassandra, Medeia e Electra, busca

heroínas indômitas da mitologia grega, tanto por seus altos coeficientes de diferença do padrão atribuído às mulheres de então – a ser melhor explorados na seção de justificativa do corpus –, quanto pela variação minoritária que produzem em relação aos outros heróis e heroínas ao insistir em permanecer vivas. Este trabalho seguirá o mesmo percurso traçado nesta introdução, dando relevância aos aspectos materiais, ético-políticos (Foucault, Butler, Birulés, Braidotti) e simbólicos, da ordem do desejo (Jung, Deleuze e Guattari, Butler), na análise das categorias propostas.

Deste modo, pelo critério de recompilar as representações trágicas inaugurais de tais heroínas, selecionei dentro da trilogia *Oresteia* de Ésquilo o primeiro volume *Agamêmnon*, pelo qual analiso esta primeira representação de Cassandra. Na mesma trilogia elegi também o seu segundo volume, *Coéforas*, de modo a analisar a representação da heroína Electra. Como referência clássica de Medeia e pelo mesmo critério da representação originalmente publicada, escolhi *Medeia* de Eurípides para desenvolver a análise. Acrescentei ao *corpus* trágico que provê a análise de Electra, além do mais, as duas tragédias subsequentes e homônimas *Electra*, respectivamente de Sófocles e Eurípides. Tal acréscimo permite estudar em perspectiva a evolução da personagem entre as obras dos três principais autores trágicos. Além do que, na contemporaneidade, todas estas foram subsídio para a peça teatral na qual a história de Electra é reescrita.

Ainda na Parte II, para contrastar o *corpus* com literatura contemporânea compilei as obras *Cassandra* (1983) de Christa Wolf, que foi escrita na Alemanha Oriental no marco da separação de seu país pela Guerra Fria, a ser analisada no capítulo 1; *Medea* (1996), também de autoria de Christa Wolf, e *Gota d'Água* (1975), musical de Chico Buarque e Paulo Pontes, que representa a história de Medeia situando-a nas favelas do Rio de Janeiro durante a época da ditadura militar de seu país, ambas a ser analisadas no capítulo 2; e *Molara* (2008) obra teatral da autora sul-africana Yaël Farber, uma reescritura pós-apartheid da *Oresteia* de Ésquilo, e que também se inspira nas *Electras* de Sófocles e Eurípides, esta a ser analisada no capítulo 3, encerrando as análises.

Acredito que através destas últimas obras, a máquina literária, descrita por Deleuze e Guattari, toma o lugar de uma máquina revolucionária, de porvir, mas não por razões ideológicas e sim porque: “só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: *a literatura é a tarefa do povo*” (Deleuze e Guattari, 2014: 37).

2. Hipótese: questionamentos e proposições

Minha hipótese é que o relato de si por heroínas representativas das margens constitui uma narrativa política de traumas que repercute a níveis individual e coletivo, denunciando e atendendo às lacunas de diferenciação e pertencimento e, por fim, aportando valores alternativos extensivos à sua comunidade, sempre que não reproduza a violência ética do modelo de heroísmo moderno.

A análise das narrativas destas heroínas se assenta sobre três questionamentos base, que serão intercalados durante os capítulos de análise, sem, no entanto, seguir uma ordem linear. O primeiro questionamento que faço é sobre quais valores alternativos, em variação minoritária, as heroínas representam em seu relato e podem aportar para a comunidade. Valores estes a ser discutidos em capítulos posteriores, como a vulnerabilidade, a ética, o lugar político, o eros. O segundo questionamento é sobre de que modo, ou melhor, por quais operações se chega a um processo de composição deste devir-minoritário, utilizarei como parâmetro para mapear as respostas conceitos-chave da psicanálise e psicologia analítica –também a ser desenvolvidos a posteriori–, tais quais a catarse, expropriações do “eu” e composições do “si-mesmo”, assim como do fenômeno da transferência nas relações. O terceiro e último questionamento pelo qual tais relatos serão analisados é o que vai buscar a solução em cada narrativa para o paradigma da diferenciação *versus* pertencimento.

Ao mesmo tempo que indago as questões acima elencadas, concentrarei a atenção nos territórios constituídos da fala, do corpo e do vínculo para mapear desde que lugares as heroínas afirmam-se na comunidade e no interior da família em confrontação com os lugares que lhes foram inicialmente designados pelo discurso oficial. Para alcançar respostas que apontem para repercussões atuais de suas narrativas, nos marcos da contemporaneidade, pretendo mapear os agenciamentos maquínicos de corpos (de desejo) destas heroínas comparando os extratos das tragédias clássicas, pelas quais foram imortalizadas, às suas falas nas reescrituras contemporâneas. Por isto, em cada um dos capítulos, o conteúdo do *corpus* trágico será interpelado desde uma perspectiva sócio-histórica de modo a circunscrever o contexto no qual se deu a composição da obra, discutindo os agenciamentos coletivos de enunciação, que recortam, atribuem e fixam significados aos territórios a serem mapeados.

A análise do discurso das posições-sujeito pelas quais a heroína se afirma no texto será desenvolvida ao redor das seguintes variáveis:

- I. Centralidade do discurso: conquistadores/conquistados; posição na hierarquia familiar e da *pólis*; laços rompidos/preservados;
- II. Exercício da fala: submete-se/ostenta poder, sacrifício/transgressão, mártir/rebelde, passividade/confrontação, voz privada/voz pública;

Pretendo, com esses dois níveis de análise, ser capaz de denunciar os agenciamentos coletivos de enunciação nos processos de subjetivação nas margens, bem como as possibilidades de devir-minoritário através dos agenciamentos maquínicos corporais. Em última instância, as análises e cartografias dos discursos das heroínas pretendem responder à pergunta fundamental sobre a potência política e terapêutica do relato de si da heroína nas margens, ainda que diante de um padrão majoritário heroico.

3. Metodologia: a fala minoritária nos territórios em disputa

A narrativa de cada heroína das obras contemporâneas será lida tendo por base a compreensão de territórios como agenciamentos, tese esta cunhada por Deleuze e Guattari (2011a, 2011b), a ser explicitada no capítulo subsequente deste trabalho; já a fala das heroínas nas tragédias gregas será lida a partir de questionamentos ético-políticos e sócio-históricos. Assim sendo, por entender que os territórios ou “pequenos mundos” que as heroínas vão compondo no relato são produzidos a partir de agenciamentos maquínicos de corpos (da ordem do desejo) e agenciamentos coletivos de enunciação (da ordem da linguagem), entendo que tais territórios passam necessariamente por processos de desterritorialização e re-territorialização. Dessa maneira, os textos serão analisados em duas esferas que, como vimos, se comunicam incessantemente na composição dos devires-minoritários: a esfera do desejo será contemplada pela análise cartográfica¹ e a esfera do pensamento pela análise do discurso.

Para guiar-me na análise cartográfica baseio-me no método formulado por Deleuze e Guattari (2011b) que, segundo Prado Filho e Teti (2013) propõe, em lugar de um mapeamento físico, o mapeamento de:

¹Utilizo o termo análise cartográfica como referência ao método cartográfico (Deleuze e Guattari, 2011b) que, quando aplicado à filosofia e ciências humanas e sociais, segundo Fonseca e Kirst (2003: 92): “utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre territórios e dar conta de um espaço”.

movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, praticas de resistência e de liberdade (ibid., 47).

Importa destacar, ainda segundo estes autores (ibid.) que a cartografia não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas refere-se afinal, a uma “estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência” (ibid.).

Por tanto, esta análise deverá centrar-se em um primeiro momento em acompanhar, através do método cartográfico narrativas que sejam consideradas como os movimentos, rupturas, associações e linhas de fuga pela rede de símbolos e afetos que se destacam delas. Os territórios que delimitarei para esta cartografia foram *a fala, o corpo e o vínculo*. Os territórios correspondem aos pontos de referência neste exercício de mapear processos de subjetivação feminino marginal das escrituras femininas que elegi, em uma tessitura desalinhavada, dado que não é definitiva. A análise deste corpus pelo método cartográfico buscará mapear, por tanto, uma tessitura do devir-mulher, como uma criação rizomática, da qual até mesmo “os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes fazem parte” (Deleuze e Guattari, 2011b: 39).

Em seu texto *1985: Microfísica dos poderes, micropolítica dos desejos*, Félix Guattari (2007) se propõe a vasculhar o aparato conceitual de Michel Foucault e tomar emprestado alguns de seus instrumentos para, quando for o caso, desviar seu uso de acordo com seu *bel prazer*. Desta forma, Guattari nos lega uma articulação entre o método foucaultiano de análise do discurso e os aportes teóricos metodológicos que Gilles Deleuze, junto a ele próprio, nos oferecem. Em primeiro lugar, importa destacar a renúncia de Foucault à questão das origens (ibid.), dado que a história deste referente se restringe a um gueto de significantes, sua vontade passa a afirmar-se em direção ao excedente do discurso, ou melhor à direção produtiva de sua anunciação.

Somos então introduzidos ao conceito de agenciamento de subjetividade, fundamental para a compreensão da metodologia utilizada neste estudo, que se delinea como uma forma de produção coletiva do sujeito. Guattari esclarece, no entanto, que Michel Foucault nos ajuda também a avançar em direção a uma nova economia das relações de poderes que recusa o status da subjetividade como algo exclusivamente individual, mas que ao mesmo tempo demarca uma análise molecular,

micropolítica, que faz passar das formações de poder aos investimentos de desejo. Ou seja, ainda que o autor não deva ser identificado como o indivíduo falante, pois o que lhe confere unidade é o que Deleuze e Guattari (2014) chamam de agenciamento coletivo de enunciação, o inconsciente e o desejo, quando aliados ao seu pensar, lhe conferem potenciais distintivos únicos. Por tanto, Deleuze, Guattari e Foucault coincidem em vincular-se mais essencialmente por sua recusa em expulsar as dimensões da individualidade do objeto analítico: debruçando-se todos sobre a capacidade de “produção existencial” (Guattari, 2007: 211). Desta forma, coincido com o seguinte excerto para guiar-me na análise deste *corpus*:

Que seja através dos “discursos” dos equipamentos coletivos (por exemplo, hospitalares ou penitenciários), através das marcações dos corpos e da sexualidade, que seja através da história da emergência das figuras da razão e da loucura (...) a busca primeira de Michel Foucault sempre foi aquela das falhas do discurso, das rupturas de sentido da linguagem ordinária ou da discursividade científica, seu objetivo sempre foi o de chegar a cartografar as “séries lacunares entrelaçadas, os jogos de diferença, de defasagem, de substituição, de transformação de são portadores” [...]. Ele não aceita como evidente o caráter “pleno, serrado, contínuo, geograficamente bem recortado” dos domínios constituídos pelas grandes famílias de enunciados (ibid., 211).

Tal referência reforça a elaboração já delineada nesta introdução sobre o “eu” não onisciente do relato que faz de si mesmo e que precisa, necessariamente, recorrer a relacionalidade como medida para realizar um relato de si de dimensões éticas, para um devir-minoritário singularizado. Nesta micropolítica da existência e do desejo a singularidade se afirma somente na constatação de sua condição de vulnerabilidade.

A contribuição imensa de Michel Foucault consistiu na exploração de campos de subjetivação fundamentalmente políticos e micropolíticos que nos indicam vias de afastamento dos pseudo-universais do freudismo, ou dos maternais do inconsciente laciano. A partir dos métodos que ele enunciou, dos ensinamentos que se pode tirar da história de sua vida intelectual e pessoal, e também da qualidade estética de sua obra, ele nos legou insubstituíveis instrumentos de cartografia analítica (Guattari, 2007: 222).

Considerando todo o exposto, posso afirmar que a metodologia deste trabalho consiste em perscrutar os campos de subjetivação das personagens em seus atravessamentos éticos e políticos. Neste exercício, afasto-me dos universais da psicanálise tradicional e me aproximo da noção de transferência como prática ética (Butler, 2015), a qual circunscreverei teoricamente em momento posterior. Já que, como pontuam os psicanalistas Juliana Martins Rodrigues e Carlos Augusto Peixoto

Jr. (2011), a psicanálise tradicional persiste numa forma de limitação do sujeito, vinculando o inconsciente a uma necessidade de interpretação e que acaba por acorrentar o desejo às estruturas edípicas e da castração, entendo que devemos fugir nesta análise deste mecanismo de decalque, que parece ser uma desconsideração a “singularidade das experiências existenciais e a multiplicidade de sentido que elas podem ter” (ibid., p. 285).

Deleuze e Guattari (2014) sustentam a metodologia desta cartografia analítica ao reconhecer a existência de uma gama variada de verdades mutantes às quais as linhas e diretrizes principais da psicanálise, com suas territorialidades edípicas, encerrada na primazia do falo e da castração não consegue dar conta. Não pode um indivíduo livrar-se da cadeia de sujeições: “enquanto uma linha for remetida a um ponto. O devir é um movimento pelo qual a linha se libera do ponto, e torna os pontos indiscerníveis. Rizoma que se livra da arborescência” (Rodrigues e Peixoto Jr., 2011: 290). Dessa maneira, busco com esta cartografia analítica ir além do decalque, reincorporando o “eros” nas análises, ou melhor, o aspecto criativo, desejante, que faz com que se produzam novos agenciamentos por caminhos singulares. Há que remeter-se sempre mais às novas composições e experimentações, “em vez de rebater tudo sobre representações familiares” (ibid.), edípicas ou mesmo de castrações, falarei aqui deste devir-minoritário como um agenciamento individuado, ou ainda, uma individuação sem sujeito, ultrapassando o pensamento analítico sobre o ser como uma formação estática.

Para tanto, devo deixar marcado neste apartado metodológico a importância da análise do devir-minoritário através das metáforas espaciais deleuziana, tais como “posição”, “território”, “deslocamento”, “linhas de fuga”, das facetas tecnológicas, como “mapa”, “dispositivos”, “máquinas”, chegando a metáforas botânicas como “rizoma” e “árvore-raiz”. Todos estes conceitos servem como orientação metodológica para um olhar cartográfico costurado pelos eixos de saber-poder-subjetividade e também outro eixo composto pelos conceitos da ética da vulnerabilidade e da transferência/contratransferência analíticas no processo de diferenciação e devir (Cavarero, 2014; Butler, 2015). Reforço ainda que não se trata de um conjunto de regras preestabelecidas, mas de uma metodologia flexível de análise crítica.

3.1. Ferramentas de análise

Para a psicologia analítica, abordagem com a qual trabalho na prática clínica, a principal ferramenta de análise num trabalho pautado por uma ética relacional inclui o próprio analista, isto é, a ferramenta consiste na relação que este estabelece com o *outro* a ser analisado; a tal relação dá-se o nome de transferência e contratransferência a depender da direção à qual se dirija – se em direção ao analista ou ao analisado, respectivamente. Tal entendimento, de acordo com Judith Butler (2015), pode ser estendido a todas as relações humanas possíveis, inclusive a relação entre um pesquisador e o *corpus* literário, desde que esta se funde numa crítica à violência ética como uma forma de problematizar e construir outras relações entre o sujeito e o objeto, entre o *eu* e *outro*.

Desta forma, sinto-me responsável por, a partir de agora, fazer o exercício de compor a análise do *corpus* com a voz da primeira pessoa, sem necessariamente abrir mão da multiplicidade de vozes que me compõem. Para tanto, recorrerei nesta análise ao meu próprio hibridismo (Lugones, 1999) como uma arte retórica, a “arte do talho”, pelo qual minhas experiências, impressões, críticas e afetos serão também contemplados. Em outro nível, buscarei constantemente, através da ferramenta da transferência analítica, manter-me atenta a não repetir a problemática de analisar sem antes reconhecer-me e/ou desconhecer-me no próprio objeto de minha análise, sem o qual pode o analista, muitas vezes, assumir indevidamente um teor de julgamento e condena ao julgado/analisado à sua sentença/diagnóstico/interpretação, o que é o mesmo que condenar à morte (Butler, 2015). Para manter-me sempre atenta, encontrei no conceito de transferência como prática ética na experiência de relatar a si mesmo (ibid.) os contornos teóricos que me ajudaram a utilizar esta ferramenta de análise que agora descrevo. Discorrerei agora, por tanto, sobre estas duas ferramentas de análise: a “arte do talho” e a transferência analítica.

Passarei a enunciar as linhas fundamentais desta análise, inspirada pelos lugares que que atravessam a composição desta escrita e que já emergiram durante esta exposição introdutória: refiro-me a um hibridismo, uma mescla e, finalmente, um “talho” (Lugones, 1999). A isto que é chamado por María Lugones de uma imaginação “híbrida”, devo o mote para esta composição e para a afinidade com o modelo de análise cartográfico deleuziano, sendo este igualmente observável através da disseminação e proliferação teórica sem um destino previamente comum, nem formatos previamente delimitados, que se perfaz no decorrer da tese. Por isto, devo

precarer que nas margens que transito aqui são encontradas a presença da miscigenação e da multiplicidade cultural, desveladas pelas diferentes línguas e lugares de referência, às quais María Lugones alude como possibilidades de resistência e liberação, condições de possibilidade para cartografar devires-minoritários.

Ao propor analisar discursos que versam por devires marginais, minoritários, entramos juntos em uma zona cultural movediça, híbrida, onde não há “pureza” (ibid.) e onde aqueles dotados de certa invisibilidade – línguas maternas e adotadas, misturas de sotaques – dão impressão de interstício, espaço do *entre* isto e/ou aquilo, dão impressão de impureza. Além da língua, o território ao qual se adscvem, as comidas, as práticas sexuais, religiosas, tudo aquilo que é mestiço, irá precipitar uma separação. Situo-me nesta análise, por tanto, como o “talho” ao qual refere-se Lugones: aquilo que tanto está separado, quanto promove a separação da homogeneidade, sem abrir mão, no entanto, de sua própria mescla. Busco nesta análise dar suporte aos reconhecidamente mesclados, mestiços, dado que o objetivo de pureza é nada menos que abuso de poder:

En cada un d'aquests exemples hi ha alguna cosa que s'ha tallat, mestissatge, manca d'homogeneïtat. Hi ha tensió. Les intencions estan tallades, el llenguatge, la conducta, les persones són mestisses. [...] Els amants de la puresa, que controlen mitjançant la divisió-separació, no solament intenten dividir-nos–separar-nos sinó que ens divideixen– ens separen de nosaltres mitjançant les maneres diverses que he exposat, com ara la *guetització* i l'exclusió conceptual (ibid., p. 111).

Guio-me por esta indicação de Lugones de que se faz necessário encontrar e dar passagem à gente do talho, pois o talho-separação é um processo ativo de devir-minoritário, que é acionado na resistência aos mecanismos de controle e de pureza da modernidade, podendo ser também uma técnica de sobrevivência e uma transformação. Desta forma, nas cartografias analíticas a ser elaboradas na leitura do *corpus*, destacarei, dentre outros, os desvelamentos de processos de resistência lúdica, tais quais os enunciados por María Lugones (ibid., p. 263): experimentação bilingue e multilingue; mudança de código; confundir categorias (hibridismo); caricaturas que desestabilizam os opressores; enganar; elaborações e marcações explícitas de transgressão de gênero; distanciar-se da pureza; incomodar; anunciar a impureza do puro ridicularizando sua capacidade para se auto-abastecer; reinventar ludicamente os nomes dados às coisas e a pessoas, nomear multiplamente; caricaturizar-se como as personalidades que são em seus grupos; revelar o caótico

na produção; revelar o processo de produção de ordem caso sejam obrigadas a produzi-la; destruir a ordem da ordem social; marcar suas misturas culturais ao passo que se movem; sublinhar a mestiçagem cultural; atravessar culturas, etc.

Em consequência deste hibridismo em forma de talho não apenas podem ser criadas novas malhas culturais sobre si-mesmo e sobre outros, mas também anunciar-se, dando-se a conhecer através desta arte da expressão talhada. Quando o relato de si é realizado através desta miscigenação, desta impureza, que se separa da tendência totalizadora/homogeneizadora da sociedade moderna, faz-se uma incursão não apenas por um comportamento criativo, mas realizando também se realiza um comentário social, político, uma arte de resistência. Lugones nos faz refletir sobre as consequências deste exercício:

La gent, quan és confrontada amb aquest tall o amb aquesta expressió tallada, sovint se n'aparta. El seu allunyament evidencia la devaluació de l'ambigüitat com a amenaçadora i també és un metacomentari. Anuncia que, encara que no siguem reconeguts, hem estat vistos com una amenaça per a la univocitat de la vida viscuda en un estat de puresa, per al poder que s'exerceix sobre nosaltres (ibid., p. 113).

Esta é, por tanto, a perspectiva autoral que me acompanha e que constitui ferramenta de análise, dado que sou composta e compositora dessa miscigenação todo o trabalho de análise denota esta perspectiva plural e separada. Meus atravessamentos passam pela posição de mulher, brasileira, sul-americana, analista, nômade, dentre outras, e se talham na linguagem numa forma de legitimação e resistência das margens.

Nos capítulos de análise do *corpus*, discutirei o processo de relatar a si mesmas das heroínas no território da *fala*, por seus agenciamentos de *oralidade* e *interpelação*, bem como de intensidade, ou seja, de *excesso* e *falta*. Em seguida, a análise se concentrará no território do *corpo*, considerando os agenciamentos de *exposição* e *vulnerabilidade*, assim como de *indocilidade* e *reverberação política*. Por último, será analisada o relato de si das personagens através do território do *vínculo*, considerando os agenciamentos de *pertencimento* e *identidade*, como também de *aliança* e *desejo*. Tais territórios, como categorias de análise, não estarão postos necessariamente nesta ordem, porém serão todos contemplados em cada uma das análises das heroínas.

3.2. Justificando o *corpus*

As heroínas Cassandra, Medeia e Electra têm sua origem no imaginário mitológico, por um tecido narrativo bastante anterior às tragédias e que é composto de relatos de tradição oral e ritualística. Encontram-se no panteão das heroínas mais famosas da mitologia grega e que permanecem influenciando obras de arte, literatura e cinema na contemporaneidade, bem como campos de saber acadêmico como a psicanálise, filosofia e as ciências sociais. Além destas três, reconhecemos outras com igual ou até mesmo maior grau de influência, Antígona, Helena, Penélope, Clitemnestra, Alceste, Andrômaca, dentre outras. É importante destacar que estas personagens não são chamadas “heroínas” com base em um sentido de “equivalente feminino do herói”, nem tampouco de “protagonistas femininas de uma obra literária”. Como discorrerei mais adiante, as figuras de herói e heroína são construções sociais do mundo grego, são representações culturais do mundo social desta civilização (Berquó, 2015). Por este motivo, as heroínas expressam características que vão além do caráter viril, aguerrido e *excelente* do herói, pois carregam a representação do lado *negativo*, marginal, da díade masculino-feminino assignadas pelo sistema binário sobre o qual aquela sociedade se erigiu. Seu ponto de partida é a margem, e seu triunfo é por esta via marginal. Enfatizo, por tanto, que a estas protagonistas femininas não será negado seu caráter heroico, porém tampouco este caráter será tratado como algo “dado”, sob pena de incorrer em anacronismos, arbitrariedades e decalques. Fundamentalmente, os atributos comuns a todas essas heroínas são os mesmos compartilhados pelo herói, a *time* (honra), a *areté* (excelência) e a *kléos* (destinação à glória), o que as diferencia destes outros é o *padrão minoritário* pelo qual transitam.

Como já introduzi antes, um dos principais critérios para a escolha das heroínas deste *corpus* veio a ser o desfecho de suas histórias: é necessário que tenham reafirmado seu modo de existência dissonante e minoritário persistindo em manter-se com vida, em suas formas próprias, ainda que a morte as tenha alcançado em algum momento da luta. Excluí, por isso, a via do suicídio, bem como a súplica aos deuses pela metamorfose, a imolação ou o sacrifício. A utilização deste critério se dá tanto pelo uso do paradigma do nascimento, quanto pelo fato de ser esse um recurso pouco usado pelos poetas diante da falta de alternativas *viáveis* para a mulher na sociedade de então (Lyons, 1997). Os desfechos que diferiam da imolação, sacrifício, suicídio ou mesmo metamorfose da heroína em algum outro ser não-humano, acabaram delineando-se, por sua vez, como *desabonadores* de seu heroísmo. Afinal de contas,

como podia um poeta – socializado como homem – vislumbrar destinos gloriosos a uma personagem feminina que transgrida as normas impostas às das mulheres de sua época? Como dar a elas morte bela e honrada sem equipará-las aos heróis masculinos?

Segundo Berquó, “o selo que fixa a qualidade heroica é a bela morte (*kalòs thánatos*), que ocorre no ápice de seus feitos” (2015: 14) e lhes assegura, aos heróis masculinos, um *post mortem* glorioso e com o qual alcançam uma ascendência sobre a *polis* desde o túmulo. Consoante Cristiane Azevedo:

A chamada bela morte heroica constitui-se no dispositivo capaz de conceder a “imortalidade” e a glória tão desejadas, fazendo com que a individualidade do herói, conquistada por seus atos gloriosos, permaneça (Azevedo, 2011: 331).

As belas mortes heroicas não foram conceituadas para as heroínas das tragédias, por tanto, optei por heroínas cujos desfechos das histórias a encontrem em suas formas humanas e em dissidência minoritária. Dentre as heroínas trágicas que atendem a esta demanda e que podem ser encontradas também em reescrituras femininas contemporâneas nascidas de sociedades em transição, as eleitas são aquelas que até hoje são famosas como mulheres monstruosas ou terríveis, ainda que reconhecidamente fortes, valentes e até mesmo justiceiras (Esteban, 2005). Passo então ao segundo critério de escolha, que concerne em que estas heroínas ostentem diferenças “terríveis”, suas “deformidades”, uma má fama que as situa no mais radical espectro da marginalidade.

Depois de revisitar, nos trabalhos de Alice Esteban (2005), Deborah Lyons (1997) e Thirzá Berquó (2015), distintas catalogações de heroínas gregas em situações diversas, desde vítimas passivas até mulheres rebeldes e ativas, centrei-me nas mais representativas do padrão heroico feminino que discuti até este momento: Cassandra, Electra e Medeia. Estas heroínas transitam do lugar de vítimas a de agentes de monstruosidades, demonstrando através da *complexum oppositorium* sua condição de marginalidade ao padrão do herói épico – este sim modelo da subjetividade moderna. Suas personalidades desbordantes são a prova de possuírem a *timé* e a *areté*, pois estando mais perto dos deuses que dos homens, estão na fronteira, numa situação limite em que a sua excelência leva-as “facilmente a transgredir os limites impostos pelo *métron*, suscitando-lhe o orgulho desmedido e a insolência – *hybris*” (Brandão, 2016b: 69). Estes comportamentos irregulares, suscitam direta ou

indiretamente a criação de algo novo, que em palavras de Brandão (ibid.) é a “obra criadora”, ou seja, confluem na inovação, na produção da virtude, seja no terreno das leis, das instituições, das técnicas, das artes, dentre outros, encontramos nisto a prova de possuírem a *kléos*.

O terceiro critério, devém deste segundo, e concerne em que diferentemente do herói, a heroína irá lutar contra o *status quo*: seja contra a vontade dos deuses, seja contra os governos das cidades-estados, seja contra sua própria família ou seu cônjuge. Discutirei este critério com mais detalhe no capítulo referente ao heroísmo nas margens, já adianto, porém, que a posição política a partir da qual a heroína se afirma tanto no âmbito público quanto no âmbito privado será de variação do padrão majoritário, desestabilizando as estruturas dominantes.

Diante destas considerações, a eleição das três heroínas para compor este *corpus* passou por uma triagem que levou em consideração necessariamente o coeficiente desterritorializante das funções psicológicas e políticas que as mesmas desempenharam nas obras literárias que as consagraram. Em resumo, utilizei para tanto os três critérios principais seguinte:

- Luta por sua causa, mas preserva sua vida.
- Demonstração de diferenças “terríveis”.
- Variação política do padrão majoritário.

De acordo com os mitos de todas as heroínas que pude estudar nos trabalhos de Deborah Lyons, Alice Esteban e Thirzá Berquó, apenas Cassandra, Medeia, Electra e Clitemnestra congregam os critérios mencionados e possuem representação na tragédia grega clássica. Enquanto Cassandra, resistiu ao violento assalto de Apolo enganando-o, mesmo após sua maldição, insistiu em sua vida, foi durante a Guerra de Tróia parte atuante na luta contra o regime bélico instaurado. Sua diferença “terrível” era a vidência desacreditada, a fala desconexa e irracional, que a fez uma mulher e profetiza marginalizadas. Medeia, sempre se posicionou politicamente contra o padrão majoritário, seja no seu país natal, onde era princesa, bem como em território grego, chegou a matar representantes reais, bem como seus próprios filhos. Sua diferença, caracterizada pela fama de feiticeira – era neta de Circe –, assassina e filicida a fizeram a que considero mais marginal das heroínas. No final do mito (a depender da versão), ou bem vai viver com Egeu, ou vai embora no carro do deus Hélio, um deus estrangeiro àqueles do panteão grego e tradicionalmente conhecido

como seu avô. Electra, por sua vez, traduz a eloquência e o afã de justiça típicos daqueles que entram em desacordo com o padrão majoritário, ao mesmo tempo em que afirma sua diferença “terrível” ao decidir que a melhor opção era matar sua mãe. Também permanece viva por escolha própria. Já Clitemnestra, no entanto, após haver derrubado o governo real de padrão majoritário, passou a ocupar o lugar de poder reproduzindo o mesmo padrão, matando inclusive a Cassandra, e por isso não a incluí na seleção que denominei por heroínas marginais. Todas as outras heroínas, mesmo que houvessem cumprido dois dos critérios de eleição, já de início não ultrapassavam o primeiro critério: ou bem suicidaram-se ou optaram/foram levadas pela inexistência, seja através da metamorfose, das imolações ou do sacrifício.

Passando agora à escolha pela análise nas tragédias gregas, há um ponto importante a considerar, de forma a consolidar os critérios pelos quais estas são parte do *corpus*. Palmieri afirma que o mito segue vivo por reelaborações que lhe imprimem variações de continuidades e descontinuidades, preservando, no entanto, um núcleo narrativo constante:

El mito contituye una especie de intertexto a partir del cual se generan otros textos. (...) Su contenido es tan denso y rico que el análisis resulta interminable. En este sentido, la polisemia intrínseca del mito constituye una invitación a la reescritura (2013: 30-31).

Tendo em vista esta observação inicial, resta aprofundar-me no processo de eleição das obras trágicas. Ainda que tais personagens tenham sido visibilizadas pelos olhos de historiadores, geógrafos, poetas e artistas em geral, foi sobretudo a tragédia grega a fonte literária que claramente caracterizou protagonistas femininas como expressão do fenômeno grego de heroísmo (Berquó, 2015). A tragédia grega, que surge no espaço cultural grego como reescritura dos mitos, constitui-se fonte literária original destes, já que, de acordo com Palmieri (2013), os mitos em si são recopilações de vários relatos. Por tanto, a importância de haver elegido tragédias gregas como fontes literárias para o *corpus* reside, dentre outras coisas, em que possa ser feita uma análise em perspectiva sobre as reelaborações de representações das heroínas eleitas. Será com base neste critério e na forte conexão entre a tragédia e a política, que recorrerei às tragédias gregas clássicas para analisar a composição das personagens escolhidas a partir do olhar das correntes feministas e filosóficas da diferença, bem como da psicologia analítica, levando em conta que: “Nesse passo, os pontos fundamentais são a conexão entre a tragédia grega, a mitologia heroica e a religião” (Berquó, 2015: 18).

Dado o protagonismo feminino nas tragédias gregas, onde as personagens da obra exercem papéis excepcionalmente ativos, destacam-se vários exemplos de heroínas representadas como mulheres fortes, que agem livremente na esfera pública da *pólis* e que, inclusive, dão nome às peças. A partir deste entendimento evidenciarei o processo de eleição das tragédias gregas pelo critério de haverem sido as primeiras a levar ao público ateniense do século V a.C., as primeiras representações das heroínas selecionadas. Tais tragédias têm sua autoria dentro do marco da tríade canônica Ésquilo, Sófocles e Eurípides (Palmieri, 2013). A importância da originalidade ou do nascimento se delinea aqui não apenas pela análise política da tragédia como instituição da nova democracia, tampouco por representar o nascimento de um novo código moral, mas também por ser um campo de exploração para o sentido de si-mesmo:

Las tragédias no son mitos. (...) El universo trágico se sitúa entre dos mundos y es esta doble referencia al mito por una parte – concebido como perteneciente a un tiempo remoto, pero aún presente en las consciencias – y por otra, a los nuevos valores – (...) lo que constituye una de sus originalidades (Vernant y Vidal Naquet in *ibid.*, p. 33).

A conexão entre tragédia e política, por outro lado, interessa aos estudos e produções artísticas que a revisitam dado o seu nascimento ter se dado durante uma profunda transformação política e cultural da antiga Grécia (Fraga, 2001). No espectro político desta análise, o protagonismo feminino nas tragédias revelava um aspecto contraditório marcante, dada a conhecida ideologia misógina na Grécia clássica (séculos V-IV a.C.). Considerando que idealmente as mulheres tinham um espaço restrito ao âmbito doméstico, torna-se muito relevante para esta tese que suas representações femininas em obras que discutiam a política local as revelassem em papéis tão protagonistas e públicos.

Assim, para análise da heroína Cassandra elegi *Agamêmnon*, representada em 458 a.C., e primeira peça da trilogia trágica *Oresteia* de Ésquilo. Para análise da heroína Electra, escolhi *Coéforas*, representada no mesmo ano, é a segunda peça desta mesma trilogia, seguido por *Electra* de Sófocles (data não determinada, ca. 409-401 a.C.) e *Electra* de Eurípides (ca. 410 a.C.). Para análise da heroína Medeia, a obra selecionada foi *Medeia* de Eurípides, encenada em 431 a.C., por haver sido sua primeira e mais famosa representação, através da qual ficou conhecida através dos tempos. O fato de Electra, em distinção à Cassandra e Medeia, haver sido contemplada nesta tese por duas outras obras, além daquela que originalmente lhe

representou nos palcos trágicos, deve-se à condição de haver sido a única representada pelos três poetas trágicos principais. O que explica também haverem sido estas as referências para a reescritura de literatura menor desta heroína que posteriormente analisarei.

Como já adiantei, elegi a trilogia *Oresteia* de Ésquilo para compor o *corpus* de obras trágicas a partir da qual analisarei as representações de duas das personagens heroicas. Devo destacar que tal escolha deve-se, além de sua importância como estreia de ditas representações, ao fato desta trilogia refletir a emergência da *polis* como resultado das forças do *oikos* submetidas às leis da cidade. Apoio-me para esta afirmação no entendimento de Lukas van den Berge e Christiaan Caspers (2015) em seu artigo sobre a transição entre a justiça deontológica e a restaurativa através da análise da *Oresteia* e de *Molera* (2008). Os autores acreditam que esta obra de Ésquilo representa a *polis* mais como um objeto do desejo inato de preenchimento que é inerente a condição humana (Berge e Caspers, 2015: 86).

A escolha pelas obras *Electra* de Sófocles e *Electra* de Eurípides, que segundo Trajano Vieira (2009) foram encenadas por volta da mesma época no ano de 415 a.C., justifica-se por retratarem a progressão da personagem, de acordo com o olhar de cada um dos poetas, tornando possível analisar diferentes vieses da mesma. De acordo com Trajano Vieira (2009), estas tragédias homônimas de Sófocles e Eurípides podem ser comparadas levando em consideração alguns aspectos principais: Sófocles como um poeta de forte pendor clássico, cuja característica do seu teatro é marcada pela intensidade da emoção dos personagens, que sustentam seus pontos de vista não como meras opiniões, mas pressupondo uma visão heroica do mundo. Já em Eurípides, um poeta com tônica moderna e vanguardista (Vieira, 2009, Fraga, 2001), pode-se esperar, segundo Fraga (ibid.), a discussão de códigos morais assentados sobre valores que acabavam de nascer naquela sociedade: democráticos, racionalistas (sofistas) e, mais contundentemente, patriarcais. Em uma paráfrase do livro de George Steinen, *Tolstoy or Dostoievski*, Vieira (ibid.) sugere então que Sófocles estaria para Eurípides como Tolstoi estaria para Dostoievski. Estas podem ser, de acordo com Vieira, as principais vias de acesso às obras dos dois escritores que, juntamente com Ésquilo, compõem a tríade de ouro da tragédia grega.

Tais características de Eurípides se estendem, é claro, para análise de sua obra *Medeia*. Destaque-se, no entanto, que mesmo antes desta tragédia, Eurípides já demonstrara interesse pela heroína. Segundo Vieira, em 455 a.C, o ano de sua

estreia, Eurípides pôs em cena *Pelíades*, centrada no assassinado do rei Pélias, concebido por Medeia. Por volta de 440 a.C, segundo Vieira, Eurípides escreveu *Egeu*, onde retrata a estadia de Medeia em Atenas e seus planos de assassinar o herói Teseu. Vieira afirma ainda que em se levando em conta as referências remanescente sobre este mito, “somos levados a crer que o assassinato dos filhos de Medeia é fruto da criação de Eurípides” (ibid., p. 10). Por certo, após a estreia de *Medeia*, o texto de Eurípides vem sendo a principal influência para inúmeras obras, em diferentes épocas e localizações. Tais reelaborações e reescrituras compõem uma característica deste texto de Eurípides que também é encontrada na *Oresteia* de Ésquilo: aporta uma mostra do vigor do mito desta heroína (ibid.).

Tomar representações das personagens tais como se apresentam nas tragédias gregas como referencial para a eleição das obras contemporâneas se justifica, portanto, pelo aspecto simbólico e político que dadas tragédias subscrevem a seus personagens: conferindo-lhes além da relevância psicológica, uma dimensão política. Assim, como forma de aproximação de modos de existência contemporâneos e seus devires minoritários, a literatura menor é a escolha mais apropriada. Para eleger quais obras da literatura menor utilizar, precisei encontrar, além do mais, quais enredos, motivos e desfechos as heroínas em questão narram sobre si mesmas, em uma busca por um *relato de si* que discuta problemáticas elencadas pelo *corpus* de obras trágicas. Assim, em adição às tragédias, o *corpus* foi contemplado com obras de reescrituras contemporâneas, que em sua criação estão circunscritas a espaço-tempo de transição, em franco processo de desterritorialização e re-territorialização, como é o caso da Alemanha Oriental das décadas de 1980 e 1990 em que Christa Wolf escreveu *Cassandra* (1983) e, posteriormente, *Medeia* (1996); o Brasil da década de 1970 no qual Chico Buarque e Paulo Pontes escreveram *Gota d'Água* (1975), assim como a África do Sul, pós-apartheid, na qual a escritora judia Yaël Farber escreveu *Molara* (2008).

Um forte interesse pelo mito grego, segundo Palmieri (2013), costuma ser encontrado em países que vivem uma complexa transição à democracia. Tal interesse estende-se a transições de regimes políticos de outras ordens, como o período da Guerra Fria, onde os regimes da Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental se opunham. Neste contexto político foram produzidos os livros de Christa Wolf, autora que era cidadã da então Alemanha Oriental. Enquadram-se também neste espectro as duas outras obras aqui analisadas, quais sejam *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes,

escrita e encenada sob a ditadura militar no Brasil, assim como *Molona*, de Yaël Farber, que reflete a tendência sul-africana de colocar em marcha várias reescrituras do mito grego no seu processo de redemocratização pós-apartheid. O mito grego nestes territórios vem a ser, por tanto, fronteiriço, ou seja, reflete a distância e a proximidade em seu contexto histórico cultural (ibid.).

Palmieri afirma que as reescrituras significam para estes povos trabalhar com o interstício e jogar com a polissemia desses clássicos que se mostram próximos e distantes ao mesmo tempo. Por isso, por basear-se em um processo contínuo de montagem e desmontagem, a reescritura contemporânea de tragédias gregas constituem textos múltiplos e plurais. Mais especificamente, o drama pós-colonial, segundo Palmieri, se afirma quase como resposta ao teatro ocidental clássico ao desestabilizar suas estruturas de poder. Veremos mais adiante como as complexas cartografias destas reescrituras menores dão ensejo a desterritorializações de categorias de raça, classe, gênero, linguagem e sexualidade. As obras de Wolf, de Buarque e Pontes e de Yaël Farber refletem o sentimento de comunidade, sem fazer ode à homogeneização ou à constituição de guetos. Através destas três obras, de diferentes expressões, épocas e regiões, encontramos o sentido da heroína em relação com comunidade, através da dialogia entre *oikos* e *polis*, bem como através da função da religião como aquela que religa, vincula.

Concluo esta justificativa de *corpus* alertando que, ainda que este não seja o objetivo central, o conceito de heroísmo feminino pode vir a ser aprofundado e esmiuçado ao longo deste trabalho. Adianto este esclarecimento, pois o aprofundamento na análise das heroínas deverá dar-se em torno do conceito de devir-minoritário, ainda a ser melhor discutido no capítulo seguinte. Este será um conceito privilegiado nesta leitura, uma vez que mais do que a discussão sobre o heroísmo em si, importa que a marginalidade heroica feminina seja ressaltada em suas idiossincrasias, potencialidades e monstruosidades nas vozes de Cassandra, Electra e Medeia ao relatarem a si mesmas. Estas personagens, pelas similitudes a respeito de sua morfologia heroica, por aspectos biográficos de suas relações com heróis, deuses e ciclos míticos importantes, por darem voz a questionamentos éticos e políticos relevantes para o momento político atual, representam o devir-mulher que buscaremos mapear como referência para um processo de subjetivação das margens.

Capítulo 1. Da modernidade classicista à contemporaneidade plural

O enfoque base desta investigação é a relação entre a massificação do paradigma heroico no imaginário cultural e a violência ética incidente sobre a produção de devires minoritários. Para compreender melhor este fenômeno e seu emprego pelo paradigma moderno, passarei neste primeiro capítulo a um breve transcurso sobre o heroísmo e sua relação com a marginalidade, para em seguida discutir o momento de transição paradigmática no qual nos encontramos e que favorece o potencial transformador da literatura menor para o devir-mulher e para comunidades plurais. Já no segundo capítulo desta fundamentação buscarei apresentar como tais condições de possibilidade se atualizam por processos e construtos de ordem psicológica e cultural.

Antes de passar à conceituação do herói como um monomito (Campbell, 2004), cabe esclarecer como a formação deste fenômeno cultural aqui ilustrado pela mitologia grega derivou à modernidade um mecanismo pelo qual o heroico se afirma como, para utilizar termos de María Lugones (1999), puro ou homogêneo e alija o miscigenado ou o alternativo da possibilidade de afirmar-se sujeito. O historiador Francisco Marshall (2006), em seu artigo *Édipo: estratigrafias da memória heroica*, faz-nos recordar que por mais que os diversos registros da memória heroica já existissem em civilizações desde o antigo Oriente próximo, foi na Grécia que o herói, como categoria, desenvolveu-se em uma dimensão de fenômeno cultural. O mitólogo Junito Brandão cita Angelo Brelich para caracterizar melhor a importância desta figura na civilização helênica, trazendo o herói como:

fundador de cidades e seu culto possui um caráter cívico; o herói é, além do mais, ancestral de grupos consanguíneos e representante prototípico de certas atividades humanas fundamentais e primordiais (Brelich, cit. in Brandão, 2016b: 19).

O conceito de herói, amplamente estudado por Junito Brandão no volume III de sua obra *Mitologia Grega*, está estruturalmente assentado numa mitologia universal de personagens, homens e mulheres. No entanto, segundo Deborah Lyons (1997), de todos os heróis e heroínas, serão especialmente os heróis masculinos, bem como os da tradição homérica, os mais disseminados e valorizados pela cultura ocidental. De acordo com Joseph Campbell em seu livro *O herói de mil faces*, “estes mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos” e deles podemos aproximarmo-nos ao olhar para “as religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas

fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono” (2007: 15). Por outro lado, quando o conceito de herói foi apropriado pela modernidade como modelo e paradigma da individualidade (Rago e Funari, 2008), devido a características específicas atribuídas a tal conceito, houve margem para o estabelecimento de um mecanismo excludente do discurso oficial. Tal mecanismo pode ser reconhecido ao dar-nos conta de um conjunto de aspectos pouco ou quase nunca explorados sobre o herói, no que concerne a sua utilização como modelo moderno:

Todas essas características (do herói) demonstram sua natureza sobre-humana, enquanto, de outro lado, a personagem pode aparecer como um ser monstruoso, como gigante ou anão, teriomorfo ou andrógino, fálico, sexualmente anormal ou impotente, voltado para a violência sanguinária, a loucura, a astúcia, o furto, o sacrilégio e para a transgressão dos limites e medidas que os deuses não permitem sejam ultrapassados pelos mortais (Brellich, cit. in Brandão, 2016b: 19).

Esta operação linguística de exclusão se repete com todo aquele que não represente o sujeito universal, sendo o minoritário, o vulnerável, aliado do lugar privilegiado de produtor do discurso, ainda que, como vimos neste exemplo, este ser minoritário, “monstruoso”, seja o herói grego. Diante desta evidência, indago de que maneira o mito heroico poderia ser representado na literatura menor como material de desterritorialização e relativização deste ideal moderno de subjetividade? Mais especificamente, é possível que a escritura feminina, através da mitologia heroica, dê visibilidade a outras possibilidades de existência e diferentes escrituras de si mesmo que desestabilizem aquele ideal de indivíduo? Tais questões respondem à necessidade de que estas diferenças possam ser também incorporadas ao imaginário cultural da contemporaneidade.

Voltaremos a nos aprofundar sobre o padrão de heroísmo e do heroísmo nas margens em momento posterior, conquanto de momento faz-se necessário estabelecer referências do potencial subjacente das margens frente ao *ethos* coletivo que as constrange, bem como a função que a linguagem e, mais especificamente, a literatura menor podem desempenhar nesta reescritura de modos de ser heroico. Para tanto, dirijo a atenção para iluminar alguns dos principais mecanismos epistemológicos e discursivos que compõe a sociedade atual.

1.1. Transitando pela fronteira do espaço e do tempo

Já em 1913 o fundador da psicologia analítica Carl Gustav Jung (2013a) em seu livro *Símbolos da Transformação*, marco de sua ruptura com o fundador da psicanálise Sigmund Freud, propõe que a relação do pensamento racional abstrato com o plano simbólico estaria sendo esterilizada, sendo a imaginação e o pensamento mítico relegados a uma categoria secundária de pensamento. A psicanálise ortodoxa, como veremos mais adiante, em sua tradicional lógica racionalista de interpretar o conteúdo mítico ou fantasioso a partir de premissas positivistas – linearidade, causalidade, objetividade, neutralidade – acabou sobrescrevendo a polissemia do símbolo por conteúdos subjetivados, o que acabava por esterilizar o potencial de transformação subjacente à própria estrutura daqueles. Entendo que tal mecanismo se deu, quero deixar registrado, não por culpa ou carência teórica dos primórdios da psicanálise, mas pelo fato de esta haver sido fundada sobre uma tradição moderna em que, por sua vez, segundo Rosi Braidotti (2004: 38), operava por uma lógica de cumplicidade entre conhecimento e poder, razão e dominação, racionalidade e opressão e de todos estes com a masculinidade. Entendo que, desta maneira, deixou-se um espaço aberto para a sujeição ideológica e homogeneização das individualidades sobre a qual me estenderei nesta seção.

Para desenvolver no plano ético o alerta sobre este mecanismo de esterilização do símbolo vivo comentado por Jung (ibid.), recorro a Judith Butler (2015) em sua obra *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*, na qual nos alerta que esta condição de dominação de um código cultural sobre o outro em que se violentam as diferenças e possibilidades de transformação, se estabelece a partir do momento em que a transformação cultural não foi acompanhada pela transformação de *ethos*. Tal dominação cultural hegemônica vem se acentuando até os dias atuais, levando-nos a um aprisionamento em bases morais que não mais respondem às demandas da sociedade atual. Dessa maneira, a falta de discussão sobre o sentido político na essência deste processo, bem como a ausência de uma ética *viva*, dá lugar à inscrição de discursos violentos e excludentes, argumento este fortemente debatido por Gayatri Spivak (2010) e Judith Butler (2015). A liberdade neste caso acaba, ao final, sendo fictícia e forçadamente homogeneizada. Este é o processo que Gilles Deleuze e Félix Guattari, no volume segundo de *Mil Platôs* (2011b) chamam de agenciamentos coletivos de enunciação – a linguagem como uma rede de signos compartilhada que produz, recorta, ressalta, precipita, retarda, fixando atributos aos corpos.

Dentro desta apertada malha da linguagem, não há espaço para a diferença, menos ainda para uma genuína liberdade. Assim, de modo a retomar a relação entre o mito do herói e as possibilidades de subjetivação das marginalidades a este padrão, devemos retomar que a linguagem mítica é polissêmica e que condensa em sua narração questionamentos sobre o indivíduo e também sobre a coletividade. No mito: “Lo emocional se funde con lo político y lo religioso con lo social” (Palmieri, 2013: 28). Assim, as reescrituras dos mitos através de “desmitificações” e “transmitificações” não matam o mito, mas revolucionam o conteúdo mítico a partir dos diferentes olhares situados que decorrem de uma persistente necessidade humana de buscar outras possibilidades (Palmieri, 2013). Tais reescrituras emergem em função da flexibilidade narrativa do mito, mas também de sua função ritual, ou seja, do aspecto atemporal e cíclico que o caracteriza. Esta função ritualística do mito que em seus efeitos se aproxima do que Deleuze e Guattari (2014) chamam de transformação imaterial atribuída pelos atos de fala, é de importância crucial à hora de analisar como a produção cultural que devém das margens pode aportar também uma transformação social.

Segundo Giddens (2002), dado que os rituais de transição que marcavam as fases de vida do indivíduo nas sociedades antigas já não estão mais presentes na contemporaneidade – que ele chama de alta-modernidade – chegou-se a um momento onde a identidade não é mais indicada com clareza. Ainda segundo o autor, neste contexto contemporâneo caberia ao próprio indivíduo escolher os passos a serem dados em observância ao seu processo de autoconhecimento. Devemos voltar a recordar-nos primeiro, de modo a desenvolver esta ideia mais adiante, que a tragédia grega cumpria esta função ritualística, pois além de seu componente político tinha uma função ritual importante: o gênero trágico da Antiguidade desenvolvia um novo sentido de *eu* e dos *outros*, pelo qual conviviam o político e o privado (Palmieri, 2013: 33-35). Sendo assim, as reescrituras a partir de tragédias gregas poderiam aportar ao campo cultural o aspecto ritualístico, colocando a disposição esta “liminalidad”, entendida como estado de abertura y ambigüedad típica de los rituales de paso en los que se vive en una especie de limbo entre un estado y outro” (ibid., p. 32).

Neste contexto, em que poderíamos nos considerar possuidores de uma *presumida* liberdade de ser o que se quer, para um convívio em uma comunidade plural, nos é demandada tolerância às escolhas que seriam “pessoais”. Giddens considera que

nesta altura é como se houvesse uma obrigação de escolher não apenas como agir, mas de quem ser, supostamente em “uma narrativa particular da auto-identidade” (2002: 79). Pode-se depreender que a este processo de “escolha” indicado por Giddens falta a consciência do sentido da coletividade dentro de um recorte político e cultural, pelo qual acaba isolando-se o indivíduo e tornando-o presa fácil de um sistema homogeneizador. Afinal de contas, ainda que os rituais das sociedades antigas já tenham sido ultrapassados na contemporaneidade, entendo, baseada em Fina Birulés (2014), que a construção de uma narrativa de identidade plural só poderá ser alcançada coletivamente e através da cultura. Por estas razões, o resgate do mito heroico passa a ser fundamental, não apenas pela desestabilização do sujeito onisciente, do pensamento exclusivamente racional, quanto pela possibilidade de aportar novas maneiras de ser e de conhecer o mundo. Passemos então às propostas que se apresentam como alternativas a esta condição de falsa liberdade individual e que incorporam a dimensão ética e política na composição e relato de si-mesmo.

1.2. Devires minoritários e territórios periféricos

De modo a mapear o processo de devir-mulher nos relatos de heroínas da literatura menor em relação às heroínas clássicas, visto encontrar em que diferem, em que desestabilizam o padrão majoritário, quais seus valores e suas práticas, e para tanto fez-se necessário encontrar ferramentas teóricas transdisciplinares. Tive acesso a tais ferramentas ao aprofundar-me em modelos teóricos que compreendem tanto o aspecto político do devir-minoritário quanto o aspecto ético. Em relação à política, pude me localizar melhor nesta cartografia do devir-mulher através de conceitos de Deleuze e Guattari (2014) intercalados por questionamentos e aportes de Fina Birulés (2014), Rosi Braidotti (2004), Diana Fuss (1999), Gayatri Spivak (2001). No que se refere ao aspecto ético deste processo, que discutirei tendo em conta a ética como *ethos* ou lugar a partir do qual nos localizamos, a base reside nas formulações de Adriana Cavarero (2014) e Judith Butler (2014), ambas articuladoras de conceitos psicanalíticos em suas formulações. Nos parágrafos seguintes, por tanto, o ético e o político se intercalam, demonstrando como os dois são parte indissociável de um devir minoritário.

Busquei esboçar até este momento que a filosofia feminista que se delineia no horizonte nos comunica uma série de pressupostos que se estendem aos valores éticos e políticos, nos comunicando também alternativas ao individualismo moderno assentado sobre o paradigma heroico. Tais pressupostos passam pelos saberes

situados, subjetividades múltiplas e parciais, itinerância de significados, transdisciplinaridade, a não centralidade do sujeito, desterritorialização, vulnerabilidade. Começo por costurar tal articulação entre ética e política seguindo a Diana Fuss (1999), que entende que a afirmação da identidade somente pode articular-se a partir de uma vontade de transformação política. A aliança se dá a partir da falta e a coalizão política "mulheres" que pretende fazer frente à opressão é o lugar desde onde devem ser articuladas as identidades. Braidotti (2004), por sua vez, acrescenta que aludir ao viés político não é suficiente dado que a ética o precede "lo ético define lo político y no a la inversa" (ibid., p. 49). Assim, o caminho trilhado por este estudo no mapeamento desta dissidência minoritária, tanto na quota de valores, identidades, quanto de cultura, foi guiado pelo propósito de deixar entrever possibilidades para o relato de si num itinerário que se afasta do centro para as margens em ambos aspectos ético e político.

Pois bem, o conceito fundamental para entender esta articulação que se afirma por um vir-a-ser minoritário é o que Deleuze e Guattari (2010) chamaram de devir-mulher. Para estes autores, o devir é um processo do desejo, que não corresponde nem se assemelha a nenhuma relação em especial (seja ela edipiana, conjugal ou profissional). O devir tampouco se identifica com algo, sendo da ordem da aliança e não da filiação – o devir é produtor apenas dele mesmo e, por isso mesmo, não tem identidade ou endereço fixos/permanentes, pois está sempre aberto a um crescimento rizomático, imprevisível. Assim, os psicólogos Juliana Rodrigues e Carlos Peixoto Júnior (2011) em seu artigo "Para desarticular os estratos dominantes do organismo, da significância e da subjetivação" esclarecem que um devir-mulher, por exemplo, não se parece com a mulher em um padrão majoritário, aquela que é oposta ao homem, em uma marcação como sujeito em negativo. Além do mais, o devir-mulher não significa absolutamente que futuramente haja transformações na direção daquela mulher, nem tampouco que se vá imitá-la, mas sim que seja possível produzir em nós mesmos (mulheres e homens) uma mulher minoritária.

Em sendo multiplicidades coexistentes, estes processos se situam no plano de imanência, já que o plano da transcendência – próprio da psicanálise tradicional – é entendido como por natureza oculto, "que dá a ver aquilo que se vê, mas que ele próprio não é dado" (ibid., p. 291). Já introduzi em seção anterior, e desenvolverei mais adiante, que este modelo psicanalítico tradicional estabelece as estruturas – de mulher ou de homem – e suas respectivas analogias (Édipo, por exemplo), permitindo

os decalques, mais conhecidas como interpretações selvagens, homogeneizando diferenças em um padrão maior. Rodrigues e Peixoto Jr. reforçam, mais uma vez, que segundo estas formulações deleuzianas os devires são variações moleculares, minoritárias e não sujeitos molares, padrões majoritários, que conhecemos fora de nós, como por exemplo, o homem branco, adulto, macho, *herói*, etc. Por este motivo, apesar de tantos devires do homem, não há um devir-homem e absolutamente todos os devires passam antes pelo devir-mulher:

Para Deleuze e Guattari, todos os devires começam e passam pelo devir-mulher, que é a chave de todos os outros devires. Isso porque é da menina, primeiro, que se rouba o corpo, com advertências do tipo: “pare de se comportar assim” ou “você não é um moleque”. É dela que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. O menino vem logo depois. É-lhe mostrado o exemplo da menina, indicando-a como objeto de seu desejo, um organismo oposto. Exatamente por ser a menina a primeira vítima, que, inversamente, a reconstrução do corpo como corpo-sem-órgãos é inseparável do devir-mulher (ibid., p. 289).

O devir-mulher é um processo que não pode estar vazio da representação da experiência, sob o risco de dar lugar a instauração de regimes totalitários de subjetividade. Os devires-mulher com os quais trabalho nesta tese, por este motivo, não são uma abstração, representam processos de subjetivação desde um lugar *material e encarnado*, ou em outras palavras, se encontra localizada em um corpo como entidade socializada e codificada culturalmente como feminino (Braidotti, 2004) ou ainda como um corpo de experiência marginalizada. A heroína Joana presente no *corpus* como uma reescritura de Medeia por Buarque e Pontes, por exemplo, devém do lugar de marginalidade social que os autores enfrentavam naquele momento, o que configura sua variação minoritária. A importância de Joana neste trabalho consiste precisamente no fato de que, conforme o exposto, aquele que está marginalizado consiga ultrapassar o metro padrão, passando necessariamente primeiro pelo devir-mulher. Todas as heroínas escolhidas para o *corpus* são conhecidas como “mujeres terribles” (Esteban, 2005), cujas representações da experiência diferem da categoria da *mulher molar*: todas elas saem do ideal de passividade e vem a ser, além de vítimas, transgressoras da ordem instituída que as violentava. É no sentido deste *ethos* plural, que se dá a partir da experiência, que uma ética alternativa se erige em aliança com a “essência política” (Fuss, 1999) mencionada anteriormente.

Volto a enfatizar, por tanto, que o conceito de *devir-minoritário* funciona como recurso chave para a emergência destas singularidades, tal como analisado por Eloi Grasset (2012), sendo esta a escolha por uma civilização que não implique em uma ideia de

comunidade hegemônica. Além disso, através deste entendimento, é possível dar destaque à constante inter-relação entre o individual e o coletivo: transitamos do sujeito para a comunidade e vice-versa. Helena González (2012) ilustra bem tal processo ao definir como parâmetros comunitários a revalorização dos espaços afastados do centro, espaços dos extremos que a todo momento confluem para a concepção de subjetividade nômade, pois são estes os espaços de fronteira onde a língua, a cultura, os gêneros e as etnias convivem em uma perspectiva plural. Neste ponto de interseção entre devir-minoritário e espaços plurais, cabe desenvolver outra ferramenta teórica facilitada por Deleuze e Guattari (2014) e que virá a ocupar papel fundamental na análise, que é o conceito de território, desterritorialização e re-territorialização.

Segundo Günzel (s/d) o território não é objetivamente localizado, é constituído por padrões de interação e significados apreendidos, assegurando estabilidade, referência e localização. Haesbaert e Bruce (2002) em seu artigo “A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari” observam que território, em termos psicológicos ou subjetivos, pode ser visto como o ambiente social de uma pessoa, espaço de vida, a partir do qual a pessoa age ou para o qual a pessoa se volta. Tal conceito é amplo e compreende uma escala que varia do território geográfico, para o território social e, daí, para o território psicológico-subjetivo, todos interconectados um com o outro. Isto se dá porque o território comporta em sua dinâmica, além dos agenciamentos coletivos de enunciação e agenciamentos maquínicos de corpos, os vetores da desterritorialização e da re-territorialização. Se tivermos em conta que um agenciamento nunca age isoladamente do seu par (agenciamento maquínico de corpos e agenciamento coletivo de enunciação) e que ambos estão em constante operação, veremos que somente neste movimento mútuo um território se constitui, conceito fundamental para esta análise que será esboçado em seguida.

1.3. Inclinações como medida de vir-a-ser

Neste primeiro momento, o conceito de território será articulado por mim à ideia de *ethos*, lugar de morada a partir do qual o sujeito falante alça sua voz. Para explicar este conceito, passarei a um exemplo de um território constituído impregnado de uma ética morta e que, até o momento, se recusa a ser desterritorializado: a relação mãe-bebê. De acordo com Adriana Cavarero (2014), o sujeito contemporâneo se mantém atrelado a uma ética e moral modernas, mais especificamente da escola da razão kantiana, cujas premissas bem podemos identificar com o perfil do herói da

Antiguidade. Na mente da modernidade somos divididos, não sendo levado em conta os laços que deveriam ser estabelecidos entre a dimensão simbólica – através da potência do desejo, dos protestos do inconsciente, dos amálgamas corporais – e os vetores políticos que atuam na composição das subjetividades, tarefa esta a ser realizada pela “linguagem menor” (Deleuze e Guattari, 2011b; 2014). Para que esta virada ética seja possível, faz-se necessário sair da ordem da *matabilidade* para adentrar no reconhecimento de nossa condição de vulnerabilidade (Cavarero, 2014).

Ao tomar as duas acepções etimológicas da palavra latina *vulnus*, Cavarero tece uma profunda articulação que contrapõe o sujeito da *matabilidade* hobbesiano. Esteticamente é uma relação que em lugar da verticalidade, propõe a inclinação e, por isso, entendo tocar diretamente no fundador da *matabilidade*, a figura mitológica do herói lida a partir deste paradigma moderno. Considerando que para Judith Butler (2014) o sujeito é fundamentalmente “cuerpo y experiencia corporal”, é somente na relação de interpelação e diálogo que este se reconhece como tal. Porém, para ultrapassar o perigo da fixação no outro e uma conseqüente estereotipação, a condição para a singularidade radica-se na exposição do “que yo soy”, ou seja, na vulnerabilidade.

Opondo-se aos pressupostos de independência/autonomia kantianos, Cavarero destaca uma ontologia relacional, afirmando que será na relação arquetípica materno-filial, que em seu início é de absoluta dependência, que a experiência corporal desvelará a subjetividade de um frente ao outro. A melhor representação desta ontologia pode ser testemunhada nas Madonnas do Renascimento, inclinadas para o outro, corpo a corpo com o outro. Este entendimento, por sua vez, pode fazer uma ponte com o que Deleuze e Guattari (2010) em seu livro *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* nomeiam de agenciamentos maquínicos de corpos (ou de desejo) que são relações estabelecidas a partir da mistura de corpos, sejam estes humanos, animais, minerais, etc., na produção do que vêm a chamar de “re-territorializações”, formando novos “pequenos mundos” do sujeito ou do coletivo. Importa agora destacar de que maneira esta relação dual entre a mãe e o bebê vem a ser entendida até agora como um “território” constituído e que passou a ser desterritorializado na premissa de Cavarero (2014) ao re-significar as representações da Madonna com o Bambino.

Assim, vejamos exemplos deste processo a partir do território constituído na díade mãe/bebê, que inicialmente é um território constituído como modelo primeiro de relação humana. A partir dele observamos a dinâmica de desterritorialização e re-

territorialização em várias instâncias espaço-temporais: na esfera relacional passa da díade mãe/bebê, para a relação de casal, como podemos encontrar no caso clínico descrito por Campbell (2004: 16-17); na esfera cultural é a referência de um período estético e passa a referência filosófica, como discutido por Cavarero (2014); enquanto isso, na esfera psicanalítica, entende-se que quando esta díade é interdita pelo pai transforma-se no motor propulsor da libido, criador do desejo.

Na proposição de Cavarero, por exemplo, vemos a relação boca/seio como um agenciamento maquínico de corpos que está atravessada por agenciamentos coletivos de enunciação, os dois agenciamentos necessariamente “agem” juntos numa desterritorialização e posterior re-territorialização necessárias. Senão vejamos, certo entendimento filosófico e psicanalítico diz que a relação da criança dependente e sua mãe em uma unidade dual, representadas pela unidade dual entre a Madona e o Bambino, é tanto do ponto de vista físico, como também no plano psicológico (Campbell, 2004: 17-18), um estágio primário que deverá ser ultrapassado pela intervenção do pai. Assim, toda vez que esta relação é vivenciada pelo indivíduo adulto, é interpretada psicanaliticamente (e muitas vezes pelo senso comum) como uma regressão e um obstáculo ao seu avanço numa vida adulta diferenciada dos pais. Sem questionar a validade deste entendimento para determinados casos clínicos, toma-lo como modelo único é ser sujeitado por um território psicanalítico que atribui ao mito de Édipo uma interpretação que esvazia suas polissemias, e que homogeneiza as psiques e subjetividades. A proposta de Adriana Cavarero (2014) sobre a relação materno-filial, como um agenciamento de desejo, é, por tanto, uma desterritorialização/re-territorialização deste lugar, oferecendo-nos uma linha de fuga da operação de sujeição e homogeneidade até agora estabelecidas.

Já conseguimos vislumbrar, desta maneira, em qual medida o modelo heroico conserva um território cerceador de liberdades. Já que, segundo Junito Brandão (2016b), o herói atua em função do *status quo*, da manutenção das divindades locais de quem são parentes próximos em maior ou menor grau, posso inferir o herói atua na guarda e manutenção do território. No livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo* de Félix Guattari e Suely Rolnik acercamo-nos deste conceito pelo viés que mais nos interessa nesta tese:

O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representação nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de

investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (Guattari e Rolnik, 1986: 323).

Estas emergências conceituais são um preâmbulo para a compreensão do devir minoritário, pois para fugir da sujeição do padrão majoritário, do *ethos morto* e homogeneizador (Butler, 2015), é preciso desterritorializar os centros e devir marginal. É, ao mesmo tempo, uma linha de fuga para a palavra de ordem que a modernidade se apropriou indevidamente: o herói. Considerando que a figura do herói antigo reterritorializado pelos olhos modernos projeta a imagem do indivíduo capaz de dominar e subjugar o outro para alcançar o sucesso, chegamos ao cerne de nossa discussão, pois ao inscrever-nos, por conseguinte, a esta ontologia posicionada na vulnerabilidade: a condição para o “um” está ontologicamente relacionada ao “outro”. A proposta de primazia da relação, da constante entre o coletivo e o individual, bem como do “um” frente ao “outro” (a inclinação da Madonna para o Bambino), tomando a vulnerabilidade como paradigma para os devires, é uma desterritorialização que, além de acessar a dimensão do desejo aliado ao pensamento, também afirma a diferença a partir de um estatuto ético de consequências políticas.

1.4. Pensamentos incorporados

Aclarar a aliança destas três instâncias (ética-política-corpo) nos fundamentos teóricos deste trabalho é necessário porque, como já apontei anteriormente, as constituições de novos territórios passam ao mesmo tempo por um agenciamento de corpos, de desejos, e um agenciamento coletivo de enunciação que atribui os significados, sendo por tanto uma aliança entre o pensamento e o desejo. Assim, através deste processo de subjetivação encarnado – que reconhece a experiência a partir do corpo – o componente ético-político está interconectado com o desejo, passam de um a outro, podendo assim fazer leituras do social desde o desejo. Um sujeito sem corpo seria um sujeito ainda inscrito nos pressupostos logocêntricos, que não considera o *eros* como constituinte da totalidade da razão ou da capacidade humana de pensar.

Fugindo da ameaça de normatizar qualquer potencial devir, a preocupação aqui será sempre a de deixar que a heroína fale, sem fixar interpretações sobre a sua narrativa, permitir que as suas escolhas sejam feitas sem pré-determinar padrões ou assumir estereótipos, porém mantendo o cuidado e a atenção para destacar sua experiência no padrão minoritário pelo qual transita – neste caso, o devir-mulher – e, mais especificamente, o paradigma ético-político sobre o qual está fundando tal devir. Rosi

Braidotti (1994) já propôs esta experiência expressamente em seu livro *Nomadic Subjects*, quando reforçou as formulações de “political fiction” de teóricas tão distintas quanto Donna Haraway, Luce Irigaray ou Adrienne Rich: “The both rely on alternative figurations as a way out of the old schemes of thought” (ibid., p. 3). Sua proposta é uma redefinição de subjetividade situada e parcial baseada em uma materialidade que enfatiza a estrutura *incorporada* e sexualmente diferenciada do sujeito que fala:

El pensamiento feminista no debe ser únicamente estratégico, esto es, la expresión de una voluntad política, sino ser adecuado en cuanto representación de la experiencia. La teoría feminista debe ser conceptualmente apropiada y a la vez políticamente conveniente; la propia relación con el pensar constituye el prototipo de una relación con la otredad por completo diferente. Si perdemos de vista este fundamento ético, relacional, de pensar, vale decir, el lazo que ciertos discursos crean entre nosotros, entonces corremos el riesgo de incurrir en la homologación y por tanto en tipos de pensamiento puramente estratégico o instrumentales (ibid., p. 49).

Isto equivale a poder trazer à luz uma estrutura multiestratificada do sujeito. Teresa de Lauretis conceitualiza esta descrição que inclui a experiência do corpo como “un proceso continuo por el cual la subjetividad se construye semiótica e historicamente” (De Lauretis, 1994: 182). Desta forma, De Lauretis aponta que este processo, ou melhor, a experiência se constitui de estruturas e des-estruturas da linguagem e também do corpo repetidas através das gerações, da história. Braidotti acrescenta: “as Judith Butler lucidly warn us, the force of the parodic mode consists precisely in striving to avoid flat repetitions, which bring about political stagnation” (Braidotti, 1994: 6). No entanto, permanece o paradoxo contemporâneo, sobre como reconciliar a parcialidade e descontinuidade destas subjetividades marginais com a construção de novos projetos políticos interconectados e coletivos. Neste sentido, anuo a afirmação de Braidotti ao propor que a ficção política pode converter-se em mais efetiva que os sistemas teóricos, afirmação esta que converge para a própria ferramenta metodológica desta tese:

Figurations are therefore politically informed images that portray the complex interaction of levels of subjectivity. In think that the more alternative figurations are disclosed in this phase of feminist practice, the better (ibid., p. 4).

A produção de novas figuras de subjetividade a partir da literatura ou da teoria feminista, uma mitologia contemporânea feminista, chegou até a academia através de figuras como o nômade de Braidotti, o cyborg de Donna Haraway, o mascarado de Judith Butler, o excêntrico de Teresa de Lauretis, ou a Madonna de Adriana Cavarero.

Todas estas figuras-símbolo apontam para novas dimensões de subjetividade feminista, marginal, que resistem à hegemonia e a homogeneidade do pensamento patriarcal. Recorrer a uma ontologia feminista através de figuras míticas atualizadas pela arte e teorias contemporâneas não pressupõe estar para sempre atado a estas figuras e seus significados recém atribuídos. Como já explicitiei, não é objetivo desta tese propor um sujeito universal do feminismo, mas sim afirmar que a criação é uma ferramenta válida para a teoria e crítica feminista da cultura. O ponto de interesse no devir deste estudo é ser possível uma exploração e legitimação de uma agenda política, pautada no declínio das identidades fixas e estáveis da metafísica moderna, pelo entendimento que identidade é uma noção retrospectiva a caminho de novas significações (ibid.). Para desestabilizar essas identidades fixas, o primeiro domínio a ser desestabilizado é o do *eu* onisciente.

Desconhecer-se ou, em outras palavras, expropriar-se do *eu* é um tema estimado pela teoria feminista de crítica da cultura e tem importância crucial para este trabalho. Através da noção do não-humano Braidotti analisa a cena na qual a escritora Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G.H.* (1964) descreve o momento de fusão entre a protagonista e uma barata no quarto de empregada do seu apartamento: “El darse cuenta de la no centralidad de lo humano para la vida y la materia viva conduce a G.H. a emprender la deshumanización de sí misma” (Braidotti, 2004: 34), onde encontra as partes mais arcaicas e mais vivas de seu ser. Seguindo em sua análise, Braidotti arremata afirmando que: “Así pues, entra en lo perfectamente vivo, vale decir, en los estratos inexpresivos, prediscursivos y presimbólicos del ser” (ibid., p. 35), encontrando, a meu ver, uma linha de fuga de uma premissa fundante do pensamento ocidental logocêntrico. A premissa desestabilizada naquela obra, igualmente importante para esta tese, pode ser exposta através da leitura de Adriana Cavarero (in Braidotti, 2004) sobre *A paixão de G.H.* como uma lúcida percepção de que a vida em si mesma não leva um nome próprio e é uma força que nos conecta com qualquer outra matéria vivente, ou seja, é um desligamento do ser de G.H. do “Lógos” patriarcal, deslocando especificamente esta premissa de que o ser e a linguagem são um.

Em igual medida, Segarra (2012) indica que este *creux* ou vazio da expropriação de nós mesmos nos impulsiona para uma nova concepção de comunidade, como um movimento “fuera de sí” e que, por isso mesmo, pode colocar-se em relação com o desejo e, por derivação, com o *eros*, em um aspecto de ruptura com as fronteiras do sujeito da razão tal como o conhecemos. Begonya Saez Tajafuerce (2014) também

nos aporta a formulação de Judith Butler e Adriana Cavarero sobre o tema da exposição do corpo e a ética da vulnerabilidade, que é anterior ao próprio reconhecimento do eu, como condicionantes para processos de subjetivação.

Estamos abertos a novas possibilidades, a uma redefinição completa do que significa ser parte de uma civilização, tal condição, segundo Braidotti (2004) é função chave do feminismo contemporâneo, realizando o exercício ético e político de pensar a partir do ser mulher: pensar sobre si mesma, pensar sobre os valores, sobre as normas, pensar acerca do que se pensa. Ao contrário do que pode parecer a princípio, a ênfase que poderia recair sobre o sexo como essência do feminino, recai agora em estar adscrito em uma comunidade como falta. Segundo Butler (2015), em um processo de subjetivação que denuncie o *ethos* morto que nos violenta, o percurso do relato de si distancia-se em ser assimilável ao *eu* e sim mais próximos do si-mesmo. O relato de si numa ética viva demonstra que estaremos em trânsito e mudança perpétuos, não estaremos sujeitados a um relato que nos dê sentido definitivo (Butler, 2015).

Assim, ao participar do projeto de revolver as subjetividades nas margens, abordando a diferença sexual como instituição simultaneamente material e simbólica (Braidotti, 2004: 39), é possível aportar uma dimensão ética às relações estabelecidas. Braidotti acrescenta que é imprescindível resgatar nossas tradições culturais e nossa memória histórica do limbo a que foram relegadas pelo discurso oficial do patriarcado desde a Antiguidade até os dias atuais. A história, a ciência, a filosofia e a religião esforçaram-se em ser unívocas ao produzir a relação anatomia/mente como medida da essência subjetiva feminina, ilustrando um entendimento sobre ser mulher que em nenhuma medida corresponde à experiência que as próprias mulheres têm de seu corpo e de suas emoções – bastante heterogêneas dentro de similitudes pontuais – pelo simples fato de que tal relação foi produzida por homens.

Para finalizar a fundamentação teórica sobre processos de subjetivação minoritários ou devir-mulher com o qual trabalharemos nesta tese, transcrevo o relato de Marion Woodman em seu livro *O noivo devastado: a masculinidade nas mulheres* (2005). A autora é analista junguiana e concedeu nesta ocasião uma palestra sobre sua própria experiência de lugar da fala ocorrida à época de sua formação acadêmica, momento em que, como estagiária, deveria ministrar uma aula:

Mais uma vez senti os tremores vulcânicos ao deparar com quarenta homens enormes no Colegiado de Harbord. Mais uma vez senti o que senti naquela manhã de janeiro quando, como professora estagiária, tentava

colocar em prática na sala de aula a teoria que eu havia aprendido na faculdade. Eu iria ficar três semanas com o Dr. Johnson, que era conhecido como um dos melhores professores de inglês da província.

Minha aula seria sobre (o poema) “Michael”, de Wordsworth. (...) Bom, na terça-feira de manhã, meu plano de aula era o melhor que eu podia fazer. Coloquei-me diante da classe elucidando o tema:

“Existe um conforto na força do amor;

Qualquer coisa torna-se suportável que, não fosse por isso,

Reviraria a mente, ou partiria o coração;”

Dois minutos depois, meus lábios se moveram; não saiu nenhum som. Sobrancelhas levantadas, narizes bufando, ombros encolhidos. Dr. Johnson assumiu.

Essa cena se repetiu na quarta e na quinta-feira. Furioso, Dr. Johnson ligou para a sala dos professores. Dr. Katz chegou na mesma hora. Sentei-me onde me mandaram sentar, no fundo da sala. (...) “Por que você a mandou para mim?” – reclamou Dr. Johnson, ignorando completamente a minha presença. “Ela não sabe ensinar, ela não consegue nem falar!”

(...) Nesta noite o círculo se completa. Estou bem consciente da ironia desta situação. Aqui estou eu, de pé naquilo que na minha infância era o baluarte do patriarcado – o púlpito. (...) Então, para que estou aqui? Para dizer o que tenho para dizer. A tragédia do púlpito como símbolo do patriarcado é que ele se tornou um altar sacrificial tanto da masculinidade quanto da feminilidade.

(...) Naquela época, em um nível absolutamente inconsciente, já havia rejeitado o patriarcado na forma na qual ele havia sempre dominado a minha vida. O feminino em mim percebeu que eu não poderia passar o resto dos meus dias sendo uma criada do patriarcado. No entanto, lá estava eu com dois patriarcas que estavam tentando criar uma professora digna de seu sistema. Deveria ensinar um poema sobre um aprisco passado de pai pra filho. Esse é um pacto patriarcal, um presente inestimável que exige a lealdade do filho aos valores do pai (Woodman, 2006: 132-137).

Adscreevo-me a esta reivindicação de Woodman (2006) por haver entendido por experiência que a fala é um espaço colonizado pelo pensamento logocêntrico de tradição patriarcal, o que por si só marginaliza todo aquele que tergiverse esta medida padrão, alcançando especialmente as mulheres em variação minoritária. O legado masculino patriarcal é praticamente irrestrito, compreende a maioria esmagadora das obras de arte, ciência, filosofia e religião às quais prestamos reverência na academia e na vida. No entanto, como já nos indicou Woodman (2006), as instâncias marginadas pelas quais este trabalho buscará acesso na literatura desterritorializam qualquer pacto patriarcal, pois mapearemos a fala, o corpo e o vínculo como lugares de emergência de um feminino minoritário, que subverte a sujeição, o organismo e a própria significância.

O estudo busca aproximar-se da visão de Deleuze e Guattari na produção de um corpo sem órgãos², considerando que os corpos, o *eros* e o desejo são dimensões que quando em interseção permitem a emergência das diferenças e o deslizamento do centro até as margens. O corpo sem órgãos é o que Deleuze e Guattari vem a chamar de “campo de imanência do desejo” (2012: 18), que deve (pode) ser construído em formações sociais muito diferentes e agenciamentos variados, como os artísticos, os científicos, políticos, etc. Neste processo o desejo existe não como falta, mas como positividade: “Num movimento de desterritorialização generalizada” (ibid., p. 22). Neste ponto, devir mulher é produzir e criar:

La intersección de la identidad con la subjetividad también explica la distinción categorial entre las dimensiones de la experiencia signadas por el deseo y, en consecuencia, inconscientes, y las otras dimensiones sujetas a una autorregulación deliberada. (...) La idea del sujeto como proceso significa que ya no es posible suponer que él/ella coincide con su propia conciencia, sino que ha de pensarse como una identidad compleja y múltiple, como el sitio de interacción dinámica del deseo con la voluntad, de la subjetividad con el inconsciente: no sólo el deseo libidinal sino, más bien, el deseo ontológico, el deseo de ser, la tendencia del sujeto hacia el ser, la predisposición del sujeto a ser (Braidotti, 2004: 40).

O exercício constante de articular um devir-mulher em suas dimensões material e simbólica, ou seja, a articulação de questões relativas a uma *identidade generizada* ao mesmo nível dos problemas relativos a uma subjetividade política estarão presentes nesta discussão. É possível falar de uma identidade generizada e uma subjetividade política, pois o corpo sem órgãos não é de modo algum contrário aos órgãos, mas sim ao organismo como um sistema de organização que pesa sobre o corpo, impondo-lhe “formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (Deleuze e Guattari, 2012: 24). O organismo, juntamente à significação e ao sujeito são os três grandes estratos que amarram mais diretamente os corpos sem órgãos (ibid.). O desejo ontológico a ser nos conduzirá, por tanto, neste trajeto que vai da literatura menor à composição do si-mesmo. Para compreender esta articulação, passemos a um breve apanhado dos principais conceitos psicanalíticos a ser usados na análise e discussão desta tese

² Por corpo sem órgãos, Deleuze e Guattari (2012) referem-se a dois conceitos: o primeiro como um conjunto de práticas de experimentação biológica, política, que transgrida as ordens da significância, do organismo e do “eu”, em prol do desejo como um processo de produção; o segundo é o conjunto eventual de uma multiplicidade de corpos sem órgãos, também chamado de plano de consistência.

Capítulo 2. Da literatura menor à composição do si mesmo

Para falar sobre o heroísmo sob o ponto de vista psicológico, dado ser a psicologia analítica e a literatura menor as duas ferramentas principais pelas quais analisarei os processos de composição do si-mesmo no texto, saí da circunscrição de Édipo. Ainda assim, neste capítulo, delimitarei o mito deste herói como ponto de partida e de articulação para uma breve exposição que dialoga entre conceitos da psicologia analítica até pressupostos da literatura menor.

São dois os meus principais objetivos ao introduzir vieses psicanalíticos e da psicologia analítica na discussão desta tese. Por um lado, busco encontrar respaldo teórico que relacione os processos de diferenciação individual com o pertencimento a uma esfera cultural e comunitária. Ao explorar tais olhares, esta abordagem busca aprofundar mais desdobramentos que o paradoxo diferenciação *versus* pertencimento impinge às experiências das marginalidades. Desdobramentos estes que se exemplificam por traumas, isolamentos, descontinuidades e fragmentações na noção de si-mesmo e, como veremos mais adiante na análise dos textos, da própria experiência de humanidade/desumanização que as heroínas chegam a relatar.

Além deste ponto, visto por outro lado, resgatar através destas disciplinas aparatos conceituais para lidar na leitura e análise do texto com a demanda de não interpretação e não imposição de sentidos fechados. Para tanto, recorro também aos conceitos de transferência e contratransferência que, baseados em articulação tecida por Judith Butler (2015), funcionarão aqui como medidas para um posicionamento ético de meu lugar como analista. De modo que ao realizar as leituras do *corpus* não se violente o vir-a-ser dos relatos heroicos, mantendo-me alinhada à esta proposta de abdicação da onisciência do “eu”, bem como da sustentação do não saber.

Por meio destes dois eixos, pretendo agregar à análise política do devir-mulher na literatura menor os componentes simbólicos e inconscientes, ambos integrantes da história e da experiência das marginalidades, mas que em função da tradição logocêntrica do pensamento moderno, poucas vezes são abordados. Antes de aprofundar-me nestes aspectos, passarei brevemente por conceitos gerais da psicologia analítica, requisitos básicos para entender como a ética e a política podem articular-se com a psicologia do inconsciente e da cultura.

2.1. A composição do si-mesmo para a psicologia analítica

A psicanálise encontrou no mito de Édipo um rico manancial para representar a sua produção intelectual. A égide deste mito foi inaugurada por Sigmund Freud que, em 1913, debateu em seu livro *Totem e Tabu* relações entre a vida mental de povos selvagens e do homem neurótico. A primeira vez que Freud propôs o conceito de complexo de Édipo foi no ano de 1899 na obra intitulada *A Interpretação dos Sonhos*, embora só o tenha utilizado formalmente muitos anos depois. Não consta nos objetivos deste trabalho fazer qualquer digressão a respeito do caráter androcêntrico que marcou os primórdios da psicanálise (Irigaray, 1985) e que se alastrou pelos consultórios num regime de certa forma normatizador da subjetividade, sobre o qual, em momento anterior, pude introduzir com base em Carl Gustav Jung, Gilles Deleuze e Félix Guattari. É pertinente, no entanto, debater de que maneira questionamentos epistemológicos no pensamento de seus fundadores, levaram a psicologia analítica a se distanciar do pensamento positivista freudiano, oferecendo-nos ferramentas de discussão sobre o inconsciente e sobre a transformação individual e coletiva através da consciência e da cultura, levando em consideração um sem fim de mitos heroicos no processo de composição do “eu” e do “si-mesmo”.

Volto a destacar, ainda, que movida por Rosi Braidotti, Adriana Cavarero e Judith Butler recorrerei durante toda a tese à cultura como fonte de significados para as questões políticas e psicológicas. Enfatizarei, além do mais, a presença de uma dimensão simbólica na cultura que comumente é relegada a segundo plano nas discussões políticas, como se fosse um aspecto exclusivamente individual e/ou subjetivista: a dimensão inconsciente. Deleuze e Guattari (2011b) tocam na dimensão dinâmica do inconsciente como aquela que pode vir a compor tanto palavras de ordem como, por outro lado, linhas de fuga das estratificações que a linguagem hegemônica nos impõe. Já Jung, ainda que em vida não tenha acabado de formular o conceito de inconsciente cultural, nos ofereceu a base para o entendimento deste inconsciente. Em sua obra *Símbolos da Transformação* (2013a), marco de sua ruptura com Sigmund Freud, trabalhou para libertar a psicologia clínica de um olhar exclusivamente subjetivo e personalista, elaborando o conceito “inconsciente coletivo”, que apresentarei mais adiante. Neste trabalho nos brinda com precioso entendimento sobre o psiquismo humano já no prefácio da terceira edição de sua obra: “A psique não é uma coisa dada, imutável, mas um produto de sua história em marcha” (Jung, 2013a: 17). Entendo que Jung aponta neste aspecto à importância da cultura como

motor da humanidade, em termos de integrar e transformar os diversos aspectos coletivos, inclusive da natureza e da inter-relação em comunidade.

Para desenvolver mais esta ideia de modo a aproximar-nos do objetivo desta seção de lançar luz sobre os componentes simbólicos e inconscientes do relato de si nas margens, representados aqui na literatura menor, faz-se necessário introduzir alguns conceitos-chave da psicologia analítica: os conceitos de inconsciente pessoal e coletivo, de arquétipo, do mito do herói e do processo de consciência/diferenciação no eixo “eu”/si-mesmo. Começando pelo conceito de “eu”, Jung (2013b) afirma que este é um fator complexo de base somática e psíquica, com o qual todos os conteúdos conscientes se relacionam e que faz parte de uma grandeza mais abrangente, que denomina “si-mesmo”. Ambas bases do “eu” são compostas por fatores inconscientes e conscientes a ele, estando o “eu” apoiado sobre o campo global da consciência e delimitado pelo fator somático. Isto não significa, no entanto, que o “eu” seja constituído por este campo da consciência, mas que a despeito do caráter desconhecido e inconsciente de suas bases, o “eu” é uma aquisição empírica da existência individual. O desenvolvimento do sujeito real, para Jung (ibid., p. 15), se dá no entrelaçamento entre a experiência somática ou corporal com o mundo exterior e, posteriormente, também com o mundo interior.

Jung afirma, por outro lado, que o fenômeno global da personalidade é mais amplo, sendo impossível fazer uma descrição completa desta, ainda que sob o ponto de vista teórico, dado que uma grande parcela do inconsciente não pode ser captada. Considerar o fenômeno global da personalidade como não coincidente com o “eu” é de fundamental importância, tanto é assim que Jung o estende ao campo do julgamento moral “a respeito da imputabilidade ou não de um ato” (ibid., p. 16). Assim, propõe que à personalidade global que não pode ser captada em sua totalidade inconsciente seja denominada “si-mesmo”. Para a psicologia analítica, o “eu” passa a se relacionar com a totalidade do “si-mesmo” na medida em que se vulnerabilizar e sensibilizar suas defesas egóicas. Veremos a seguir que Judith Butler (2015) no livro *Relatar a si mesmo* tece precisamente considerações sobre as possibilidades éticas de um relato de si e do reconhecimento e julgamento do outro, durante as quais estes conceitos nos servirão de base. De momento, passemos a alguns comentários importantes sobre os conceitos de inconsciente e sobre manifestações deste no psiquismo, de modo a relacioná-los mais adiante com a elaboração feita por Butler do relato de si.

De início, vejamos o que Jung propõe por “inconsciente” em *A Vida Simbólica* – décimo oitavo volume de suas obras completas, composto por artigos para revistas, prefácios, colaborações em léxicos, conferências, cartas e comentários nos quais preocupa-se por esclarecer o temário diverso apresentado ao longo dos demais volumes:

Quando dizemos ‘inconsciente’ o que queremos sugerir é uma ideia a respeito de alguma coisa, mas o que conseguimos é apenas exprimir nossa ignorância a respeito de sua natureza. Há apenas provas indiretas sobre a existência de uma esfera mental de ordem sublime. Temos muito pouca justificação científica que prove em última instância sua existência. A partir dos produtos desse ‘eu’ inconsciente podemos tirar determinadas conclusões quanto a sua possível existência. Entretanto, todo cuidado será pouco para não cairmos num antropomorfismo exagerado, pois os fatos, em sua realidade, podem ser bastante diferentes da imagem que a nossa consciência forma deles (Jung, 2011b: 21).

Nesta afirmação denota o caráter *realista* de sua ideia a respeito do inconsciente como uma instância real e primeira, que somente pode ser aproximada a partir dos produtos da consciência, numa perspectiva que também é empírica. Além disso, segundo alega, o inconsciente jamais será plenamente apreendido pela consciência de quem quer que seja – visto que esta última instância também deriva do inconsciente. Importa ainda ressaltar que, lado a lado com a compreensão realista, Jung (2013a) entende o psiquismo dos seres humanos como portadores de uma compreensão simbólica do mundo e de suas vivências neste mundo, que é traduzida por atividades próprias desta psique que atravessam a história da humanidade, tais como os mitos, os ritos, a arte e a cultura em geral.

Assim, diante de conjecturas críticas de que os conceitos formulados por Jung se estabelecem numa compreensão metafísica do ser e do mundo – o que em muito difere dos fundamentos pelos quais esta tese está sendo confeccionada – sua teoria nos fornece subsídios para afirmar o oposto, pois acaba sendo na imanência da relação entre as pessoas e destas com a natureza que o mundo inconsciente se faz e os próprios arquétipos passam a existir e podem ser atualizados, sendo esta constante transformação a base de sua psicologia. Por tanto, penso que se há uma ontologia junguiana esta é essencialmente cultural, ainda que não necessariamente linguística, pois, como veremos mais adiante, a criação é o ponto de convergência do seu entendimento sobre a psique. Veremos assim que, numa perspectiva teleológica da psique individual e coletiva, o autor acaba por desvelar a cultura como

intermediadora da consciência e, por consequência, da apropriação de si mesmo em um nível que vai além do “eu”.

Nesta pressuposição teórica reside a fenda que se abriu entre a psicanálise freudiana e a psicologia analítica, dado que para Jung (ibid.) o inconsciente deixa de ser um repositório de resíduos reprimidos na história individual que poderiam supostamente ser conscientizados mediante análise do paciente e passa a ser uma instância anterior à individualidade, de onde a própria consciência emerge e que jamais poderá ser totalmente apreendida por esta, sendo a libido sua força energética propulsora e criativa.

Temos igualmente razões para supor que o inconsciente jamais se acha em repouso, no sentido de permanecer inativo, mas está sempre empenhado em agrupar e reagrupar seus conteúdos. Só em casos patológicos tal atividade (do inconsciente) pode tornar-se completamente autônoma; de um modo normal ela é coordenada com a consciência, numa relação compensadora (...). Diante destes fatos devemos afirmar que o inconsciente contém não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de *categorias herdadas* ou arquétipos. Já propus antes a hipótese de que o inconsciente, em seus níveis mais profundos possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso designei inconsciente coletivo (Jung, 2015: 16, 26).

Fica claro que, além de não ser uma instância psíquica exclusivamente pessoal, tampouco o inconsciente é parado, estagnado. Ele está em constante movimento e é a própria consciência e, por conseguinte, a cultura, que permite estabelecer esse diálogo e a sua transformação, sem jamais assimilá-lo por completo. Por esta perspectiva, as artes, a literatura, os mitos, não deverão encontrar na psicologia analítica uma ferramenta para interpretações causalistas ou subjetivistas, dado que o próprio Jung (2013a) entende que o “eu” jamais pode esgotar o conteúdo deste “inconsciente impessoal”. Assim, somente o método filológico pode ser apropriado na discussão crítica das obras de arte. A análise a ser feita nesta tese não passará, por tanto, por um viés interpretativo, mas sim presará pela discussão acerca de componentes éticos e políticos, que podem de alguma maneira influenciar a psicologia, individual ou coletiva, através da cultura.

Passamos agora a delimitação destas “categorias herdadas”, de modo a articula-las mais adiante com a mitologia heroica. Sobre tais categorias, no volume VIII/2 *A Natureza da Psique*, Jung afirma que no inconsciente coletivo podemos esperar a atuação de “formas típicas de apreensão” (Jung, 2011a: 280), ou melhor, tendências de compreensão psíquica, que podem ser comparadas ao conceito de *eidos* platônico.

Uma marcação fundamental para entender a diferença entre os dois conceitos, é o fato de que tais “formas” às quais Jung dá o nome de “arquétipos” representam esta ideia platônica numa base empírica. Enquanto o *eidos* platônico contém certa característica de imutabilidade, transcendência, os arquétipos – apesar de transcender os espaços psíquicos – são formas vivas e em constante atualização, que não devem ser entendidos como metafísicos, mas sim como além da consciência (ibid.).

No volume VII/2 *O Eu e o Inconsciente*, Jung nos esclarece que a apreensão destes arquétipos pela consciência humana se dá pelas imagens arquetípicas, estas sim, representadas em mitos, obras de arte, figuras e símbolos que, apesar da variedade, encontram coincidências fundamentais através dos milênios e das diversas culturas onde aparecem (Jung, 2015). Destaco aqui o não essencialismo deste conceito, para que não se confunda o conteúdo do arquétipo com o arquétipo em si: “Não se trata de ideias inatas, mas de caminhos virtuais herdados” (ibid., p. 24), desta maneira evitamos a confusão de identificar, por exemplo, o arquétipo dos *opostos* com a imagem arquetípica do masculino e feminino. A forma de compreensão através do arquétipo dos *opostos*, não anula a pluralidade de diversas outras imagens arquetípicas que ele enseja e muito menos os outros arquétipos que podem ser ativados pela cultura, podendo assim abrir caminho na consciência para atualizações que têm repercussão política, comunitária.

Pois bem, passados os comentários iniciais e algo epistemológicos sobre estes quatro conceitos básicos junguianos (eu, si-mesmo, inconsciente e arquétipo), cabe agora uma aproximação sobre como o inconsciente coletivo, através de imagens coletivas do “eu”, transmite geração após geração representações sobre esta instância psíquica. É evidente que, ao tocarem no âmbito do processo de afirmação e consciência do ego e, em paralelo, da possibilidade do relato de si, estas imagens arquetípicas atravessam tudo que virá a ser analisado nesta tese. Refiro-me precisamente às transmissões culturais de “eu” representadas na mitologia heroica:

Jung via nesses temas em comum que o herói poderia ser compreendido como um arquétipo dentro da psique coletiva e, mais ainda, que esse arquétipo era o que mais frequentemente se identificava com a consciência do ego que lentamente emerge na humanidade (Hopcke, 2010: 131).

Em termos conceituais, a relação dos mitos com a psicologia será considerada nesta seção desde o ponto de vista do diálogo entre a imagem arquetípica e o arquétipo, ou seja, o mito será lido como uma imagem, uma comunicação cultural a respeito de uma

instância maior coletiva, que é o arquétipo. Esta imagem, porém, não traduz e nem esgota os sentidos do arquétipo, senão que nos dá a perceber-lo através da consciência, atualizando-o através dos símbolos mais próximos da cultura que o produziu. Sendo assim, o mito do herói, como imagem arquetípica, pode e deve ser atualizado pela cultura de modo a expressar significados que tratem de problemas atuais, sejam eles psicólogos, éticos, políticos, mais concernentes a sociedade ocidental contemporânea.

Sobre o mito do herói, Campbell reflete que é sempre com a mesma história que nos deparamos, que muda de forma, mas que mantém uma constância “aliada a uma desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar” (Campbell, 2007: 15). Segundo o autor, a eficácia característica do mito se refere a tocar e inspirar centros criativos mais profundos da psique humana e que o fazem penetrar em todas as suas manifestações culturais. Em uma visão que acompanha a psicologia analítica, Campbell afirma que os símbolos que compõem tais mitos são produções espontâneas de toda psique e, como tal, trazem o poder criador de sua fonte: “A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a leva-lo para trás” (ibid., p. 21). Adentrando mais especificamente na mitologia do herói, o autor elabora uma definição que nos auxilia a seguir o debate sobre a relação deste mito com ressignificações éticas e políticas da cultura e do perfazimento de um si-mesmo que alcance as margens:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (...), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (ibid., p. 28).

Desta maneira, ainda que seja destacado o significado psicológico do arquétipo do herói tanto para o indivíduo, em seu esforço para encontrar e afirmar sua personalidade, quanto para a sociedade em geral, em uma necessidade semelhante de estabelecer uma identidade coletiva (Henderson, 1977), há outras características

relevantes nestes mitos que favorecem apreender outras formas de organização ética e política, seja no indivíduo ou na comunidade. Seguindo com a definição de Campbell, o herói é um personagem dotado de dons excepcionais, que pode ou não ser honrado e reconhecido pela sociedade de que faz parte – mais frequentemente não é reconhecido e só é honrado depois de morto. Campbell apresenta ainda um padrão da aventura mitológica do herói, cuja fórmula resume pelos rituais de passagem “separação-iniciação-retorno”, considerados a unidade nuclear do monomito heroico. O fato é que, segundo o autor, herói/heroína ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica, por exemplo: Édipo teve um defeito nos pés de quando seus pais o abandonaram ainda criança; Cassandra tinha vidência, mas não credibilidade, por maldição de Apolo; Medeia perdeu a liberdade política pela perda de Jasão; Electra perdeu os vínculos afetivos e liberdade política após o assassinato do pai e fuga do irmão.

Vemos assim que tais aspectos não passam aprioristicamente pela *matabilidade* ou capacidade de matar, contestada por Adriana Cavarero (2014), senão por reconhecer-se passível de ser morto, reconhecer-se vulnerável. Algumas características do mito do herói, como a chamada *complexio oppositorum* e as difíceis catábases pelas quais os heróis são submetidos, bem ilustradas pelas *thánatós* (belas mortes) e metamorfoses heroicas, que vamos detalhar na seção destinada a este mito, nos oferecem pistas para uma visão complementar do heroísmo, colocando em relevo seu aspecto vulnerável e marginal. A sua falibilidade é atestada nas catábases, nas quais o herói deve renunciar à certeza do sucesso, submetendo-se a uma prova na qual deve estar preparado para morrer, somente através desta morte (simbólica ou não) haverá uma verdadeira transformação e o herói poderá exercer suas funções políticas, exercendo influência na *polis* e fazendo intermédio entre os homens e os deuses (Henderson, 1977; Brandão, 2015b).

Do ponto de vista psicológico, a imagem do herói não deve ser considerada idêntica ao ego propriamente dito. Trata-se, antes, do meio simbólico pelo qual o ego se separa dos arquétipos evocados pelas imagens dos pais na sua primeira infância. (...) E o ego precisa voltar atrás, continuamente, para reestabelecer suas relações com o *self* (o si-mesmo), de modo a conservar sua saúde psíquica. (...) Resta o problema de manter e desenvolver, de modo significativo, esta consciência, para que o homem possa viver uma vida útil, guardando a sua individualidade dentro da sociedade (Henderson, 1977: 128-129).

Tendo ressaltado a esfera do si-mesmo que foge ao controle do *eu*, podemos inferir, por tanto, que esta premissa nos levará ao reconhecimento da vulnerabilidade

imane das relações humanas como condição *sine qua non* para o estabelecimento das relações em sociedade. Esta constatação, como bem pontuou Henderson (1977), se dá somente pela consciência desta condição, levando-nos a compreender um dos principais aportes de Carl Jung para os estudos culturais, lidos pelo diálogo entre a psicologia e a ética:

Tanto as *causae* (causas) como os *finis* (fins) são, por tanto, realidades que transcendem apreciavelmente os limites da consciência, e isto significa, ao mesmo tempo, que sua natureza e eficácia são imutáveis e insuprimíveis, até se tornarem objeto de consciência. Só se verificam correções desses fatores na consciência mediante uma intuição e um ato de decisão moral; por este motivo o autoconhecimento é, ao mesmo tempo, tão temido quanto necessário (Jung, 2013b: 198).

Esta tomada de consciência não significa um superpoder do ego, ao contrário, significa o reconhecimento de sua falibilidade. Vemos, por tanto, que para a psicologia analítica, o “eu” precisa sim ser fortalecido através do arquétipo do herói, porém para alcançar um si-mesmo mais integrado faz-se necessário ultrapassar esta perspectiva de controle e subjugação exercida pelo ego: para reconhecer o outro (o desconhecido), o “eu” precisa estar disposto a morrer e, simbolicamente, passar por esta morte (Henderson, 1977). Toda a possibilidade de relato de um si-mesmo diferenciado passará, assim, por abrir mão do julgamento/interpretação sobre a circunscrição heroica do eu – tão determinante na interpretação psicanalítica do mito de Édipo. Esta relação se completa na fala de Campbell, quando afirma que:

Apenas o nascimento pode conquistar a morte – nascimento não da coisa antiga, mas de algo novo. Dentro do espírito e do organismo social deve haver – se pretendemos obter uma longa sobrevivência – uma contínua “recorrência de nascimento” (*palingenesia*) destinada a anular as recorrências ininterruptas da morte. (...) Por tanto, a paz, assim como a guerra, a mudança e a permanência, são armadilhas. Quando chega o dia em que somos vencidos pela morte, ela vem; nada podemos fazer, exceto aceitar a crucificação – e a conseqüente ressurreição –, ou o completo desmembramento – e o conseqüente renascimento (Campbell, 2007: 26).

Sair do domínio de Édipo e do inconsciente pessoal na compreensão do modelo heroico de constituição do “eu” é, portanto, escutar também a Deleuze e Guattari (2010) que já propunham que o método interpretativo clássico, que busca correspondências em referentes fixos e pré-estabelecidos, acaba por fazer um decalque que não atinge a amplitude de sentidos que o objeto analisado pode ter. O método junguiano de amplificação simbólica, assim, se aproxima bastante desta premissa, na medida em que não impõe ao analisando nada que não provenha de suas próprias associações, guardando a polissemia do símbolo como respaldo para

outras articulações que tampouco serão verdades definitivas. Vejamos de que maneira tais formulações podem chegar a auxiliar-nos na análise dos devires representados pelas heroínas aqui estudadas.

2.2. A transferência analítica como prática ética

No sentido de um “eu” que conquista a consciência de sua própria vulnerabilidade, a psiquiatra brasileira Nise da Silveira, uma das primeiras mulheres a formar-se em medicina no país, presa pela ditadura, e profunda estudiosa da psicologia analítica junguiana, já afirmava em idos de 1970: “ Não se curem além da conta”, fala presente em sua biografia *Nise: arqueóloga dos Mares* (Horta, 2009), e no filme que conta sua história. *Nise: o coração da loucura* (Berliner, 2016). Por conseguinte, na esteira do pensamento de Nise da Silveira, encontrei em Judith Butler (2015) o respaldo filosófico para afirmar que para analisar criticamente uma obra, para julgar em termos jurídicos e, inclusive, para analisar clinicamente um indivíduo, apenas poderemos reconhecer o outro na medida em que também *enlouquecemos* um pouco e reconhecemos a nós mesmos como seres não-conhecedores do próprio *eu*. Jung no volume XVI *A Prática da Psicoterapia* já introduziu este entendimento quando propõe:

Se, na qualidade de psicoterapeuta, eu me sentir como autoridade diante do paciente, e, como médico, tiver a pretensão de saber algo sobre a sua individualidade e fazer afirmações válidas a seu respeito, estarei demonstrando falta de espírito crítico, pois não estarei reconhecendo que não tenho condições de julgar a totalidade da personalidade que está lá a minha frente (Jung, 2004: 3).

Tendo em mente que este é um estudo de análise sobre textos literários, não posso me furtar a compreender nesta proposição de Jung uma linha não interpretativa e não subjetivista, a qual deverei seguir na análise das obras e personagens que compõem este *corpus*. No momento em que Jung (2004) coloca que o psicoterapeuta não tem condições de julgar a totalidade da personalidade de seu paciente, está considerando o caráter *idiográfico* do mesmo, pois por essa ausência de condições reflete a ausência da regra geral no que tange ao indivíduo. Jung está tangenciando a mesma crítica à violência ética discutida por Butler (2015) no que se refere ao reconhecimento/julgamento do outro. Ou seja, a idiossincrasia do ser humano precede qualquer afirmação que possa ser feita a respeito dele, porém sem invalidar a existência de alguma generalidade. Tanto é assim, que num momento posterior do mesmo parágrafo, Jung completa o raciocínio com a seguinte afirmação:

Posso fazer declarações legítimas apenas a respeito do ser humano genérico, ou pelo menos relativamente genérico. Mas como tudo que vive só é encontrado na forma individual, e visto que só posso afirmar sobre a individualidade de outrem, o que encontro em minha própria individualidade, corro o risco, ou de violentar, ou de sucumbir por minha vez ao seu poder de persuasão (Jung, 2004: 15).

Esta visão de Jung indica a entrada para o viés ético de uma relação analítica, visão esta que encontra complemento nas proposições de Butler (2015) a respeito dos limites do juízo e do reconhecimento do *outro* como parte constitutiva de nós mesmos. A autora articulou os conceitos psicanalíticos de “eu”, de si-mesmo, de inconsciente como opacidade e da relacionalidade como pré-condição para o sentido de si. Nesta articulação, Butler debate a possibilidade ética de contar uma história única e coerente sobre si mesmo. A autora defende a impossibilidade de uma narrativa do “eu” que não incorra no âmbito da fantasia ou mentira, dado que – além da linguagem como norma instituída preceder a formação do “eu” destituindo-o de sua capacidade autoral –, não é possível para este “eu” acessar os registros da sua própria constituição. Assim, a pensadora propõe que, dada a impossibilidade de tornar consciente a ontologia do próprio ser, em função da opacidade que precede a emergência do “eu”, só podemos aproximarmo-nos de uma narratividade do si-mesmo, que faça sentido, ao acessar a dimensão da fantasia sobre estes primórdios. Ou seja, na mesma medida em que entendemos que jamais podemos possuir esse incognoscível sobre nós mesmos ou dominar o inconsciente, tomamos consciência que tanto o *eu* como o *outro* emanam um status de vulnerabilidade que excede os limites do que pode ser narrado.

Na esfera da discussão ética, Butler (2015) passa a questionar, por tanto, se é possível para o sujeito responsabilizar-se eticamente por seus atos, dado que está atravessado por um desconhecido que o despossui. Exigir, por exemplo, que um outro por meio de um relato narrativo conte ou confesse algo, e que o faça diante de nós, é uma violência de nossa parte que exige que o outro cometa um ato violento consigo próprio. Por este motivo, entende que a não violência pode ter sua origem na sustentação do não-controle, do não-saber quando em relação com o outro. Butler (ibid.) a partir de então instrumentaliza sua discussão através do conceito da relação transferencial como modelo para uma relação ética entre o “eu” e o “tu”. Farei uma breve exposição deste conceito de transferência e contratransferência na relação analítica, tanto do ponto de vista da psicanálise quanto da psicologia analítica, para que possamos avançar.

Dos conceitos da psicologia analítica que atravessam a confecção desta tese, dois deles são centrais: a leitura simbólica não semiótica e não interpretativa, brevemente discutida nesta seção, e a transferência, conceito este sobre o qual nos aprofundaremos, de modo a introduzir a relação que estabeleci desde a posição de autora com o *corpus* a ser analisado. O conceito de transferência é definido dentro de alguns círculos e práticas psicanalíticas como a ferramenta que oferece aos analisandos a chance de formar uma história sobre si mesmos, de entrelaçar o passado da infância aos eventos ou vontades posteriores, mais recentes, na tentativa de dar sentido, através da experiência narrativa, às obstruções, impasses vividos e aqueles que ainda estão por vir (Butler, 2015). Circunscritos ao âmbito da psicologia analítica, os conceitos de transferência e contratransferência são tidos, ademais, como parte inerente e produtiva de todo processo analítico, já que tanto analista como analisando estão envolvidos em um processo que transforma a ambos. A transferência pode, dessa maneira, ser chamada de “campo transformador” (Hall, 1992: 36).

Em termos gerais, a transferência é um fenômeno sempre presente em todo relacionamento que consiste em “pensamentos, sentimentos e fantasias de um outro relacionamento, normalmente do passado, sendo reexperimentado num relacionamento atual” (Hopcke, 2010: 71) de forma inconsciente. Voltando especificamente à transferência na prática clínica analítica, a despeito de inúmeras controvérsias mesmo dentro das mesmas escolas analíticas, a função do analista, como interlocutor, seria identificar para qual lugar está sendo transferido (de pai, de mãe, etc.) e trabalhar para que através da relação de interpelação ali estabelecida chegue-se a uma tomada de consciência e transformação daqueles padrões. Importa voltar a destacar que nem tudo deste inconsciente é articulável, e por tanto, passível de narratividade, pelo qual o trabalho ético com a transferência se dá na própria relacionalidade estabelecida entre o “eu” e o “outro”.

No entanto, há uma diferença marcante na escola analítica junguiana no que toca a este conceito e que irá ser de importância fundamental na ferramenta de análise a ser utilizada: a presença dos elementos arquetípicos na psique, já introduzidos nesta seção, que se manifestam por sua natureza *intencional* e pragmática (Schwartz-Salant, 2000). Enquanto a psicanálise ortodoxa toma o inconsciente presente na transferência como repositório de lembranças pessoais reprimidas, a psicologia analítica apresenta um viés do inconsciente como laboratório coletivo de criatividade

e transformação. Ao introduzir o aspecto arquetípico do psiquismo, Jung possibilitou que entendêssemos o recurso simbólico, representado culturalmente e experienciado através das várias gerações, como parte propulsora de mudanças profundas, tanto individuais quanto coletivas. Heranças coletivas são, assim, atualizadas nestas representações que denominamos imagens arquetípicas, ultrapassando o viés subjetivista do inconsciente visto pela ótica da psicanálise tradicional. Com efeito, a herança coletiva (arquétipo) que *intenciona* constituir o “eu” é representada, por exemplo, na figura do herói das tragédias gregas. Por isto, a imagem arquetípica do herói passou a ser entendida como condição de possibilidade para a jornada de constituição do “eu”, permeando tanto o inconsciente do analista quanto do analisando e sendo atualizado na relação transferencial.

É importante frisar que, por este entendimento, a jornada de cada indivíduo não constitui um decalque desta ou aquela imagem arquetípica do herói, ou melhor, de nenhum mito específico, como seria o Édipo para a psicanálise clássica. Ainda assim, permanecemos todos atravessados por estas experiências coletivas que, em certo tempo e espaço específicos, nos despossuem do que convém ser chamado de subjetividade. Diferentemente de algumas escolas psicanalíticas mais tradicionais, cujo objeto normativo é permitir que “o cliente conte uma história única e coerente sobre si mesmo, de modo a satisfazer a vontade de conhecer a si próprio” (Butler, 2015: 71), o pensamento analítico junguiano reconhece a presença de algo que foge ao controle do “eu”, na medida que é opaco (inconsciente) e anterior a ele, tal qual nos conta Butler em *Relatar a si mesmo: crítica a violência ética*. É também um entendimento que se difere do paradigma edípico, ao qual Deleuze e Guattari (2010) batizaram de “Santíssima Trindade” psicanalítica, e que vem levando *tudo* ao âmbito subjetivo, familiar e linguístico.

Assim sendo, “como essas considerações se relacionam à questão sobre se é possível fazer um relato de si mesmo” (Butler, 2015: 69) a transferência acaba por adquirir uma importância ética, tendo em conta que cada relato que fazemos de nós mesmos acontece em uma cena de interpelação. O valor ético da transferência reside, primeiramente, em estabelecer ou não uma relação com aquele a quem se dirige o meu relato, ao que eu chamaria o critério do *vínculo* e, finalmente, se as duas partes desta interlocução se sustentam e se alteram pela cena de interpelação, critério que eu chamaria de *vulnerabilidade*:

Além disso, a cena de interpelação, que poderíamos chamar de condição retórica da responsabilidade, significa que enquanto estou engajada em uma atividade reflexiva, pensando sobre mim mesma e me reconstruindo, também estou falando contigo e assim elaborando uma relação com um outro na linguagem (ibid., p. 70).

No intuito de conhecer e/ou dar a conhecer a si próprio sempre parcialmente por meio de uma reconstrução narrativa, o narrador se abre à relacionalidade na qual as intervenções do analista ou terapeuta podem ajudar ou contribuir numa recriação de tal história. O analista é, em certo nível, o “tu” ao qual o “eu” se dirige, a diferença desta para qualquer outra cena de interpelação reside em que na transferência analítica esta relação está protegida por um contrato explícito (de sigilo, não julgamento, horários, valores, tempos, limites), que permite a “elaboração de um “tu” em um domínio imaginário” (ibid.), evocando formas arcaicas/préviais desta interpelação pela qual o desejo é conduzido e que fazem da transferência um instrumento retórico “que busca alterar ou agir sobre a própria cena interlocutória” (ibid., p. 71).

A transferência torna-se, por isso, um campo essencial de análise, já que possibilita transformar o esforço primeiro de relatar a si mesmo numa recriação, constituindo um novo modelo de relacionalidade primária dentro do espaço analítico, “uma recriação que gera potencialmente uma nova ou alterada relação (e a capacidade para se relacionar) baseada no trabalho analítico” (ibid.). Vale destacar, ainda, que não é possível chamar de “coerente” e “total” uma reconstrução narrativa na medida em que o “eu” não estava presente na origem da história de si, assim como não estava presente na história coletiva que lhe atravessa. Prescindir desta constatação durante o relato de si mesmo e da análise deste relato pode levar a um entendimento equivocado do que vem a ser o sujeito e, o que é ainda mais grave, “desvirtua parte do próprio significado ético da formação desse sujeito” (ibid., p. 73).

Desde o início, digamos que antes mesmo da concepção do que veio a ser “eu”, este mesmo “eu” foi sendo formado pelas interpelações do outro: *vai ser uma menina ou um menino?* É notório neste exemplo o peso que condena o futuro “eu” a definir-se em um gênero ou noutro antes mesmo dele existir. É uma convocação a ser, uma demanda, que geralmente é coletiva, que “implanta-se ou insinua-se” (ibid.) no inconsciente, caracterizando-se, desta maneira, de caráter *intencional* e pragmático. No entanto, este inconsciente não pertence ao indivíduo, pelo contrário, ele o despossui, o interrompe, o obstrui, o inunda. O inconsciente jamais pode pertencer ao

“eu”, pois é um “requisito psíquico de sobrevivência e individuação” (ibid., p. 79). Como consequência lógica, Butler acrescenta:

O “eu” não pode recuperar, por completo e de forma deliberada, o que o impele, pois, sua formação continua anterior à sua elaboração como reflexivo conhecedor de si. Isso nos lembra que a vida consciente é apenas uma dimensão da vida psíquica e que não podemos atingir, pela consciência ou pela linguagem, um controle total das relações primárias de dependência e impressionabilidade que nos formam e nos constituem de maneiras persistentes e obscuras (ibid.).

Além dos aspectos já discutidos importa destacar que é no momento do relato ao outro que há uma dimensão retórica não redutível a uma função narrativa: “Ele presume esse alguém e busca recrutá-lo e agir sobre ele” (ibid., p. 85). É por isso que o relato de si só poderá comunicar alguma verdade realmente ao ser exercido em uma dimensão relacional da linguagem, considerando, ademais, que a coerência narrativa impede o recurso ético na medida em que desconsidera os limites de conhecimento em si mesmo e nos outros.

Nesse sentido, não estamos tão distantes de Kafka. Na verdade, se exigimos que alguém seja capaz de contar, de forma narrativa, as razões por que sua vida tomou o caminho que tomou, ou seja, ser um coerente autobiógrafo, talvez prefiramos uma história contínua a algo que poderíamos chamar, a título experimental, de verdade da pessoa, uma verdade que, até certo ponto e por razões que já sugerimos, poderia se tornar mais clara nos momentos de interrupção, obstrução e indefinição – nas articulações enigmáticas que não se podem traduzir facilmente em forma narrativa (ibid., p. 86).

Dessa maneira, exigir um relato narrativo coerente, pleno e onisciente é como exigir uma confissão, que em nome da *ética* exige que o outro cometa um ato violento consigo próprio diante de nós. Por todo o exposto, a prática ética à qual estarei adscrita nesta análise, coloca-me mais próxima do instrumento de análise da transferência, na medida em que esta é uma prática não-violenta, deixando morrer a fantasia do domínio do inconsciente permitindo sustentar a aflição necessária a uma posição relacional e mais ética.

A transferência como modelo ético de relação se dá, por tanto, neste processo de narrar a própria história, tecendo uma autorreflexão em direção a um “tu” que se sabe igualmente inapreensível, e assim constituindo uma identidade meramente cognoscível sobre o “eu” (ibid.). Mediante a transferência na prática psicanalítica reconhecemos esta opacidade que nos precede ao tentar atualizar nossas relações primárias na relação com um “tu” que não podemos controlar, do qual não podemos

nos apropriar, bem como através da contratransferência o analista deveria também ser capaz de deixar-se afetar e adoecer pela demanda do analisando sabendo-se, assim, igualmente vulnerável em sua capacidade de interpretar/julgar aquela totalidade à sua frente.

Para ser mais exata, a transferência é a prova viva de que o passado não é passado, pois a forma que o passado assume agora faz parte da orquestração presente da relação com o outro, que é a própria transferência. Nesse sentido, para que o passado seja vivido no presente, a narração não é o único caminho possível, tampouco o mais atraente em termos afetivos: o passado está ali e agora, estruturando e dando vida aos contornos de uma relacionalidade preestabelecida, dando vida à transferência, ao recrutamento e ao uso do analista, orquestrando a cena de interpelação (ibid., p. 91).

Sobre a opacidade que precede a origem do “eu” e o limite à sua articulabilidade narrativa plena, a teoria psicanalítica freudiana e lacaniana entendem que são devidos à uma repressão ou “barra” que forclui o retorno ao “gozo” originário – dinâmica organizada em termos edípicos da “barra” como “pai” e “gozo” como “mãe”. Tanto Deleuze e Guattari, quanto Carl Gustav Jung, Jean Laplanche e outros psicanalistas, defendem que o inconsciente interdito não está necessariamente organizado em torno das figuras parentais. Deleuze e Guattari (2010: 66) entendem que toda produção desejante é esmagada quando assentada sobre a imagem dos pais, alinhada em estados pré-edípicos e assentada no Édipo. Os autores enfatizam (ibid.) que o próprio Jung, quando de sua ruptura com Freud, notara que na transferência o psicanalista aparecia muitas vezes como um diabo, um deus, um feiticeiro, e que seus papéis iam singularmente além das imagens parentais. Há um panteão de mitos, incluindo o de Édipo, que atuam em nosso inconsciente desde um lugar coletivo. Tanto Deleuze e Guattari (2010), quanto Jung (2013), defendem que o desejo ou libido é uma energia não exclusivamente sexual.

Voltando a explorar este fenômeno da transferência como medida para uma prática ética, encontramos em Butler a referência a Laplanche como defensor de que o limite à articulabilidade plena aparece “por causa das impressões opressoras e enigmáticas suscitadas na criança pelo mundo adulto em sua especificidade” (Butler, 2015: 93). Esta teoria contesta a formulação freudiana em *Totem e Tabu* sobre a lei paterna da horda primitiva, base para sua formulação posterior sobre a sedução primária: pela qual mensagens sexuais são impressas na criança, constituindo traumas que jamais podem ser acessadas e que serão replicados no mundo através das pulsões sexuais. Por estas proposições de Laplanche, explica Butler, o Édipo deixa de ser primário e

universal, e passa a ser culturalmente contingente, pelo fato de que a experiência primária irrecuperável e traumática é a experiência da opressão:

Para Laplanche parece que a experiência primária do infante é invariavelmente a de ser oprimido, não só "impotente" em virtude de capacidades motoras não desenvolvidas, mas profundamente ignorante das invasões do mundo adulto. Desse modo, o resíduo de uma situação primária de ter sido oprimido, que precede a formação do inconsciente e das pulsões, surge como enigmático dentro da transferência (ibid., p. 95).

Este modelo da relação transferencial como prática ética – que considera a opressão como a origem da opacidade que nos constitui – levado à esfera da análise literária será o modelo através do qual farei a leitura do *corpus*. Com base neste entendimento, a análise que farei do relato que as heroínas tecem sobre si mesmas não poderá ter como objetivo final uma articulabilidade plena, pois ciente desta premissa ética do "eu" despossuído e em constante estado de transição, não posso esperar um domínio linguístico e egóico das falas a ser analisadas. Ao contrário disto, tendo o modelo da transferência como premissa ética, o que buscarei na retórica das personagens será com base na relação que eu posso estabelecer com suas falas, resultado de minha própria experiência de hibridismo e nomadismo. Dado que só é possível devir-minoritário a partir da relação, o "eu" torna-se insuficiente para alcançar a complexidade dos contornos do si-mesmo. Ainda assim, como analista e companheira de criação destes relatos de si, hei também de observar o compromisso transferencial de não oprimir o outro com minhas próprias necessidades. A transferência passa a ser um instrumento ético que pode ser acionado nas mais diversas situações de interlocução, como esta de autora-leitora, artista-espectadora, dentre outras, pois nela as duas partes são afetadas e atuantes, transformando-se.

Nesse contexto de análise de *corpus* será necessário reencenar o que não pode ser narrado, as relações de opressão vividas, repetindo e elaborando seu conteúdo sem jamais remeter a um espaço literal de retorno do opressor. É necessário, por isso, ser "usada", ou melhor, ser recrutada ao ambiente daquela personagem que se expõe e estar preparada para ser alterada por ela, bem como, por ventura, "adoecer situacionalmente quando chegar o momento" (ibid., p. 77), afastando-se da relação sujeito-objeto. Minha posição na análise deste *corpus* será a de interlocutora, que permite a despossessão de si ao mesmo tempo que mantém uma prática reflexiva. De outro modo, a análise vira interpretação, julgamento e segundo Butler, necessariamente, condenação a morte.

Assim, encaminho estas teorias da psicologia analítica e da psicanálise para um diálogo que pretende fundamentar de que maneira a produção cultural pode atuar efetivamente numa mudança de consequências políticas. De uma parte, a psicologia analítica entende que o si-mesmo é uma instância a priori inconsciente e coletiva, que só se relaciona com a consciência a partir de um reconhecimento da vulnerabilidade do ego (Jung, 2013b). Esta visão se complementa pela teoria de Laplanche de que tal vulnerabilidade é fundada no inconsciente através de inevitáveis experiências pessoais de opressão no período da primeira infância e que o ego (o “eu”) vai se formando através da interpelação e relacionalidade (Butler, 2015). Por tanto, para trabalhar no plano cultural com quaisquer transformações nos processos de subjetivação que tenham repercussões éticas e políticas, o conceito de inconsciente coletivo torna-se fundamental. É através dos mitos, neste caso os heroicos, compartilhados a partir deste inconsciente coletivo que se faz possível uma atualização de jornadas de vir-a-ser. Reescrevendo-os, é possível alcançar representações do heroísmo em marginalidades alijadas da inserção em comunidade, dessa forma cada singularidade pode encontrar representações que lhes falem sobre seu próprio caminho de diferenciação. Por este motivo, o arquétipo do herói precisa ser atualizado em nossa cultura para representar estas demandas de transformações políticas, éticas e sociais, bem como desterritorializar interpretações normatizadoras do modelo ideal de subjetividade – já caduco – herdado da modernidade.

A consciência torna-se, por tanto, o principal veículo de transformação ética e política, sendo a produção da cultura uma ferramenta sofisticada para tal missão, pois prescinde da onipotência egóica e conclama a comunidade. Dado que o mundo só existe pela consciência, pois esta “[f]oi a primeira a criar a existência objetiva e foi assim que o homem encontrou seu lugar indispensável no grande processo do ser” (Jung, 2013b: 295), entendo que será sempre através da representação, neste caso a representação cultural, que esta consciência poderá ser atingida. Para demarcar este entendimento, deixo a afirmação de Carl Jung do “eu” como sujeito de todos os atos conscientes da pessoa, sendo a consciência que descreve e estabelece os limites do sujeito. Para Jung:

não há conteúdo consciente que antes não se tenha apresentado ao sujeito. Esta definição descreve e estabelece, antes de tudo, os *limites do sujeito*. Teoricamente, é impossível dizer até onde vão os limites do campo da consciência, porque esta pode estender-se de modo indeterminado. Empiricamente, porém, ele alcança sempre o seu limite, todas as vezes que toca o âmbito do *desconhecido* (Jung, 2013b: 13).

Reafirmo assim a importância que tem a cultura como parte ativa no processo de constituição do *ser* e do *mundo*, que em sua articulação com as teorias analíticas e psicanalíticas possibilita instrumentalizar nossa análise sobre o paradigma heroico e a emergência de subjetividades nas margens.

Antes, no entanto, de passar à articulação destes conceitos com o potencial político destas narrativas, devo elaborar mais especificamente a fala do ponto de vista terapêutico, como o instrumento pelo qual se fazem as narrativas a ser aqui estudadas. Por este ângulo, cabe remeter primeiro à função comunitária da arte desde o lugar minoritário, tanto no teatro quanto no romance, os cenários se compõem por falas e subjetividades que estão abertas ao acesso do público em geral. Tal processo dialógico, dentro de um parâmetro ético transferencial – conceitualmente emoldurado nesta seção pelas contribuições de Butler (2015) – permite que lugares milenarmente traumatizados destas marginalidades possam ser explorados, recortados e re-significados.

Segundo Stuart Fisher (2011) em análise à obra de Yaël Farber e sua estética de testemunho, o uso da linguagem poética para narrar uma história e/ou o formato de testemunho que assumem os personagens podem abrir passagem para o público (leitor) implicarem-se emocionalmente e subjetivamente no trauma relatado, que ele chamou de “espaço limiar”. Palmieri afirma ser esta limiaridade do trauma um núcleo central a ser considerado, citando Fisher:

Indeed, I would argue that trauma has the capacity to throw the subject into what we might describe as the ‘liminal’ space of survivor (...). It is this liminality that can precipitate what, following Heidegger, we might call an authentic seizing of one’s own existence (Fisher, cit. in Palmieri, 2013: 239).

Não se trata tanto de relatar acuradamente os fatos, mas sim de ir substituindo o conceito conflitivo de “verdade” pelo de “autenticidade”, que para Fisher, e segundo a ótica heideggeriana representaria de forma mais pessoal a “verdade” do sujeito traumatizado. Desta maneira, além do fato de que reviver a experiência através da fala pode ser bastante conflitivo, nunca há uma verdade absoluta, considerando a própria opacidade que nos constitui, sobre a qual discutimos acima. Como veremos no capítulo de análise, além da obra de Farber que é escrita seguindo a estética do teatro de testemunho, as duas obras de Wolf e o musical de Buarque e Pontes têm a tônica de uma narrativa de testemunho, onde suas heroínas contam-nos sobre a realidade dos fatos externos e internos e, por tanto, dos traumas que elas mesmas vivenciaram:

While verbatim theatre could be described as being constitutively incapable of engaging with the radical asymmetry of trauma, theatre of testimony uses poetry and metaphor to open up the possibility for an authentic reflection (Fisher, cit. in Palmieri, 2013: 239).

A cura através da fala vem, nestes casos, por permitir ao espectador ligar-se aos testemunhos narrados, de forma que se façam vínculos entre estes e suas próprias lembranças e palavras. De acordo com o que explica a própria Farber (2008: 19), estas obras destacam o valor terapêutico da palavra falada e escutada, que favorece a cura através destes mesmos mecanismos. Neste sentido Palmieri (2013) cita Nield “la palabra pronunciada y escuchada es importante no sólo para expresar, sino también para compartir” (Nield, cit. in Palmieri, 2013: 240). Centro-me neste trabalho, além do mais, na importância de falar e narrar o trauma de origem política, que não deixará de existir nos recônditos das singularidades das vítimas dado que a experiência da opressão está na sua origem, mas que poderá ser acessado e re-significado. O compromisso com a “verdade sentida” é o que guiará a leitura do *corpus*, com a “esperanza de que la palabra pueda ser catártica” (Palmieri, *ibid.*, p. 243) para todo aquele que a houver experienciado.

A esta altura do trabalho já se pode considerar fundamentado o alcance terapêutico da fala da heroína na literatura menor, sabendo, porém, que estas considerações não serão suficientes para repensar politicamente os problemas sociais que nos ultrapassam, que expõem uma fissura ética, que nos constroem a permanecer estagnados sob uma hegemonia de poderes. A política não é metafísica e a história não é ontologia, como bem pontuou a filósofa Fina Birulés (2012). Sendo assim, nas seções subsequentes este trabalho procurará introduzir a perspectiva de uma leitura simbólica que nos brindam alguns teóricos da mitologia, como Junito Brandão (2016a, 2016b), e da leitura material aportada por Braidotti (2004) e Deleuze e Guattari (2011b) no perfazimento e destituições de territórios e margens. Volto a destacar ainda que minha leitura se dá encontrando na condição de vulnerabilidade a primazia da relação ética, como uma condição dada e anterior à própria subjetividade, nos movendo assim em direção a uma revolução ontológica onde o *outro* tem lugar de destaque sobre o *ser*.

2.3. Mito e tragédia como subsídios de transformação cultural

Nesta seção, seguirei o roteiro que pretende iluminar as relações entre o mito, a tragédia e a literatura menor, considerando as dimensões políticas, éticas e simbólicas

que os vinculam. Tendo a mitologia como ponto de partida do meu processo de pesquisa – já que, no início de tudo, eu buscava entender como se concebe a mulher heroica no mito – tentei encontrar as formas, propriedades e entes que caracterizassem a experiência destas protagonistas para além dos estereótipos de gênero de cada época. Naquele primeiro momento, entendia que com o encontro e tipificação do heroísmo feminino contado na mitologia, poderia haver espaço para uma subjetividade feminina que não precisasse cumprir os padrões heroicos masculinos tão fortemente marcados por um *ethos* subjugador ou tampouco estar circunscrita a uma subjetividade especular, subalterna. No entanto, fui assaltada pela constatação de que o próprio construto da *subjetividade* desvirtuaria a leitura da linguagem mítica (em sua composição coletiva, ritualística e religiosa). Também por esta razão, pelo fato de o mito não ser uma produção autoral literária, entendi que o *corpus* de análise não poderia residir nos relatos mitológicos iconográficos, historiográficos e geográficos, nem mesmo naqueles da poesia e da épica.

Para iniciar esta composição sobre a tragédia e suas possibilidades transgressoras na emergência de devires-minoritários, recorro a Brandão para esclarecer a relação entre mito, símbolo e linguagem na perspectiva da psicologia analítica. O autor diz que pelo fato do inconsciente não poder manifestar-se de maneira conceitual ou racional, o faz através de símbolos. Aprofunda esta relação com a afirmativa:

Assim, para se atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma equivalência, uma “con-jugação”, uma “re-união”, porque, se o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato. (...) Se mitologema é a soma dos elementos antigos transmitidos pela tradição e mitema as unidades constitutivas desses elementos, mitologia é o “movimento” desse material: algo de estável e mutável simultaneamente, sujeito, portanto, a transformações (Brandão, 2016a: 38).

Sua proposição é aproximada à de Rosi Braidotti (2004), que por sua vez descreve a dimensão simbólica a partir de um entendimento psicanalítico. A autora afirma que não é demasiado reforçar que nossas subjetividades vêm sendo historicamente prescritas pelas mãos masculinas, um sujeito branco, ocidental, colonialista. A mitologia entra aqui, por tanto, como o componente coletivo e polissêmico que, em diálogo intertextual com a literatura menor, permite a emergência de subjetividade que transformam o que significa *ser humano*. Por conseguinte, seguindo as indicações de Braidotti (ibid.), destaco que, assentado no âmbito literário, este é um estudo a respeito da emergência de devires-mulher na literatura, mas que está atento à

necessidade de elaborações em torno das emergências sociais, pela revisão das bases institucionais que nos normatizam, possibilitando assim entrever modos de relação genuínos, múltiplos e interconectados. Dessa forma, as obras escritas a partir da margem a ser aqui analisadas acabam por realizar o trabalho de compor com a mitologia uma literatura menor, um trabalho onde a variante minoritária (neste caso, a mulher marginal) afeta o padrão majoritário (a tragédia clássica) em sua língua maior.

Mais objetivamente, volto a afirmar que ao aceder ao universo simbólico da literatura e de personagens mitológicos, desterritorializando tais códigos culturais a partir da experiência minoritária, fechamos a brecha aberta pela suposta neutralidade do sujeito masculino universal tão afeita à instauração de violências éticas. O mito é um tecido narrativo ancestral que inspirou por várias gerações a construção de ordens de significado culturais e vem sendo acessados desde então pelos mais diversos discursos religiosos, científicos, filosóficos, literários e artísticos. Segundo Seamon (2009: 393): “Yet myths are also enormously important, forming the basis of much of our literary tradition, providing characters, plots, psychological depth, and cultural coherence to literary works”. Esta condição pode ser entendida, segundo Brandão (2016a), pelo fato da linguagem mitológica aparentar-se mais à arte, atraindo para si todo o irracional do pensamento humano, sendo, por isso, um fim em si mesma. Dessa forma, a mitologia, como um tecido narrativo ancestral, está disponível para ser deslocada e agenciada coletivamente (Palmieri, 2013), em um esforço constante de afastamento do viés interpretativo que decalca o sujeito no mito, o mundo no mito, e vice-versa. Entendo, por tanto, que a mitologia para este trabalho não é raiz, mas potência que compõe um mapa amplo e movediço do que se entende por processo de subjetivação.

O entendimento que Jung (2013a) dá ao mito, o desvela a partir de sua dimensão ao mesmo tempo psicológica e coletiva. O autor afirma que em uma tentativa de comunicar e compartilhar suas emoções, em um impulso inicialmente gregário, o homem desenvolveu a linguagem e, quando pode estrutura-la mais, desenvolveu as narrativas mitológicas que hoje entendemos por mito. Para complementar esta consideração de dimensão psicológica, acrescento que deste entendimento devém a possibilidade de entender o mito como uma produção cultural que, em última instância, fortalece a comunidade que o *experiencia* como vital. A mitologia, podemos inferir, é uma linguagem que compõe o tecido cultural que nos atravessa, ilustrada nas mais

variadas formas de arte, e que inspira o homem em suas normas, valores, constelando-se em suas relações em sociedade, como a matriz de um *ethos*.

O *mythos* como um sistema de pensamento, segundo Brandão (2016a), compõe juntamente com o *lógos* duas partes da linguagem, duas funções fundamentais da vida e do espírito, mas que são marcadamente distintas. A tragédia grega, invenção do século V a.C. (Fraga, 2001), foi o principal veículo na difusão da mitologia naquela sociedade e, além de sua dimensão estética, se converteu em uma instituição social e um evento psicológico. Fraga (2001) explica que a sociedade ateniense, que passava por uma mudança de pensamento onde a democracia se iniciava e a lei escrita passava a vigorar, fazia ode ao indivíduo e ao discurso, relegando a categorias inferiores os clãs e o divino. Sendo assim, podemos considerar, segundo Jacyntho Brandão (s/d) que a *polis* grega – especialmente Atenas – era um amplo laboratório de experimentação dos usos e abusos do discurso, os documentos históricos indicam que foi a partir do *lógos* e com o *lógos* que se praticou política no âmbito da democracia conhecida pelos gregos.

Toda produção grega tinha importância política, tese bem exemplificada pelo sofista Protágoras que afirmou ser o homem a medida de todas as coisas, além do próprio Aristóteles que definiu o homem como um animal político – cuja humanidade se estabelece pela necessária relação com a *pólis* (ibid.). Como exemplo, Aristóteles teorizou o gênero dramático e o converteu em um exercício de retórica fazendo com que, ao final, o estilo (*léxis*) fosse sobrepujado pelo poder do discurso (*lógos*). Além disso, Jacyntho Brandão (ibid.) afirma que seria justo admitir que à filosofia sempre interessarão os gêneros de discurso através dos quais se instituíam contratos políticos, ou seja, os gêneros de discursos públicos, como os que se classificam nos âmbitos da retórica e da poética. O autor prossegue:

a teorização de Aristóteles representa o ponto de chegada de um amplo debate sobre o *lógos* no seio da cultura grega, sendo por isso que, tanto na Retórica, quanto na Poética e no tratado Da Interpretação, existem remissões mútuas que garantem tratar-se de um modelo único de classificação e teorização sobre modalidades de discurso de importância epistemológica e pragmática bastante destacada no contexto grego (ibid., p. 1) .

Porém, seguindo a linha argumentativa de Thirzá Berquó (2015), podemos considerar que será precisamente o gênero dramático, na sua forma de tragédia, que reunirá os aspectos fundamentais para sustentar socialmente a experiência heroica feminina. A

tragédia, por sua crítica política e social, sua base mitológica e, por fim, seu aspecto ritualístico que, em certa medida, compunham suas encenações, deu voz a muitas heroínas que ficaram imortalizadas para a cultura ocidental. No entanto, em um primeiro momento, a tradição de análise da crítica feminista das tragédias gregas buscou analisar os mitos como construções de um discurso patriarcal, misógino e perpetrador de iniquidades de gênero no âmbito social (Seamon, 2009), pois toca no âmbito político destas. Ainda assim, num momento posterior, em função da própria polissemia do mito, que é explorada pelas tragédias, bem como da característica em comum das tragédias que é a união conflituosa entre o pessoal e o político (Palmieri, 2013), gerou-se uma fascinação por suas reescrituras contemporâneas, inclusive feministas, numa exploração de posições e experiências distintas, alternativas, numa perspectiva de alteridade.

Whether working as literary theorists, critics, or creative writers, feminists engaged in the critique, analysis, and re-creation of myths are involved in what Caputi calls “one of the most significant developments to emerge out the contemporary feminist movement (...) the quest (...) to discover, revitalize, and create a female oral and visual tradition and use it, ultimately, to change the world” (Seamon, 2009: 395).

Jean Pierre Vernant (cit. in Palmieri, 2013: 33) em uma análise sobre as tensões e ambiguidades da tragédia grega, afirma que a tragédia conserva a característica mítica de remontar a uma história pertencente a um tempo remoto que sobrevive em nossa psique, acrescentando, porém, o componente de aportação de novos valores. Vernant (ibid.) afirma ainda que, diferentemente do mito, a tragédia não aporta uma resposta, mas nos alça inúmeros problemas sem solução. Segundo Palmieri:

La visión contemporánea del sujeto es muy parecida a la de la tragedia griega, porque se basa en la identidad como espacio de convivencia de pulsiones y pasiones opuestas. Asimismo, la crisis actual de los valores y de las instituciones hace que muchos artistas vuelvan al rito, en busca de una dimensión arcaica de los dramas sociales (Palmieri, 2013: 34).

Além deste ponto, vale ressaltar a dimensão dionisíaca das representações das tragédias gregas naquela sociedade, pois tais obras eram encenadas em festivais de honra a Dionísio (Fraga, 2001). Tal *momentum* as revestia de um caráter transgressor, que ambigualmente convivia com seu caráter político. Neste sentido, Gallego e Iriarte (cit. in Palmieri, 2013: 36), esclarecem que a transgressão política é também uma dimensão da política *per se* e que, em certa medida, pode ser entendida como a dimensão política primordial. Isto significa que o gênero trágico consegue reunir ao mesmo tempo tanto o político como a transgressão política em si mesmo, o que me

leva a ratificar a afirmação de Palmieri (2013: 36) de que: “la política tiene una dimensión conflictual en sí misma y la tragedia del siglo V se desarrolla en un espacio liminal entre lo político y la transgresión”.

Tendo em mente estas considerações teóricas, para efeito de análise crítica nesta tese, destaco introdutoriamente três motivos que justificam a importância da tragédia como material tanto para a análise da crítica feminista como para o processo criativo na literatura menor, motivos estes que consistem no que chamarei de resgatar, desestabilizar e devir:

- Resgatar. De início, ainda que entre os gregos, segundo Junito Brandão (2016a), houvesse o entendimento da tragédia como um ilustre laço entre arte figurativa, literatura e religião, perdeu-se com o tempo a consonância – tão impactante – entre ação, tempo e lugar que estruturava o mito em sua forma original. Esta característica pode ser recuperada, na medida em que o mito voltar à esfera criativa pela literatura menor. Podendo, assim, voltar a ser concatenados ação, tempo e lugar, já que esta literatura – de aspecto político e coletivo – aborda o mito a partir de temas como pós-colonialismo, crítica feminista, justiça social, etc.
- Desestabilizar. Em segundo lugar, considerando o enorme prestígio dado à poesia na Grécia Antiga, a variante ou interpretação que o poeta dava a determinado mito na tragédia de sua autoria lhe conferia um valor canônico, de verdade universal “com esquecimento das demais variantes, talvez artisticamente menos eficazes, mas nem por isso, menos importantes do ponto de vista religioso” (Brandão, 2016a) e do ponto de vista psicológico. Assim, a produção cultural de reescrituras das tragédias opera um processo de desestabilização dos sentidos tradicionais fortemente arraigados em ideologias conservadoras e anacrônicas;
- Devir. Conseqüentemente, acrescento aqui o terceiro motivo, que desvela o potencial transformador do mito, já que: “Não sendo um objeto, um conceito, uma ideia, o mito é um modo de significação, uma forma, um símbolo, acrescentaríamos. Onde não se pode defini-lo simplesmente pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere” (ibid., p. 14). Por tanto, a potência a que me refiro reside no fato de que, ao inspirar-se livremente no mito, a literatura menor pode agenciar coletivamente mudanças nos próprios

valores da sociedade contemporânea, desvelando subjetividades marginais na pele de personagens históricos centrais para a fundação da cultura ocidental. Porém, como poderemos alinhar a tragédia, este recurso cultural tão rico, em uma leitura sobre processos de subjetivação na marginalidade contemporânea, especialmente o processo de devir-mulher? Para respondermos a esta pergunta será necessário fazer uma caminhada que guie às leitoras e leitores deste trabalho pelas trilhas do debate contemporâneo sobre formas literárias que consigam dar conta do aspecto público e pessoal, político e ético, que emolduraram a tragédia em seu tempo-espaço específicos.

2.4. Literatura menor, encontro entre o universal e o particular

Podemos avançar um pouco mais neste alinhar mitologia/cultura/subjetividade aproximando-nos de Judith Butler (2015) que, ao comentar Adorno, elucida como o anacronismo do *ethos* coletivo leva a instrumentalização da violência, justamente para impor uma moral que já não pode ser compartilhada universalmente. O *ethos* contemporâneo é comumente descontínuo e impõe dificuldades às pretensões universais do conhecido *ethos coletivo*, este sim invariavelmente conservador e, segundo a filósofa, nacionalista. É, por tanto, alarmante que muitos dos expoentes artísticos, culturais e até mesmo filosóficos na contemporaneidade sigam preservando e decalcando o padrão majoritário, pelas interpretações patriarcais e colonialista de alguns mitos (vid. os mitos de Édipo, Odisseu, Aquiles), instrumentalizando uma violência ética diante da pluralidade e diferença que resistem a seus pressupostos.

Não é gratuitamente que este *ethos* anacrônico busca se impor no presente, considerando que “ele não só se impõe no presente como também busca ofusca-lo – esse é precisamente um de seus efeitos violentos” (Butler, 2015: 15), ele insiste em não se tornar passado. Ao se impor, apaga as individualidades, as diferenças, que divergem e o inquires moralmente. As políticas de imigração na atualidade são, por exemplo, motivo de debates profundos nas sociedades democráticas ocidentais³. Neste contexto, nem os governos, nem sociedade civil destes países puderam

³ Como exemplo, temos atualmente o governo norte-americano, que passou a impor leis de imigração que afetam os estrangeiros de modo violento. Refiro-me aqui especialmente à separação entre pais e filhos imigrantes nas fronteiras e às promessa de construção de um muro com o país vizinho ao qual este está historicamente vinculado, que deverá ser pago pelo país mais vulnerável, e pelo qual acaba constringendo parte daquela população a práticas de vida ou morte em caso de necessitar migrar.

encontrar ainda um consenso mínimo relativo a políticas que avancem no tema do acolhimento de refugiados e leis migratórias mais ou menos inclusivas – o que obriga estas populações que fogem dos regimes autoritários de seus países a arriscar a própria vida e a de sua família em travessias que terminam muitas vezes de forma trágica.

Acaso não poderíamos vislumbrar nesta posição a Medéia de Eurípedes? Uma estrangeira, mulher, mãe de dois filhos, deixada com os dois filhos pelo marido cidadão grego, sem amparo legal. Posteriormente vindo a assassinar o rei, a princesa local com quem o marido viria a casar e até os próprios filhos, não seria essa sua resposta anárquica à violência do *ethos* anacrônico? Também não seria vítima de um *ethos* anacrônico a Electra de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes? Esta como *herdeira* da maldição trasgeracional de sua família, os Átridas, e além do mais feita escrava pela mãe e seu novo parceiro, sendo condenada a passar a vida subjugada à condição de escrava. E, por fim, não poderíamos ver também Cassandra nesta posição? Princesa e sacerdotisa troiana, vítima do assédio do deus Apolo e condenada por este, em função de sua recusa a este assédio, a jamais ter legitimado o que saísse de sua boca? Em seu destino se encontra igualmente a condição de escrava e estrangeira, sob o domínio do rei-herói Agamêmnon, ambos ao final assassinados por Clitemnestra e Egisto.

Adorno alude a uma situação em que o ‘universal’ deixa de concordar com o individual ou de incluí-lo, e a própria pretensão de universalidade ignora os ‘direitos’ do indivíduo (...) usando as palavras de Adorno ‘o universal aparece como algo violento e extrínseco, sem nenhuma realidade substancial para os seres humanos’ (Butler, 2015: 15).

Deste ponto de vista, não há diferença ética tão marcante entre a mãe que coloca os filhos em um bote de refugiados para escapar da violência em seu país – um exemplo relativo à crise de refugiados no sul da Europa – e aquela que, por temer o futuro reservado àqueles, tira-lhes a vida – como é o caso explícito da personagem Joana do musical *Gota d'Água*, que atualizou o mito de Medéia nas favelas do Rio de Janeiro em época ditatorial. Vemos, por tanto, que o *ethos* coletivo que instrumentalizou tal violência, representada na Grécia clássica e no Brasil da década de 1970, não está tão distante e se atualiza através dos tempos impondo-se de maneira quase universal. Estudaremos em capítulo posterior os mitos de Medéia, Electra e Cassandra em versões clássicas e contemporâneas dos mesmos, porém podemos desde já destacar que as mitologias onde tais heroínas aparecem congregam uma multiplicidade de

sentidos que vão muito além daqueles que as tornaram famosas, quais sejam, respectivamente, o crime passional, o complexo paterno e as premonições ignoradas

O problema, como bem acentua Butler (2015), não é a universalidade como tal, mas sim a invisibilização das particularidades e uma autoperpetuação de um código moral universal que não se reformula para responder às novas condições sociais e culturais, às quais eu acrescentaria também as singularidades psicológicas, que variam indefinidamente. Ao mesmo tempo, volto a enfatizar que, tampouco me interessa aqui fomentar um “eu” que se compreenda separado do histórico das condições sociais que lhe antecedem ou “quando é adotado como pura imediaticidade, arbitrária ou acidental, apartado de suas condições sociais e históricas – as quais, afinal de contas, constituem as condições gerais do seu próprio surgimento” (ibid., p. 17). Em momento anterior desta introdução, já abordamos esta questão na tentativa de compreender em que consiste este “eu” e como está, dentre outras fundações, ancorado na história da sociedade e da cultura.

Se, dentre outros fatores, as condições sociais de seu surgimento sempre desapossam o “eu”, chega-se à questão de como um relato de si poderia deliberar moralmente sem que reproduzisse a moral universal que precede sua formação? Para afirmar sua particularidade e alcançar o fundamento subjetivo da ética, o indivíduo precisa experimentar uma divergência entre o seu particular e o universal (ibid., p. 19). Essa é, segundo a autora, a experiência inaugural da moral, pela via da deliberação ética. Neste sentido, acompanho Butler quando diz que se a teoria social quiser produzir resultados não-violentos “deve encontrar um lugar de vida para esse ‘eu’” (ibid., p. 19). É na direção de dar este lugar de vida, através da cultura, que caminharemos nesta tese a buscar os relatos de si das heroínas marginais. Na literatura menor dá-se lugar de vida para os “eu” cuja experiência particular se diferenciou da universal, fazendo-os aportar críticas sociais e novas deliberações éticas diante destas últimas nas narrativas de suas histórias, pelo qual esta é uma tarefa em última instância política. Em igual medida, a consideração deste fator é o que nos move a incluir também nesta análise as obras clássicas que imortalizaram as referidas heroínas, de modo que se possa entender em que medida o particular se diferenciou do universal, quais suas críticas e deliberações éticas de repercussões políticas.

Para encontrar linhas de fuga do modelo hegemônico problematizado acima e que, segundo Foucault (2014a), se perpetua através do discurso, é condição *sine qua non*

subverter o domínio do pensamento *logocêntrico*, recorrendo ao *eros*, ou desejo, na literatura. Para dar corpo a esta posição, tomo a liberdade de caracterizar as obras contemporâneas a ser analisadas aqui como literatura menor, uma arte de disrupção, que além de ser muito cara ao feminismo, é ferramenta chave para este trabalho por afirmar a diferença através do *eros*. Para lançar luz a esta perspectiva recorro a Marta Segarra (2012), que no seu capítulo do livro *Repensar la comunidad desde la literatura y el género* aborda de forma concisa os conceitos de *alianza* e *amor* como uma linha de conciliação entre a proximidade e a distância, fazendo ao final uma ampliação destes ícones para os conceitos de comunidade e literatura. De forma a melhor ilustrar este paradoxo fundamental, que une tais conceitos, Segarra cita Helène Cixous ao afirmar que amar significa “querer y poder comer [al outro] y pararse en el límite” (Cixous, cit. in Segarra, 2012: 13), conciliando assim a proximidade e a distância, o desejo de absorção e o respeito ao outro, a liberdade e a obrigação de atender uma chamada telefônica, em resumo: a articulação da singularidade e universalidade que a arte literária efetua de maneira tão magistral são o próprio sentido da comunidade.

Segarra nos recorda ainda a formulação de Cixous sobre a leitura como o que nos faz humanos, dado que é uma desconstrução do binômio atividade-passividade. A escritura, especificamente, excede o *eu*, já que, segundo Segarra (ibid., p. 16), “transcende constitutivamente a esta persona y su subjetividad”, enlaçando o pensar com o desejo e a falta. Aí também reside a literatura menor, ou seja, na capacidade da escritura para conjugar a mais absoluta particularidade com a mais vasta universalidade. Na literatura menor, assim como na escritura, faz-se imprescindível prezar pela não fixação de significados, desviando-se do *lógos* e acercando-se do *eros*, porém sem uma relação de exclusão, já que: “el Deseo es atópico, ‘sin términos’ y, por lo tanto, sin hitos espaciales y temporales ni tampoco palabras que lo puedan circunscribir” (Maria-Mercè Marçal, cit. ibid., p. 18).

Por tanto, ao propor falar sobre processos de devir-mulher tendo a mitologia como inspiração, respondo, por fim, à pergunta sobre como alinhar a mitologia com o processo do devir: entendo que, na literatura menor, estas três instâncias de pensamento – *mythos*, *eros* e *lógos* – podem vincular-se, separar-se, desaparecer, ultrapassar uma a outra em um *continuum* de variações que põe em relevo a potência da criação literária na senda da desterritorialização. Quero destacar ainda que tomar narrativas sobre mitologia antiga para iluminar a emergência de devires-minoritários não é fazer ode à primazia da explicação evolucionista, ao contrário, é advogar por

uma história escrita coletivamente, *criando o passado* e trazendo à luz potenciais simbólicos que evidenciem outros caminhos discursivos, uma história resistente à interpretação e direção impostas por instâncias de poder que nos tem guiado milenariamente.

Não é necessariamente no nível do conteúdo, segundo Deleuze e Guattari, que a literatura acede à dimensão das margens provocando uma variação na língua maior, ou melhor, no seio daquela literatura que se chama grande ou estabelecida, mas sim através da expressão: “só a expressão nos dá o procedimento (...) por exemplo, a literatura judia em Varsóvia ou em Praga” (Deleuze e Guattari, 2014: 35). Compreendemos melhor esta afirmação quando entendemos que uma literatura menor não é a literatura de uma língua menor, mas sim o que uma minoria – ou grupo minorizado – faz em uma língua maior. Deleuze e Guattari esclarecem ainda mais seu conceito ao considerar o grande número de pessoas imigrantes que hoje vivem em uma língua que não é sua, que esqueceram a sua língua original ou ainda que não falam bem a língua a que são forçados legalmente a servir. É desde aí que se faz uma literatura menor, mas também desde um lugar daqueles que, apesar de nascerem no território de uma língua maior, pretendem arrancar de sua própria língua uma literatura menor, que escoe a linguagem em uma linha “revolucionária sóbria”, ao devir nômade, imigrante e cigano em sua própria língua (ibid., p. 40). Tal qualidade ilustra esta literatura atuando com um forte “coeficiente de desterritorialização”, sendo esta, segundo Deleuze e Guattari (ibid.), a primeira característica deste gênero de literatura.

Para introduzir a segunda característica, recorro a dois exemplos que nos são dados pelo próprio *corpus* deste trabalho: Christa Wolf, escritora da Alemanha Oriental que em plena Guerra Fria escrevia em alemão sobre a Guerra de Troia e os muros das cidades-estados a partir da voz e do olhar vidente de Cassandra, bem como da insurreição e expulsão de Medéia para fora dos muros de Corinto; Yael Farber, escritora sul-africana, que em tempos pós-apartheid escreve, alternando o inglês com o dialeto Xhosa, sobre uma Electra negra que busca libertar-se do domínio da mãe branca. Tais exemplos ressaltam a segunda característica principal da literatura menor, segundo Deleuze e Guattari (ibid., p. 36): “tudo nela é político”. Não há, portanto, caso *individual* que não seja imediatamente ligado à política. Advém então a demanda de elucidar a terceira característica desta literatura, que é a “enunciação coletiva”, pois mesmo que a autora esteja à margem ou alijada de sua comunidade, em situação vulnerável, tal condição a eleva a uma posição de expressar uma outra

comunidade em potencial, “de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (ibid., p. 37).

Para que se entenda como a literatura menor está ligada à comunidade e à política pela via da crítica social, há que se ter em conta que as histórias contadas a partir de uma posição de marginalidade passam por uma deliberação ética, que por sua vez parte da experiência do “eu” em desacordo com o universal. Assim, esta parece ser uma literatura que atende aos apelos de vertentes feministas da diferença sexual que compreendem que esta é a vez de dar voz à “re-escritura” da mulher pela própria mulher, ao qual eu acrescento que não é apenas com a mulher que o feminismo deve comprometer-se nesta re-significação, nosso compromisso é com as margens.

Às perguntas “quem és tu?”, “de onde vens?” retornamos respostas coletivas e políticas, pois sendo questões ontológicas estas nos obrigam a refletir sobre as normas universais que nos regem. Com a literatura menor efetuamos, por tanto, o ato de visibilizar um relato de si mesmo em transposição do centro até as margens e do universal até o particular, damos ênfase à pluralidade, pomos em relevo as identidades múltiplas e minoritárias, tendo a singularidade como parâmetro. Não podemos esquecer, no entanto, que enquanto margem – seja por classe social, etnia, origem geográfica, por exemplo – estamos sempre atravessados pela variável sexo/gênero, fruto da estrutura patriarcal que ainda rege nossa sociedade. Esta, por tanto, configura-se como a marca mais profunda de diferença como negatividade, sobre a qual alega-se residir no corpo, mas que é produzida e regida pelo discurso. Por este motivo, dizer-se mulher será o critério de escolha das personagens que compartilhem esta marca de diferença.

2.5. O heroísmo nas margens

Tendo delimitado que o enfoque da minha investigação é a potencialidade do relato de si nas margens do modelo heroico, como ideal moderno de subjetividade, recorrendo à experiência feminina como desterritorializante deste padrão de heroísmo, proponho agora caminhar em direção à variação minoritária deste constructo. Para isso, no entanto, devemos antes estabelecer o conceito de herói estudado aqui: um constructo da antiguidade apropriado seletivamente pela sociedade moderna como modelo a ser seguido, do qual enfatizou-se uma parcialidade de aspectos que respondessem à demanda da modernidade (Rago e Funari, 2008) por similitude à ideia kantiana de individualidade, autonomia e sucesso

(Cavarero, 2014). Apesar de tal constructo estar estruturalmente assentado na mitologia universal dos heróis, o herói que vem sendo reproduzido em nosso imaginário cultural (Campbell, 2004) como um ideal do indivíduo de forma estereotipada e, muitas vezes, aleatória é o *herói homérico*.

De modo a entendermos como se dá esse processo, devemos primeiro ter em conta que o ideal moderno de subjetividade é definido como uma construção discursiva baseada, em grande parte, na apropriação distorcida de elementos culturais da Antiguidade greco-romana (Rago e Funari, 2008). Através desta apropriação justificaram-se formas sociais excludentes e um padrão de normalidade como verdades do indivíduo. Legitimou-se, assim, um “regime de verdade” que reforça práticas sociais muito distintas daquelas encontradas na Grécia e Roma Antigas (Foucault, 2014). Neste espectro, as subjetividades marginais quedam-se apagadas, dado que ao herói, indevidamente apropriado, cabe conquistar e dominar as dissidências. Matam-se, assim, as possibilidades alter, as pluralidades, as diferenças, obrigando o coletivo a se uniformizar. Em que condições, por tanto, podem as pluralidades de existências, em suas variações minoritárias, devir-heroico?

O heroísmo é um fenômeno complexo, um dos mais presentes na cultura grega, com dimensão tal que abrange “uma vasta gama de fenômenos sociais, políticos, religiosos, éticos e psicológicos” (Marshall, 2002: 67) e que, por tanto, constitui um dos principais conceitos a serem delimitados para dar seguimento a este estudo. O posicionamento central do herói na poesia homérica, como “aquele que se destaca por sua coragem e nobreza, sendo o exemplo vivo das virtudes guerreiras” (Berquó, 2015: 13), denominava heroicos tão somente os guerreiros ou chefes. Tal estado de coisas, segundo Lyons (1997) e Berquó (2015), levou muitos estudiosos a excluírem as mulheres do rol de heroísmo. No entanto, citando outras fontes primárias que não as homéricas, porém tão consistentes quanto estas – tais como Hesíodo, Píndaro, Heródoto, Pausanias, bem como através de achados arqueológicos e iconográficos – , autoras como Lyons e Berquó destacam a heroína como uma figura presente na mitologia e religiões gregas desde seus primórdios, ainda que com características específicas que a distinguem dos heróis homens.

Etimologicamente, nos alerta Brandão, *héros* se aproxima do indo-europeu *servã*: “ele guarda”, e do latim *seruare*: “conservar, defender, guardar, velar sobre, ser útil”, assim o *herói* seria o “guardião, o defensor, o que nasceu para servir” (Brandão, 2016b: 13). Este autor, durante os três tomos de sua obra sobre a mitologia grega, não exclui as

mulheres da baila de personagens heroicos, oferecendo-nos fartos exemplos sobre heroínas em suas descrições. De início, Brandão apresenta-nos que foi o poeta grego Píndaro, nas Olímpicas, quem primeiro distinguiu três categorias de seres: deuses, heróis e homens. Verificou-se através de Deborah Lyons esta informação, enriquecida pelo dado de que foi Píndaro quem cunhou pela primeira vez o termo *heroína*:

The troublesome indeterminacy found in the earliest texts gives way by the early fifth century. By the time of Pindar at the latest, heroine is clearly a recognizable category (...). And once the word *herois* has entered the language, its use accords with expectation. Pindar, who uses it to refer to the daughters of Kadmo and Harmonia, addresses these heroines not only as members of a heroic Family, but also as powerful beings Worth invoking in a sacral context (Lyons, 1997: 11,15).

No entanto, ainda que a categoria heroína seja conhecida, pelo menos, desde o século V a.C, a verdade é que a categoria herói é a mais ostensivamente estudada e, portanto, a mais inclusiva em termos de definições conceituais: “A memória heróica da tragédia grega é já o resultado de diversas camadas de experiência histórica que fornecem a Ésquilo, Sófocles e Eurípides o léxico de imagens e vocabulários com que representar o herói” (Marshal, 2002: 67). Há, no que tange à definição de herói, ao menos quatro teses fundamentais sobre quais seriam os critérios definidores deste conceito. Pela tese de Rhode (Brandão, 2016b) os heróis devem estar estreitamente ligados aos deuses subterrâneos em seu momento *post-mortem* podendo, assim, exercer influência sobre os homens. Segundo Usener (Brandão, 2016b), os heróis seriam divindades especializadas em funções específicas, possuindo a excelência, a *areté*, neste determinado aspecto, sendo cultuados como fonte de bênçãos e proteção nestas mesmas funções. Já de acordo com Farnell e Nilsson (cit. in Brandão, 2016b, p. 14), os heróis constituem um grupo muito heterogêneo, onde se incluem “divindades locais decadentes, os ancestrais das grandes famílias, personagens históricos e algumas outras categorias” (ibid.). Para Angelo Brelich (cit. in Lyons, 1997, p. 12), o herói é necessariamente um ser venerado em cultos e lembrado através de mitos da Antiguidade grega.

A despeito de tantas divergências de classificação sobre a origem deste fenômeno cultural, a revisão destas teorias por autores mais contemporâneos, leva-nos a uma definição de *herói* que nos aproxima do estabelecimento de critérios para o conceito de *heroína*, problema fundamental para esta tese. Sobre o herói diz-nos Lyons que:

For a male hero, in the absence of archaeological evidence such as named dedicatory inscription, we rely on textual evidence for myth or cult. Heroes

are generally considered to be those who have one or more of the following attributes: heroic or divine parentage (e.g.. Herakles and Helen); a close relationship —erotic, hieratic, or antagonistic— with a divinity in myth; ritual connection with a divinity, such as a place in the sanctuary or a role in the cult (ibid., p. 11).

Para Brandão (2016b) e Berquó (2015), o herói deve possuir duas virtudes comuns de berço, a *timé*, honra, e a *areté*, excelência, bem como a predisposição à glória, *kléos*. Brandão discrimina, ainda, suas funções, afirmando que o herói deve possuir uma educação especial, sendo versado nas artes da iátrica – a arte de curar corpo e mente, agonística – disputas atléticas, e mântica – a arte divinatória, e por último a luta – o herói é aquele que expõe a própria vida, é solitário na luta, sendo esta a razão de sua existência como ser mortal. Após ser iniciado nos Mistérios, passa pelas catábases, o momento da sua transformação. É a morte, por conseguinte, o seu último grau iniciático, é a morte que lhe confere e proclama sua condição sobre-humana, pois não sendo imortal como os deuses, se distinguirá dos humanos por continuar a agir depois de morto, em uma existência *sui generis*, “que nem é larvária nem puramente espiritual” (Eliade, cit. in Brandão, 2016b, p. 66), uma vez que dependerá de seus restos mortais, de traços ou símbolos de seu corpo. A morte o transforma em um *daimon*, que faz o intermédio entre os deuses e os homens, um escudo poderoso que protege a *pólis* contra flagelos diversos, pois, de acordo com minha interpretação, sua função última é política:

O herói é uma personagem especial, que sempre deve estar preparado para a luta, para os sofrimentos, para a solidão e até mesmo para as perigosas catábases à outra vida. As iniciações da efebria servem-lhe de escudo e de respaldo para as grandes gestas nesta vida, mas a iniciação nos Mistérios parece dispô-lo para a última aventura, para a derradeira agonia: a morte, que, na realidade, o transformará no verdadeiro protetor de sua cidade e de seus concidadãos (Brandão, ibid., p. 52).

Esta descrição prescinde, ainda assim, de um último aspecto que tornará o conceito de herói especialmente pertinente no que tange ao tema da possibilidade de heroísmo nas margens, incluindo como marginalidade as heroínas. Segundo Brandão ainda que, a princípio, o herói seja para o homem grego uma idealização que talvez estampasse o princípio imaginário da *kalokagthía* – ou seja, a suma probidade, o valor superlativo da vida helênica – paradoxalmente, é característica marcante de sua mitologia uma vasta *complexio oppositorum*: heróis como seres monstruosos, protagonistas de histórias em contínua transgressão do *métron*, da medida. Dessa maneira, o herói tem a facilidade de ser tanto uma fonte quase inesgotável de bons serviços quanto de maldição.

Neste sentido encontramos em suas histórias desde ‘monstruosidades’ físicas, como o gigantismo/nanismo, teriomorfismo, policefalia, acefalia, gibosidade, dentre outras, quanto monstruosidades social, ética e moral: polifagia; apetite sexual voraz muitas vezes traduzido em violência carnal, adultérios, estupros, incestos; matar – por homicídio, motivo irrisório, sem motivo, por distração, por inveja, por ciúmes, por vingança, por loucura –; astúcia e ladroagem. Segundo Brandão (ibid., p. 63), “[h]avia até mesmo, na Antiguidade, catálogos em que se registraram esses tipos violentos de assassinatos entre familiares”. O autor cita como exemplo a obra *Fabulas* de Higino Julio (ibid., p. 63), um erudito do século I a.C., que reúne nomes e referências daqueles que, respectivamente: “os que assassinaram suas filhas”, “mães que assassinaram seus filhos”, “esposas que assassinaram seus maridos”. Reconhecemos nestes exemplos desde Medeia, Clitemnestra, até Agamêmnon – importantes personagens da análise do *corpus* aqui selecionado.

Depois de ler as vastas citações e exemplos de Junito Brandão (2016b) sobre o caráter monstruoso do herói, coloco em destaque a acentuada ambivalência desta figura impressionante: “Suas inúmeras qualidades e serviços extraordinários em favor da *pólis* e da comunidade, mas também suas fraudes, roubos, solécia criminoso, bem como todas as violências e ‘monstruosidades’” (ibid., p. 64-65). Tais considerações não se referem somente a um ou outro tipo de herói, mas em certa medida, a totalidade desta ampla *complexio oppositorum* citada é parte integrante da experiência heroica. Nada a respeito desta outra parte da morfologia heroica foi integrada ao conceito de ideal de subjetividade moderna, pois a apropriação indevida da figura herói grego seguiu os preceitos higienistas de seus instituidores. Os atributos contraditórios do herói fartamente explorados por Junito Brandão nos revelam que a despeito de sua natureza excepcional, ambivalente, o herói é dominado por uma *hybris* – insolência e orgulho – desmedida. No entanto, podemos afirmar, aproximando-nos do devir minoritário, que o critério que diferencia os heróis neste descomedimento não será tanto os aspectos *monstruosos* em si, quando o propósito de sua luta, quer seja de transformação ou manutenção do *status quo* vigente:

Se Antígona (Sóf., *Antígona*, 460ss) e Alceste (Eur., *Alceste*, 280ss) foram capazes, a primeira de morrer, para que seu irmão fosse sepultado, e a segunda de entregar-se voluntariamente nos braços de *Thánatos*, por amor aos filhos e ao marido, ao pedido de Heitor (*Ilíada*, XXII, 338ss), agonizante aos seus pés, para que não lhe entregasse o corpo aos cães, mas à solicitude de seus pais e amigos troianos, Aquiles, ardendo em *hybris*,

respondeu que desejaria que o ódio o levasse a dividir o corpo do esposo de Andrômaca em pedaços, para devorá-los crus! (ibid., p. 68).

Entramos, pois, em um outro nível de discussão sobre o conceito de herói, pois falamos por um lado da ambivalência deste que pertence ao *tempo das origens*, o tempo do mito e, por outro lado, da necessidade de se recorrer a esta figura no tempo presente para reatualizar, através de sua desordem primordial, a nossa atualíssima ordem social demasiadamente humana. Por isso mesmo sua ambivalência se faz tão importante, porque não é dogmática, mas fonte e agente de transformação criadora.

Neste sentido, passamos à configuração da heroína como uma categoria mítica e religiosa distinta, tese defendida por Deborah Lyons em seu livro *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Esta autora apresenta-nos um estudo detalhado sobre a heroína grega baseada nos eixos de análise binários masculino-feminino e divino-mortal que fundamentavam a sociedade e cultura gregas de então, apontando-nos o entendimento que a integração das heroínas em nossa visão dos mitos e cultos heroicos requer um modelo diferente da relação entre o divino e o mortal baseadas tanto na reciprocidade, quanto no antagonismo. Ou seja, segundo Lyons, no que concerne às heroínas, as funções de intermédio entre os deuses e os mortais e de manutenção do *status quo*, apregoando a imortalidade de seus “pais” (Brandão, 2016b) que é típica dos heróis masculinos, é acrescida por uma oposição e antagonismo à estes mesmos deuses e familiares. Reside aí uma variante distintiva do padrão majoritário?

Como vimos anteriormente, é impossível assignar um herói a uma categoria tendo em mente tão somente um único atributo, bem como é impossível definir um herói como protótipo exclusivo de determinado valor ou forma. O problema reside, em parte, a que muitas vezes se deixa de lado uma extensa variação em antiguidade e validade de dados (Berquó, 2015). Já Lyons (1997: 13) propõe que mais estudos se fazem necessários:

Since there is no way of knowing what we are missing, it seems unwise to exclude anything that might allow patterns to emerge. To prevent this inclusivity from becoming imprecision, I will indicate the limits of available evidence for each heroine, signaling those places where conjecture has been allowed to exceed it (ibid., p.13).

A autora (ibid.) debate os intentos de criar listas que categorizam heróis e heroínas, como por exemplo cita as de Farnell (cit. in Lyons, 1997: 28) que que os dividiu em seis categorias: (1) heróis e heroínas de origem divina ou hierárquica, com ritos ou

associações com ritos vegetais; (2) heróis e heroínas sagrados; (3) heróis da épica e da saga; (4) cultos a ancestrais míticos, heróis epônimos, e fundadores míticos de cidades-estado; (5) heróis funcionais e culturais; (6) cultos de personagens históricos e reais. Lyons critica a falta de critério e incoerência entre atribuição de heroínas às categorias, onde não aparecem por exemplo Penélope, Clitemnestra, Hipodâmia, entre outras. A categoria menos ambígua, no entanto, é a dos heróis e heroínas “reais e personagens históricos”, pois segundo Lyons, dos 93 indivíduos heroicos encontrados, apenas 13 eram mulheres. As heroínas da lista eram ou rainhas helenas ou *hetairas*: margem do cidadão grego homem, com a coincidência de terem ambas maior trânsito e voz no espaço público e/ou maior influência/legitimidade nos espaços de poder.

Lyons defende que não há uma “essência natural” comum a absolutamente todos os heróis; eles são múltiplos e interconectados. Além do mais, há várias versões sobre o mesmo mito e, segundo a autora, sua antiguidade não comprova sua força e sua validade. No entanto, em termos de papéis e funções, podemos compreender sua força na prática ritualística grega: “o primeiro a”, “o pioneiro”, “o inventor de”, são características tipicamente heroicas que, a meu ver, fornecem exemplos de um papel transformador na comunidade. Por isso tudo, além do prestígio por sua ligação divina/aristocrática, o herói oferece benesses, traz inovação, sacrifica-se. Em contrapartida, lhes são dadas honras e lhes são assignadas glórias. É uma via de mão dupla.

Desta forma, segundo Lyons (1997) são as funções que fazem as heroínas, uma vez que se apela a elas como um parâmetro de comparação, um modelo exemplar. As próprias mulheres atenienses, as mortais, citam mitos de heroínas como modelos positivos para suas próprias questões. De acordo com Deborah Lyons, Safo o fez através de Helena, enquanto *Lysistrata* de Aristófanes também o fez através de Helena, em ambos casos deslocando a personagem da tradicional posição de objeto sexual para o lugar de protagonista de seu próprio desejo.

In these two instances, female speakers cite the myths of heroines as positive models for their own situations. (...) It is perhaps not coincidental that these references are made by a woman (Safo) with considerably more autonomy than those of fifth century Athens, and by a playwright representing, however satirically, a group of women attempting to claim greater autonomy than their society allowed. In these examples the heroine is not a passive victim of the desires she provokes, or else follows her own desire (Lyons, 1997: 33).

Lyons afirma que é mais comum que a heroína seja invocada como um paradigma de sofrimento passivo, caracterizado por frases proverbiais como “as dores de Ino” ou “sofrimentos de Niobe”, ainda que seus motivos mitológicos sejam frequentemente contra a ordem instituída. Ainda assim, algumas vezes a heroína será parâmetro até mesmo para as ações do herói, sobretudo na épica de Homero. Berquó (2015) refuta as teses de que a heroína tem papel acessório nas tragédias, pois entende que tais posições estão baseadas em uma leitura sob influência da tradição historiográfica que apregoa que as mulheres em Atenas viviam em um confinamento enclausurado. Tais pesquisas hoje se revelam *viciadas*, dado que, segundo Sarah Pomeroy (cit. in Berquó, 2015: 10) “os historiadores não davam “peso igual para todas as evidências disponíveis, mas excluem deliberadamente ou afastam com explicações a literatura que não apoia suas posições”. Os próprios títulos de tragédias existentes e perdidas mostram quão importante era o papel desempenhado pelos mitos de heroínas: *Ifigênia, Medeia, Electra, Helena* e outras são o epônimo de tragédias familiares. Além disso, segundo Lyons, o papel das heroínas também se mostra importante porque as tragédias traziam uma representação/interpretação dos mitos cujos temas estavam em voga, pelo qual se fazia necessário explorá-los através de exemplos *atuais*: “No myth exists in “pure form”, but only in its versions – individual attempts to presente, and of necessity to interpret, the themes at hand” (Lyons, 1997: 16).

Berquó (2015) nos alerta para a aparente contradição do protagonismo e heroísmo femininos nas tragédias de uma sociedade androcática e sugere, com base em estudos recentes, que a segregação feminina era muito mais um discurso ideológico construído pela sociedade ateniense – e reforçada pelos historiadores até a década de 1970 – do que as experiências cotidianas daquelas mulheres. Sendo de origem histórica ou mitológica, as personalidades femininas tinham diversos graus de liberdade e usos do espaço público, tendo seus feitos, sua excelência e, por ventura, seus cultos mencionados em diversos documentos originais e iconografias. A tragédia, por tanto, adiciona-se à mitologia e ao culto heroico como um terceiro recurso onde podemos encontrar o protagonismo feminino como representação do fenômeno grego do heroísmo: “O drama trágico herda a memória das heroínas, personalidades femininas famosas, detentoras de *kléos*, incluindo-as em suas peças” (ibid., p. 19).

Considerando que mais do que uma realidade fática, a segregação das mulheres era um ideal aristocrático masculino, perguntamo-nos sob o viés de gênero sobre a função da tragédia na representação do mundo social grego. Podemos constatar que estas

obras representam inúmeras vezes a problemática de tensões entre o masculino e feminino daquela sociedade, problemática à qual seus criadores deram plena vazão, oferecendo *soluções* para o conflito trágico que traduziam os interesses dos grupos que as forjavam. A tragédia, segundo Lyons (1997) tem a característica de utilizar o recurso *aition*: uma narrativa curta que estabelece um rito ou padrão religioso para potenciar um fechamento, geralmente é a fala de um *deus ex machina* cuja função é resolver o conflito, predizer o futuro e estabelecer um culto. Seria interessante verificar, por tanto, esta sobreposição de valores viris e atributos femininos na encenação trágica das mulheres, de modo a configurar como o heroísmo podia emergir da marginalidade feminina àquela altura e quais as *soluções* mais comumente dadas pelo tragediógrafo.

As biografias das heroínas, estudadas por Lyons, apontam-nos o padrão da transformação e da transgressão. Retomamos aqui o aspecto de um heroísmo que se situa na variação minoritária, que altera o *status quo* e que, como não encontrava resguardo no instituto social de sua época, não tinha possibilidade de triunfar. A solução encontrada pelo tragediógrafo para as heroínas que representa geralmente será o suicídio ou a metamorfose (ibid.), elas se convertem em animal, planta, corpos celestes, suicidam-se, mas não podem continuar vivas ou tampouco morrer uma morte honrada, *kalós thánatós*, como os heróis masculinos. Dessa maneira, a forma de não-morte da heroína ou o final de sua história se tornam um ponto crucial a ser investigado neste trabalho.

Perseguidas, tomadas, arrancadas de seus lares, violadas, imoladas, sacrificadas a um deus, vendidas, negociadas, convertidas de princesas e rainhas a concubinas e escravas, muitos são os exemplos da violência que subjuga as heroínas da mitologia. Uma outra característica típica de suas jornadas será sua relação com a família, pois diante de seu sofrimento, da perseguição dos deuses ou da violência sofrida pelas heroínas nos deparamos geralmente com o seguinte quadro:

Fathers stand by impassively while daughters are pursued or punished, and mothers, almost awlays absent from the texts, here make gestures of impotence and horror. (...) The mother-daughter connection is very rarely addressed in heroic myths (ibid., p 44).

Neste ponto já podemos delinear de que maneira o filtro de gênero, constante da ideologia da época (Berquó, 2015), desempenhou forte papel na representação e posterior interpretação das heroínas nas tragédias gregas. Houveram, é verdade,

aquelas representadas como transgressoras convictas, porém este forte empecilho na interpretação de suas histórias tornou-as exemplos de mulheres não apenas marginais e indômitas, mas também cruéis e monstruosas, tais como Medéia, Cassandra, Clitemnestra e até mesmo Ino – que também mata seu filho e os filhos da rival. Sobre este duplo aspecto vítima/agressora, Alice Esteban (2005) entende que geralmente as heroínas da mitologia são vítimas dos homens por motivo amoroso, ao que eu acrescentaria o fato de que, em numerosos casos deste terreno, também elas forçam o concurso amoroso, bem como o levam para um desfecho trágico. Ainda assim, circunscrevendo a análise às que são vítimas de violência de gênero, vastos são os exemplos de uma iniquidade violenta, seja por parte de familiares, deuses, heróis ou qualquer outro ser que pretenda acercar-se delas.

Desde seu lugar marginal, algumas heroínas se destacaram por sua ação violenta, geralmente motivada por reivindicar justiça pelo ultraje recebido. Alice Esteban fala sobre elas:

Otras son mujeres de armas tomar (en todo el sentido literal de la frase); son mujeres rebeldes, reivindicativas, que protestan por las injusticias de que son objeto y por la desigualdad con que son tratadas por causa de su sexo. No se dejan pisotear y ellas mismas se toman la justicia por su mano. 'Mujeres sangrientas', son ellas – y no ellos – las artífices de la muerte. ¿Y nos extraña demasiado, después de todo lo que antes hemos visto? ¿Nos extraña que de cuando en cuando nazca una con más empuje y sangre fría, con espíritu de "leona" (con espíritu "varonil", se dice de ella entonces), que se alce indignada y diga "Aquí estoy yo", y que vengue su propio ultraje y, de paso, a todas las de su sexo? (Ibid., 68).

Por conseguinte, retomamos a abordagem do mito heroico a partir de uma discussão da realidade da *pólis*, considerando que os tragediógrafos moldaram os mitos para abordar temas relevantes a seu público (Berquó, 2015). As heroínas lidas pela ótica da tragédia estão representando um duplo papel, cujo primeiro seria uma posição ficcional na família e na cidade daquele drama e, ao mesmo tempo, “servindo como um local a partir do qual se explora uma série de temas problemáticos que os homens preferem abordar indiretamente e certamente não por meio de suas próprias pessoas” (Foley cit. in Berquó, 2015: 19).

Porém, mais do que isso, as tragédias revelam o que mais nos concerne no que tange à existência do heroísmo feminino marginal, demonstrando diferenças fundamentais do modelo masculino bélico. Por um lado, esta revelação vem do fato de que os tragediógrafos questionam as fronteiras entre o masculino e feminino, testando pelos

personagens do drama esta dicotomia estabelecida ideologicamente, dotando tais personagens de uma ambiguidade singular. As protagonistas femininas discursam em público e matam, exercitando-se na *andreia* (a forma corajosa e assertiva considerada apanágio dos homens). Por outro lado, definitivamente comprovam, ao contar e recontar as histórias destas mulheres lendárias, míticas, feitos femininos excepcionais, expressões de uma *andreia* “mulheril”, pois “[s]ão justamente as histórias incomuns dessas mulheres que lhe conferiam renome e a possibilidade de terem os seus mitos recontados através de séculos” (Berquó, 2015: 21), demonstrando a existência de uma glória, *kléos*, feminina.

Diante de tantos exemplos, Larson (cit. in Lyons, 1997) nos aponta que os gregos, diferentemente de nós, não estranhavam a existência de um heroísmo feminino, o que nos leva a reforçar o entendimento de Berquó (2015) de que esta dificuldade se deve, provavelmente, pela busca de referência do modelo de herói no heroísmo homérico, sendo este circunscrito ao âmbito masculino da guerra. A virtude e a coragem heroicas podem se desenvolver em outras esferas que não a da guerra e este parece ser o caso das heroínas. Observamos, assim, que relativamente ao conjunto de virtudes comuns que caracterizam o herói – *timé*, *areté* e *kléos* – em paralelo ao culto *post mortem* que compõe sua morfologia (Brandão, 2016b: 23), são numerosos os exemplos de heroínas, inclusive de heroínas estrangeiras em posição duplamente marginal àquele centro universalmente tido como parâmetro que, no entanto, se diferenciam daqueles por um *ethos* minoritário e uma luta que não é bélica.

Dado que o herói, seja ele de procedência mítica ou histórica, seja ele de ontem ou de hoje, representa em última análise um *arquétipo*, que “nasceu para suprir muitas de nossas deficiências psíquicas” (ibid., p. 18), entendemos a importância deste como modelo de individualidade, já que condensa inúmeras imagens do “eu”, destacando que este é um “eu” coletivo dotado de todas as excelências. Este trabalho, no entanto, buscará assegurar que passemos ao incursão no universo de imagens do “eu” distantes destas excelências prescritas pelos agenciamentos coletivos de enunciação da modernidade e que contemplam outras possibilidades de existência e devir minoritário: as heroínas relatadas por elas mesmas.

**PARTE II:
A VOZ HEROICA FEMININA NOS TERRITÓRIOS EM DISPUTA**

Capítulo 1. Cassandras imortais

Se uma apropriação vital é impossível, parece-me então seguir-se que o preceito (universal) só pode ser experimentado como uma coisa morta, um sofrimento imposto, de um exterior indiferente, à custa da liberdade e da particularidade.

Judith Butler (2015: 17)

De modo a colocar em perspectiva as análises sobre a heroína clássica Cassandra na tragédia e no romance originalmente intitulado *Kassandra* (1983) de Christa Wolf, introduzirei aqui a contextualização feita pela autora sobre o mito e a função da literatura. Em *Cassandra* (Wolf, trad. Lisboa, 2007), nos deparamos com uma obra composta de um romance e quatro ensaios da mesma autora, que nos leva por um itinerário narrativo focado pela voz daquela heroína. A voz em primeira pessoa de Wolf, por outro lado, começa a aparecer nos quatro ensaios subsequentes publicados no mesmo volume, nos quais demonstra de que forma os campos social e literário estão irremediavelmente conectados. Em um desses capítulos, intitulado “Terceira Conferência”, Wolf debate o entendimento de que a literatura do Ocidente é uma reflexão do homem branco sobre si mesmo. Na sua fala Wolf questiona, logo no início deste mesmo ensaio, se o que falta agora é “nada mais” que uma reflexão da mulher branca sobre si mesma. Marisa Siguan (1994), ao estudar a obra em questão, explica as formulações de Wolf pelas quais se entende que nossa história ideológica está determinada por sobreposições de mitos, que exercem fascinação por situarem-se na fronteira entre o mito e a história. Assim, que possa ser efetuada uma mudança na tradição mitológica através da literatura contemporânea nos reconduz a coordenadas subjetivas e políticas diferentes para o futuro.

Veremos no decorrer da análise desta obra, por tanto, que Christa Wolf buscará resgatar o mito de Cassandra não apenas para “diluir los síndromes de alienación que el patriarcado ha impuesto sobre toda la voz feminina de esta cultura” (Wolf, cit. in Siguan, 1994: 144), mas também para dar novos sentidos para o processo pelo qual os acontecimentos políticos culminam na autodestruição de nossa própria humanidade. Vale ressaltar, prossegue Wolf (2007: 225) em sua conferência, que os acontecimentos políticos e nossa própria existência física, muitas vezes são fruto das decisões de um grupo bem pequeno de homens, decisões estas que com frequência fogem das leis da razão. A literatura, por tanto, cumpriria uma função de criar um

abrigo para si e para a razão ao originar-se a partir do questionamento: “qual é o limite do tolerável para o ser humano?” (ibid.).

Seguindo com Wolf no entendimento retrospectivo da função da literatura, podemos inferir que os homéridas tenham podido unir massas de homens para mais além das estruturas sociais existentes à época, muito devido aos seus relatos de antigos feitos heroicos. Senão vejamos:

O dramaturgo da Grécia clássica, auxiliado pela estética, contribuiu para modelar o comportamento ético-político do cidadão livre, adulto e homem da pólis. Também os cantos, mistérios e histórias de santos dos artistas cristãos da Idade Média serviam de liame entre os dois pontos de referência disponíveis: Deus e o homem. A epopeia cortês refere-se sempre a um círculo determinado de pessoas, as quais ela glorificava. O poeta da burguesia dirige-se sempre ao príncipe em tom de protesto, ao mesmo tempo que insuflava a revolta entre os súditos. O proletariado e os movimentos socialistas, com suas metas revolucionárias e de luta de classes, inspiram à literatura que os acompanha a tomada de posições concretas (Wolf, 2007: 226).

Como contraponto, e ainda respondendo à pergunta sobre o limite do tolerável para o ser humano, a autora afirma, citando o contexto histórico da corrida armamentista, que cresce a consciência de uma inadequação entre as palavras e os fenômenos com os quais nos confrontamos, ou melhor, como se já não pudéssemos crer no que vemos ou mesmo expressar aquilo que já cremos: estamos introduzidos no paradoxo de Cassandra. Christa Wolf, como intelectual politicamente engajada em um projeto de sociedade para seu país, também viu fracassar o socialismo na sua comunidade, bem como previu a aproximação da militarização e das sucessivas guerras através da corrida armamentista que ela própria cita. Assim, como muito apropriadamente afirmou Siguan:

Esta consciencia, la lucha de Casandra contra su tempo, es lo que le confiere esta validez tan extraordinaria en el presente, lo que mantiene nuestra absoluta implicación como lectores, y especialmente como lectoras, a lo largo de la novela (Siguan, 1994: 149).

A história de Cassandra, desta maneira, nos ajudará a entender os meandros da marginalização da voz minoritária, como também a evolução de uma sociedade para um estágio em que prepondera o poder de poucos e na qual, reafirmando as reflexões de Marisa Siguan (1994), todas as argumentações contrárias são vistas como desprovidas de sentido, obsoletas, invalidadas.

1.1. Breve recorte político e geográfico

Era o século V a.C. na Grécia, século da criação da tragédia. Para ilustrar melhor o contexto da primeira representação trágica de Cassandra, cabe destacar as inúmeras transformações pelas quais passou aquela sociedade, dentre as quais a consolidação do poder do discurso, da arte da retórica e do privilégio da palavra são as mais importantes para este trabalho de análise. Naquele período cosmopolita, como cabeça da Liga de Delos, chegaram em Atenas inúmeros estrangeiros, os sofistas: homens cultos com conhecimentos enciclopédicos. Atenas agora era a única cidade-estado onde a lei escrita passou a vigorar sobre a lei divina. A mudança de paradigma entre estas duas tradições legais nos ajudará a entender a tônica da trilogia trágica “Oresteia” de Ésquilo. Em igual medida, outra mudança paradigmática que será aprofundada na análise de outra das heroínas analisadas, Electra, também tece esta história: a mudança do papel da mulher na sociedade, que passa do matriarcado ao patriarcado (Fraga, 2001).

A antiga lei era a divina (*thémis*), a themística, uma tradição oral, na qual a ação se costurava conforme os costumes e era mediada pela lei da retaliação. Em tal tradição afiançava-se na palavra dada, na palavra empenhada, e punia-se com o olho por olho e dente por dente. Vemos, por tanto, a centralidade e importância da *timé*, a honra, para esta sociedade antiga. Outra premissa importante era a lei da hospitalidade, um acolhimento incondicional ao hóspede. Na mesma direção, o maior bem era a terra e toda *harmatía*, mácula ou falta cometida, poderia ser expiada pela lei do ostracismo. A transformação em parâmetros éticos e subjetivos para o homem ateniense do século V foi profunda desde que passou a assumir a lei escrita. Junto com a sofística veio o descrédito dos deuses, o sofista Protágoras colocou o homem como a medida das coisas, a categoria de destino que antes eram “a espada das Moiras”, um destino cego, com a transmissão de uma carga geracional, passa a ser *tsyché* – o acaso. Acabou ali o respaldo das tradições antigas, pois agora o homem ateniense é livre, autônomo e deve ter autocontrole.

Ao tomar conhecimento de todo esse contexto social, político e ético da Atenas onde Ésquilo viveu e compôs a “Oresteia”, entendemos logo a posição em que se encontra Cassandra. Naquela época, o mito contava que Apolo havia tirado o oráculo da mãe-

terra e tomado para si, constituindo assim a religião oficial. Segundo Brandão (2016b), para se tornar dono do oráculo, Apolo matou a deusa-serpente Píton, dividindo seu corpo em dois – mitologema próximo à morte de Tiamat pelo deus Marduk na mitologia babilônica, grande exemplo da mudança de poder do matriarcado para o patriarcado. Como vimos, o mito a aquela altura envolvia política, vida e morte, história. Entende-se, por tanto, que para superar tamanha incrustação do mito na psique coletiva, somente a instituição de outra ordem de poder alicerçada pelos próprios deuses poderia alcançar sucesso. A tragédia cumpria bem essa função, e especialmente a trilogia “Oresteia” tematiza todo o dilema filosófico da sociedade de então: Atena *versus* Clitemnestra, humano *versus* divino. A deusa Atena, ao final da última cena desta trilogia trágica, dá o veredito na tribuna:

Eis minha função, decidir por último.
Depositarei este voto a favor de Orestes.
Não há mãe nenhuma que me gerou.
Em tudo, fora núpcias, apóio o macho
com todo ardor, e sou muito do Pai.
Assim, não honro o lote de mulher
que mata homem guardião da casa.
Vence Orestes, ainda que empate. (Ésquilo, 2013: 125)

Já sabemos que concepções de mundo muito antigas, alicerçadas por distintas religiões patriarcais, retiraram da mulher toda a legitimidade, tal como pode ser observado pela mitologia judaico-cristão. Porém é na Grécia do século V a.C. que um novo paradigma – e, por tanto, uma nova linguagem – está sendo desenvolvido e será profundamente cosido ao imaginário ocidental, sendo a obra “Oresteia” de Ésquilo o grande marco deste processo na literatura (Fraga, 2001). A ambiguidade do discurso humano, a força da retórica, a palavra como “o nome que materializa a coisa” são explicitadas nesta tragédia tanto no nível simbólico quanto discursivo, da linguagem. O patriarcado é consolidado por Ésquilo em toda a obra e culmina com o veredicto de Atena, patriarcal por excelência tanto do ponto de vista do discurso jurídico, quanto psicológico. O feminino está oficialmente excluído da ordem da legitimidade da palavra.

Em síntese, a trilogia trágica “Oresteia” espelha a problemática de Atenas, principal cidade-estado grega, que inaugurava sua democracia, após anos de disputas de poder entre grupos sociais distintos e a aristocracia local. Naquele momento, a sociedade ateniense voltava-se ao antropocentrismo, à importância do indivíduo e,

por tanto, à linguagem, ao discurso e, mais especificamente, à sinonímia. Já que os sentidos das palavras variam em contextos históricos diferentes, a linguagem não é uma superestrutura que não pode ser alterada, o que pode ser fiável, então, como justa medida? Não mais a palavra dada e a palavra empenhada, e certamente não a palavra na voz de uma mulher. É esta uma das principais teses que Ésquilo vai discutir a partir de Cassandra e Clitemnestra – uma a antítese da outra, ambas, porém, silenciadas pelo princípio patriarcal de Atena. A sujeição discursiva parece traçar o destino psicológico da humanidade, qualquer subjetividade que ouse diferir é aplastada diante de seu quadro normativo.

Analisarei o mito de Cassandra primeiro através da versão mais famosa de sua época, *Agamêmnon* de Ésquilo, representada em 458 a.C., a primeira das três que compõem a sua “Oresteia”. Devo introduzir ainda que Cassandra foi uma princesa troiana, filha do rei Príamo e da rainha Hécuba, que desde muito cedo interessou-se pelo sacerdócio no templo de Apolo. No entanto, logo ao ingressar nas funções do templo, Cassandra rejeitou as investidas amorosas deste deus, sendo assim maldita por ele com a seguinte condenação: teria o dom da profecia, mas ninguém jamais creria em suas palavras. Com a derrota de Tróia na guerra travada com os gregos, que cercaram por dez anos a costa deste reino, Cassandra passou de princesa e profetisa a prisioneira e escrava de Agamêmnon. Este rei-herói governava Micenas e foi o supremo herói da guerra de Tróia, que buscava vingar o seu irmão mais velho, Menelau, que por sua vez sofreu a ofensa motivo daquela guerra: a fuga de sua esposa Helena com seu hóspede Páris, um dos irmãos de Cassandra.

Agamêmnon tem início no momento em que, depois de longa ausência pelo cerco a Tróia, o exército grego liderado pelo rei-herói Agamêmnon ganha a guerra. Na ausência do rei, a cidade de Argos foi governada por sua esposa, a rainha Clitemnestra. Seu retorno triunfante é esperado com ansiedade pelos cidadãos micênicos que, mesmo apreensivos, desejam a restauração da ordem normal. Clitemnestra também o aguarda ansiosamente, mas por diferentes razões, pois na sua ausência esteve tramando em segredo a morte de Agamêmnon, de modo a vingar que este houvera sacrificado sua filha Ifigênia. Neste contexto, Cassandra adentra nos muros desta cidade-estado como prisioneira de guerra, sendo inicialmente citada por Clitemnestra como concubina do rei. O episódio protagonizado pela heroína troiana torna-se o mais impactante da peça e será analisado em seção posterior: sua história

termina com uma última profecia sua que acaba se concretizando, logo após denunciar os crimes políticos na casa de seus novos “senhores”, Cassandra é assassinada pela rainha.

Assim, começar falando de Cassandra é dar voz ao lugar-sujeito no qual se instaurou um silenciamento milenar e um descrédito persistente. Acompanho a constatação de Christa Wolf (2007), que diz já não poder perceber Cassandra como uma figura trágica, pois sua atualidade é inequívoca. Com tal compreensão, outorguei a esta heroína a prioridade de análise, tanto pela necessidade de revolver o mecanismo de descrédito e des-razão que acompanha o que é enunciado pela boca minoritária, mas também, e sobretudo, para abordar o “curioso” incômodo que segue causando na maioria hegemônica a persistência do minoritário em devir sujeito. Neste encaixo, apresento Cassandra: “a prisioneira”, “objeto de vontade alheia” (Wolf, 2007: 146); como uma heroína que, a despeito das maldições que recaiam sobre ela, parece ser a única na obra “Agamêmnon” de Ésquilo a se autoconhecer, o que a priori deveria conferir-lhe um status confiável e digno de fé (ibid.). Uma mulher a quem, surpreendentemente, foi confiado o dom da profecia, mas que rapidamente lhe foi amaldiçoado por Apolo, o mesmo deus que o havia dado a princípio, quando ela rejeitou suas investidas amorosas.

Muitas perguntas se sucedem a esta história surpreendente, dentre elas: por que motivo Cassandra almejava tanto o dom da profecia? Por que Apolo conferiu esse dom a uma mulher, para depois retirar-lhe a eficácia? Por que Cassandra, mesmo antevendo seu fim, caminhou em direção a morte? Cassandra desterritorializa por ter sobrevivido ao “não-ser” que lhe foi imposto, por despossuir-se do “eu”, mas ainda assim reafirmar sua fala. Tudo isso dentro de uma sociedade que recém instaurava a ordem do discurso como marcador de poder.

Como bem pontuou Christa Wolf (ibid.), além de todo o exposto, a Cassandra foi imposta uma autonegação parcial. Esta operação, praticada em seu corpo vivo, a obrigou a dividir-se entre corpo/alma/espírito. Entendendo a alma como a psique (que é de fato sua tradução para o grego) e o espírito como o intelecto, a Cassandra trágica deveria negá-los, enquanto lhe era preservado o corpo tão somente como objeto, até este tampouco ser necessário ao poder instituído. A análise de seu personagem na tragédia e na literatura menor servirá para nos guiar, por tanto, neste exercício que é

imaginar os limites para o ser humano quando despossuído de sua fala e da prerrogativa de subjetivar-se.

A análise da tragédia e da obra de literatura menor que segue a esta seção, concentra-se entre a análise dos lugares-sujeito enunciados por Cassandra e os lugares assignados onde os demais buscavam e, algumas vezes, conseguiam situá-la. Poderemos entender em paralelo no decorrer da análise as repercussões de ordem política e da ordem do desejo nos caminhos traçados por esta heroína. Assim, esta será uma análise que perseguirá perfazer uma cartografia de seu devir-minoritário. Este será um caminho de elucidar, através das perguntas elencadas anteriormente, qual a importância da fala para esta heroína e quais repercussões sua fala poderia ter na atualização de nossa própria história política e psicológica.

1.2. Imortalizando a voz

Ao intitular esta seção por “Imortalizando a voz”, com referência à maldição que recaiu sobre a personagem Cassandra, dá-se destaque à importância da fala no processo de devir-minoritário. Elenco ao lado de Cassandra, por aproximação, as distintas personagens femininas da tragédia e de outras obras, de gêneros literários distintos que, no entanto, morreram todas pela garganta: seja por degoladas, envenenadas, asfixiadas. Por que a garganta é o lugar do corpo por onde nas tragédias gregas, muito frequentemente, se elegeu dar morte às mulheres? Como consequência, esta derivação do universo feminino supostamente “castrado” virá a ser o tema das análises de Cassandra na medida em que, através das operações de diferença, do que é subtraído, a singularidade se ressalta e se converte no que nos toca dar guarida.

Ao olhar Cassandra pelas lentes da tragédia, é possível vislumbrar prontamente sua potência desestruturante, que se nega à sujeição pelos poderosos senhores e desterritorializa todo o não-dito ao denunciar seus crimes ocultos e predizer um futuro funesto em frente à toda sociedade local. Trajano Vieira (2007), tradutor da trilogia “Oresteia” de Ésquilo para língua portuguesa, reflete em sua introdução da obra “Agamêmnon” o quanto a complexidade e, especialmente, a originalidade de Ésquilo não se deve apenas à ausência de linearidade, ao caráter aforístico das orações ou a seu tom inspirado em certas contestações. Vieira (ibid.) pondera que Ésquilo algumas vezes nos priva mesmo do sentido de suas passagens literárias, marcando uma linguagem que se aproxima da loucura e da “linguagem do sonho” no que ela possui

de metonímica e deformante. Como veremos mais adiante, esta é, sem dúvidas, uma linguagem labiríntica e desterritorializante que nos interessa ressaltar, linguagem esta que se estende ao Coro, personagens e, muito particularmente, a Cassandra:

A lógica linear é rompida por *flashes* que a adivinha comunica a um corifeu perplexo. Labirintos sintáticos, frases entrecortadas, brechas narrativas obrigam-na, quando solicitada pelos interlocutores, a retomar o discurso, normalmente de outro ângulo, o que resulta num tom dissonante – observe-se, aliás, que o vocabulário musical, justamente para caracterizar o “tom sem tom”, está presente nesses contextos (ibid., p. 12).

Para refazer o trajeto de Cassandra e acercar-nos da complexidade de sua personalidade, começo analisando nuances de seu próprio mito. Considerando que nos primórdios da civilização grega a herança mitológica foi um estruturante poderoso, quando o rito e o mito perfaziam uma consciência coletiva sobre “o que é” e como “deve ser” o humano, a natureza e a sociedade, e por consequência seus eventos psicológicos, culturais, religiosos, morais, entre outros, vislumbramos que os humanos se relacionavam com o mito num sistema quase holístico. A extensão do mito desta mulher que rejeitou Apolo e foi maldita por ele a ter sua fala para sempre desacreditada pelos seus interlocutores, alcança lugares profundos no imaginário coletivo ocidental que impregna a figura feminina.

Os séculos se passaram, Cassandra seguiu forte como personagem feminina da mitologia helênica, outras foram rebaixadas de *status*, como Cibele e Hécate, mas nossa personagem principal adquiriu força e fez sua estreia memorável nesta tragédia *Agamêmnon*, sob uma mudança fundamental em seu mito. Nesta peça, é a própria Cassandra que se julga incapaz de comunicar suas previsões, apesar de conseguir comunicar exatamente as previsões verdadeiras. Trajano Vieira analisa bem a situação dilacerante de Cassandra:

E o que produz o autodilaceramento de Cassandra é justamente o conflito entre a crença na impossibilidade de comunicação e a comunicação de previsões verdadeiras. Será difícil encontrar na tragédia grega outra personagem feminina que experimente uma tensão interna mais aguda que a da adivinha, que transmite de maneira tão explosiva a linguagem estilhaçada (ibid., 12).

Neste momento, ao ler *Ésquilo* através do português de Vieira (ibid.), entendo com uma perspectiva polissêmica o que Cassandra diz, uma fala que certamente o Coro não compreende por não ser linear, por ser elíptica e descontínua. Observemos no trecho a seguir como a dimensão da linearidade temporal não captura Cassandra, que

se desloca do passado para o futuro e vice-versa sem alarde. Cassandra crê de antemão que não convencerá, mas prevê que no futuro será compreendida.

CASSANDRA:

Convença ou não me é igual. Logo virá futuro e dirás em sua presença:

“Oh! Céus! Como a profeta era veraz!”

CORO:

Carnes de infantes no festim de Tiestes...

entendo e tremo e temo ouvir o que é

certo, não simulacro. Quanto ao resto

que disseste, perdi-me, no atropelo. (Ésquilo, 2007: 84)

De todos os lugares-sujeito a partir dos quais Cassandra pode haver transitado, de todos os lugares assignados que lhe foram sendo atribuídos ao longo de sua história, existe em Cassandra um ponto de convergência que eu venho a chamar de “intransparência”. Tal qualidade poderia até mesmo ser assimilada ao que Butler (2015) conceitua como “opacidade” e que vem a caracterizar a fala de qualquer sujeito. No entanto, esta “intransparência” é um elemento adicional na qualidade da fala da Cassandra clássica. Toda a profundidade hermenêutica de suas comunicações, como pudemos ver neste trecho, vêm da sua singularidade que resiste em ser igualada aos outros e que se expressa como “alheia”, como uma diferença que “atrapalha e retarda a coação sistêmica do igual” (Han, 2017: 11). Da negatividade de sua alteridade devém uma alma que parece estar mais junta de si mesma e que, por isso, transcende as informações disponíveis externamente. Cassandra alcança então um nível de conhecimento que foge da razoabilidade do pensamento e do aplainamento do tempo, que é o que vem a ser uma fala intuitiva.

Sobre esta qualidade, o filósofo Byung-Chul Han recorda-nos que “o ser humano sequer é transparente para consigo mesmo” (ibid., p. 14), e que, no entanto, está constantemente coagindo e sendo coagido para revelar-se totalmente aos demais. Sendo assim, especialmente com Cassandra, intransparente por excelência, não foi possível o respeito ao seu espaço oculto, quiseram-lhe invadir para igualá-la aos demais. A coação pela revelação é uma violência às diferenças. A ignorância, o não-saber, as lacunas do logos, não são aceitas nessa história e traduzem-se como não-reconhecimento do que é diferente. Clitemnestra deixa esta operação clara, operando uma sujeição na figura Cassandra, quando diz no seguinte trecho:

CLITEMNESTRA:

Ela é maluca e escuta maus espíritos!

Chegou depois de abandonar a pólis
recém-derruída. Ignora como pôr
a brida: baba sangue enfurecido.
Não me rebaixo mais falando ao vento (Ésquilo, 2007: 74).

O lugar assignado a Cassandra pela rainha baseia-se na estranheza de sua fala vidente e na opacidade de suas decisões: “Ela é maluca” persiste como um escarnecimento e um insulto até dias atuais, na medida em que desumaniza o diferente e o marginaliza. No entanto, Cassandra não aceita tal sujeição e, ainda que gaguejando diante das cenas premonitórias que lhe invadem a mente, não responde ao convite da rainha em descer do carro. O coro de cidadãos argivos espantam-se com sua resistência e lhe inquirem, insistindo em atribuir-lhe um lugar de escárnio e insulto.

CORO:
Vai,
deixa o banco do carro! O necessário
é impositivo. Cede ao jugo, mísera! (ibid.).

Cassandra não responde a eles, surpreendendo-os novamente ao inquirir o deus Apolo, a partir do lugar que lhe fora atribuído de escrava. No entanto, Cassandra mais uma vez não se deixa subjugar por mais essa sujeição, não responde ao Coro e prossegue bradando:

CASSANDRA:
APOLO! APOLO!
APOLO, meu guia, me deploras?
Uma segunda vez, sem pena! Me deploras? (ibid., p. 75).

A heroína, não se intimida pelo Coro e assume um lugar-sujeito que permeará toda a cena agora iniciada: denunciante.

CASSANDRA:
Ai!
Mansão odeia-uma! Sabe inúmeros
auto-assassínios sórdidos. Chafurdam
homicídios no chão umedecido (ibid., p. 76).

A inconveniência, como qualifica Christa Wolf (2007), de chamar de matadouro humano a casa de Agamêmnon que está sendo convidada a entrar, é mais do que nada uma desterritorialização dos lugares que lhe foram impostos. Num nível potencial de devir-minoritário, esta fala além do logro de dar voz ao desejo desta heroína, tem a consequência política de afirmar através da insubordinação a sua diferença aos olhos dos anciãos que queriam iguala-la aos demais escravos e estrangeiros. A

consequência, no entanto, é que estes mesmos anciãos, aqui representados pelo coro, assumem uma postura ainda mais reacionária. Não admitem ter o passado criminoso de sua casa real exposto ao público por uma individualidade que consideram inferior. A reação destes cidadãos será rebaixa-la ainda mais num apodo desumanizante, pior ainda do que animal, atribuindo-lhe um lugar que deveria interromper sua ousadia, fazendo-a finalmente calar.

CORO:

Essa alienígena é cadela arisca,
fareja a pinta que a conduz ao crime.

(...)

Todos conhecem teu renome de áugure,
mas nós não carecemos de adivinhos (Ésquilo, 2007: 76).

No entanto, Cassandra mais uma vez resiste e, sem atender a este título, fala a partir do lugar-sujeito da opacidade e da intransparência, que é onde se localiza sua voz vidente, deixando os cidadãos ainda mais confusos.

CASSANDRA:

Tristeza! O que maquinam?

Que novo sofrimento? Um mal imenso
maquinam no solar. Imenso!

Amigos o suportam? Quem o sana?

Onde está quem resiste? Algures! (ibid., p. 76).

Cassandra a partir daqui está posicionada como diametralmente oposta ao ideal de discurso da polis ateniense de então. Ideal este que, como vimos anteriormente, será rematado pela deusa Atenas em “Eumênides”, última obra dessa trilogia. Para exemplificar a qualidade de intransparência na fala de Cassandra em Ésquilo é interessante notar como, sobretudo no trecho que transcreverei a seguir, as referências a Clitemnestra são sempre representadas por figuras animais, o que poderia ser uma tradução para a desumanidade desta na interpretação da heroína. Tal dado, poderia ser entendido como uma condenação da mulher em prol do homem, mas análise mais detalhada revela que em realidade a heroína está fazendo uma denúncia política daquela casa real. Nas primeiras linhas da fala, vemos a referência que a heroína vidente faz sobre o banquete de um antepassado desta casa real dos Átridas, o rei Atreu, que para vingar-se de seu irmão Tiestes o convidou para um repasto onde lhe foram servidas as carnes de seus próprios filhos assassinados. Assim, vislumbrando acontecimentos remotos que deram origem à maldição que persegue esta família, sempre motivada pelo poder, e que serão detalhadas em capítulo posterior, Cassandra contextualiza o real motivo do assassinato que

Agamêmnon será vítima: nesta família, a disputa pelo poder prescinde da humanização do adversário.

CASSANDRA:

Ai! Desgraça!

A ortomancia horrível me ataranta
com proêmios cruéis. Mas observai:
neófitos em sédias régias, tais
e quais as representações oníricas;
infantes trucidados pelos seus,
nas mãos as próprias carnes (são o repasto),
entranhas, vísceras – um fardo mísero! – ,
exibidoras do que o pai comeu.

Quem arma a trama – insisto – é um leão
mediocre, que chafurda em meio ao leite,
sedentário, contrário ao amo (o jugo
me obriga a assim chamá-lo) que voltou.

Líder dos navios, o arrasa-Ílion,
não sabe que uma língua de cachorra
biltre, tão empenhada e tão solícita,
urde – sorte madrasta! – dano oculto.

Eis a audácia: mulher destroça macho.
Como chamar o bicho desamigo?

Anfisbena, a bicéfala, ou Cila,
domiciliada em pedra, algoz dos nautas?

Ou mãe do Hades furiosa, baforando
sobre os seus Ares duros? Plenitudaz
ululou, como quando a guerra vira,
com ares de jucúndia por sua vinda. (ibid., p. 83)

Acompanhando o desenrolar de toda a cena entre Cassandra e o Coro, interessa saber se haverão mais lugares-sujeito a partir dos quais Cassandra resista politicamente, dando voz ao seu desejo, bem como se os lugares de estrangeira, vidente, denunciante, a partir dos quais tem se afirmado até agora, conseguirão sobrepor-se aos escárnios, insultos e desumanizações que lhe são impostas pelas falas de seus interlocutores. A desumanização característica da casa real átrida conseguirá, por fim, calar definitivamente a voz denunciante de Cassandra?

Repercutindo as perguntas do próprio Coro, torna-se central o entendimento de porquê, havendo renunciado sua própria morte, Cassandra caminhava voluntariamente para a sua imolação pelas mãos da rainha. No diálogo seguinte, diante de um Coro ainda compreensivo e surpreso com o fato de ser uma estrangeira sábia, Cassandra deixa claro que a profecia é um dom pesado, que em seu caso está amaldiçoado, sendo-lhe um dom bastante custoso. Talvez esta passagem nos introduza na agonia do último dilema a que foi exposta Cassandra, tendo que decidir

entre fazer valer a sua voz ainda que para isto tivesse que enfrentar a morte, liberando-se do fardo de uma vocação amaldiçoada ou qualquer outra alternativa que a situaria entre a fuga e a condescendência a um regime criminoso.

CORO:

Causa espécie ouvir
uma ultramar, falante de outra língua,
ser tão precisa, como alguém daqui.

CASSANDRA:

Apolo, o mântico, me imbuíu no ofício.

CORO:

O desejo o abateu, embora deus?

CASSANDRA:

Antes me constrangia tocar no assunto.

CORO:

Quando as coisas vão bem, somos altivos.

CASSANDRA:

Foi lutador resfolegando charme.

CORO:

Como é de praxe, consumaram o ato?

CASSANDRA:

Depois de consentir, eu o enganei.

CORO:

Já incorporavas deus nas profecias?

CASSANDRA:

Previa aos cidadãos toda desgraça.

CORO:

E Apolo, enfurecido, não te pune?

CASSANDRA:

Devido à ofensa, a mais ninguém convenço.

CORO:

Mas, para nós, teu vaticínio é crível.

CASSANDRA:

Ai! Desgraça!

A ortomancia horrível me ataranta
com proêmios cruéis (ibid., p. 82-83).

Até este momento da obra, é evidente que Cassandra não quer morrer e está atordoada com as visões que se lhe assomam à mente. No entanto, veremos a partir de agora como se sucedem os acontecimentos até que a heroína consiga reverter sua desumanização pelos micênicos, caminhando para a morte em prol da confirmação de suas denúncias, como em um último enfrentamento pela representatividade de sua voz. Morrer foi a legitimação última da voz de Cassandra, a libertação tão almejada do pesado jugo da vidência amaldiçoada, por fim acreditada e que coroou a heroína com a imortalidade. Tal entendimento pode ser melhor ilustrado pelos trechos a seguir, que, conforme Christa Wolf (2007) pondera, passam pelo alívio de despir-se das

insígnias de seu ofício, livrando-se da vocação opressora, por não dever mais nada a Apolo, nem aos seus compatriotas, estará livre “da coação de ver, devendo ainda alguma coisa a si mesma” (Wolf, 2007: 149-150).

CASSANDRA:

Mas por que me sujeito ao riso, cetro
à mão, fitas proféticas à gorja?
Antes de sucumbir à moira, anulo-te!
Vos estilhaço ao chão! Eis minha paga!
Oferta a outra a ruína do tesouro!
Olhai! O próprio Apolo me despoja
dos adornos, depois que viu amigos
cruéis zombarem sem parar de mim,
em vão, por certo. E suportei a alcunha
de vagabunda, amalucada, reles mendiga, desgraçada, pobre diaba!
(Ésquilo, 2007: 86).

Cassandra aqui deixa claro o mecanismo de desterritorialização de sua vidência, que a partir deste ato de fala já não é mais um dom de Apolo. Desterritorializa a condição de ter que “suportar”, de sujeitar-se aos lugares que lhe eram impostos pelos insultos de amigos cruéis. A heroína utiliza seu lugar de profetiza, estrangeira, princesa para questionar estas mesmas instituições (Apolo, Micenas, a Coroa) que lhe outorgaram tais lugares e lhe retiraram a legitimidade da fala. Desta forma, Cassandra faz jus a si mesma e a outros devires-minoritários num mecanismo que se assemelha ao essencialismo estratégico. A partir de então, com a ruptura e desterritorialização promovidas, Cassandra almeja re-territorializar sua fala: resta-lhe fazer valer a sua voz pela eternidade. Senão vejamos, é evidente que já após esta sua última fala, Cassandra passa a ganhar o reconhecimento do Coro e é diretamente inquirida sobre sua motivação para cumprir a profecia de sua morte.

CORO:

És sábia assaz! Mulher de azar assaz!
Te estendeste demais! Se estás tão certa
da própria morte, como vais, audaz,
direto para o altar, rês que o deus tange?

CASSANDRA:

Não há saída quando o tempo é pleno.

CORO:

O tempo no extertor vale um tesouro.

CASSANDRA:

Chegou o dia. A fuga é sem valor.

CORO:

Só a mente audaz se arroga tanta audácia.

CASSANDRA:

Quem é feliz sequer registra isso.

CORO:

Morrer com fama é pretensão humana (ibid., p. 88).

Vemos, nestes dois últimos trechos, como Cassandra conseguiu ganhar a compaixão dos anciãos micênicos, re-territorializado a sua própria voz a partir de uma diferenciação. Havendo resistido a todos lugares que lhes foram sendo atribuídos, Cassandra logrou afirmar-se como uma vidente, mulher e estrangeira audaz e, sobretudo, sábia. Cassandra previa que em breve seria assassinada, porém ainda faltava garantir que não seria interrompida jamais, mesmo depois de morta. Suas próximas falas testemunham sua bravura, seu intento de imortalidade e o destino dos dois assassinos. É uma fala incisiva que está destinada aos estrangeiros, diferenciando-se destes com uma fala política e insubordinada, e na qual estabelece um contrato com a própria morte:

CASSANDRA:

Ah! Estrangeiros!

Ave tímida estrila frente à moita,
não eu. Testemunhai por mim, que morro:
quando por mim, mulher, mulher morrer
e homem tombar por homem de má cónjuge.

Eis o que, à morte, solicita a hóspede.

CORO:

Choro a morte que os deuses prenunciam (ibid., p. 89).

A esta fala em que Cassandra se adereça a morte de forma contratual, ou seja, em condições de igualdade, podendo estabelecer um acordo, sucede uma última fala que é a que virá a perpetuá-la como heroína. O último registro de sua voz, como bem pontuou Christa Wolf (2007: 155), não poderia ser dito por nenhuma outra mulher grega contemporânea de Ésquilo, dado o cerceamento de sua livre expressão, ainda que fosse no teatro, e mais ainda na vida pública. Cassandra reclama a imortalidade heroica.

CASSANDRA:

Acresço um termo que será meu treno:
ó derradeira luz solar: quem vinga
o rei cobre também o meu massacre
dos algozes, massacre de uma simples
fâmula, presa fácil! Ah! Façanhas
humanas! Sombras só, quando sucedem
bem; quando naufragam, o contato simples
da esponja umedecida apaga os traços
de sua figura. É o que eu lamento mais (ibid., p. 90).

Parece ser que Cassandra possa falar e ser ouvida desde que sua posição e seu direcionamento sejam mais claros ou transparentes primeiramente para ela mesma. Há, como tudo indica, uma incompatibilidade entre os lugares-sujeito a partir dos quais Cassandra poderia falar e os lugares assignados por seus interlocutores, que só conseguem ser superados na medida em que a heroína resiste e se diferencia publicamente. Como a sujeição a que era submetida desde sempre esteve localizada na fala, teve que ser pela fala que Cassandra desterritorializou todas as categorias, classes de subjetivação possíveis, tergiversando inclusive o “eu”. Desse modo, ainda que de modo “intransparente” ou não-logocêntrica, a heroína congrega um potencial político e terapêutico para todas as histórias e relatos que sejam violentados através do silenciamento de suas vozes. Veremos na próxima seção como Christa Wolf trabalhou este mecanismo subversivo de Cassandra de modo a atualiza-lo para contextos políticos e subjetivos da atualidade.

1.3. O bem supremo.

A história de Cassandra escrita por Christa Wolf inicia-se do final, à porta de entrada de Micenas, com uma voz onisciente em terceira pessoa. De imediato nos sentimos implicados e já sabemos qual será o final da heroína, seja pela presença de sangue, seja por ela estar sozinha, mas sobretudo pela estreita relação que Wolf estabelece entre o passado e o presente nas poucas linhas deste parágrafo inicial, conforme observou acertadamente Marisa Siguan no capítulo de sua autoria “‘Hablar con mi propia voz: lo máximo’. Mitología y feminismo en la *Cassandra* de Christa Wolf”. Para Siguan a relação entre o passado e o presente é a chave para compreender a interpretação de Wolf do mito. Segundo a estudiosa, Wolf é capaz de arrastar-nos drasticamente a uma cumplicidade surpreendente, inclui-nos neste cenário ao atá-lo irremediavelmente ao nosso presente, destacando: “Hoy como ayer” (Siguan, 1994: 138).

A presença do presente no passado e nossa implicação no desenrolar dos acontecimentos parece ser a maneira brilhante como Wolf traduziu a linguagem mântica de Cassandra. Como bem observou Trajano Vieira (2007) sobre a linguagem algo privada de sentido que Ésquilo utiliza para fazer Cassandra falar, Christa Wolf reproduziu na sua narrativa a fala profética acrescida de um componente político destacado. Por ser minoritária, Cassandra está o tempo todo analisando os motivos que levaram à guerra, bem como o seu desenrolar para aquela humanidade que

conheceu tão bem. A fala de Cassandra, como veremos, representa assim um processo de pensamento elíptico e não logocêntrico, que inclui os distintos marcos temporais num mesmo momento, compondo uma imagem que reescreve a história da guerra de Tróia e que é difícil de traduzir em palavras. No entanto, sua fala se diferencia e se destaca em importância ainda maior, sobretudo, por Cassandra implicar-se no processo o qual analisa. Ainda que já houvesse entendido sua impotência de mudar o destino diante dos poderosos, frios e indiferentes deuses há muito tempo, Cassandra entendeu também que o laço que a mantinha unida à vida era precisamente o prazer que extraía da consecução de seu desejo, o seu bem supremo: falar com a sua própria voz.

Antes de iniciar a análise de *Cassandra* de Christa Wolf, é necessário ter a prudência de compreender suas falas sem insistir em devassar todos seus significados ocultos, pois a exigência do esclarecimento ou da transparência são como mais uma violência a um devir minoritário que necessita ser desarrazoado para preservar sua diferença. Como já vimos, a "intransparência" ou opacidade de Cassandra é um recurso importante, de modo a transgredir os três grandes estratos que buscavam amarrá-la mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. Desse modo torna-se possível tangenciar a morte, coisa que Cassandra soube fazer tão bem por tanto tempo. Ao respeitar o que é opaco em sua história estaremos, como ela, furtando-nos à morte psíquica que é a significância e a sujeição, sem deixar, no entanto, de cartografar a narrativa e escritura do desejo de um determinado devir-mulher.

Não será, por tanto, a linearidade do discurso e tampouco a significância da palavra que irão nortear sua voz. Cassandra pensa além do logos:

Quando retorno hoje, tateando o fio enrolado da minha existência, ultrapasso a guerra, um bloco negro; lentamente alcanço, saudosa, os anos anteriores à guerra; a época em que fora sacerdotisa, um bloco branco; mais adiante: a jovem – e aí me detenho na palavra e, mais ainda do que na palavra, em sua figura. Na sua linda imagem. Sempre me afeiçoei mais às imagens do que às palavras, o que é curioso, pois contradiz minha profissão e nunca pude entendê-lo. E tudo se acabará com uma imagem, não com uma palavra. As palavras morrem diante das imagens (Wolf, 2007: 32).

Este trecho ilustra, entre outras coisas, uma das razões pela qual não acreditavam em Cassandra, pois segundo defende Wolf: "A crença nos profetas, penso, em grande parte é uma crença na força das palavras" (ibid., p. 163). Como um devir-minoritário,

Cassandra não se filiava à instituição da palavra, ainda que trabalhasse com ela. A heroína era capaz de enxergar, inclusive, como a palavra diante da imagem pode ser pobre e estéril. Com base em reflexões que Christa Wolf faz no primeiro ensaio, cujo capítulo denomina “Primeira conferência”, poderíamos elencar no mínimo três categorias que agregam poder às palavras e que estão ausentes da história de Cassandra: primeiro é o seu valor psicológico enquanto “profecia”, ou melhor, a palavra inerentemente intangível é capaz de criar e/ou aumentar a sensação de realidade; a segunda categoria é a composição da língua maior, ou seja, por constituir a língua pela qual se expressa o grupo que concentra o poder do discurso; e a terceira seria a sua centralização em torno do “logos”, “a palavra como encantamento” (Wolf, 2007: 163).

A este respeito, como bem postulou Adriana Cavarero na análise que a filósofa italiana faz sobre *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector, há uma tentativa da mulher em desligar seu sentido de ser do logos patriarcal; “y al hacerlo proponer la dislocación de una de las principales premisas del pensamiento occidental: que el ser y el lenguaje son uno” (Cavarero, cit. in Braidotti, 2004: 36). A racionalidade não constitui a totalidade da razão, que por sua vez não compreende a totalidade da capacidade humana de pensar, estando longe de ser o melhor que há no pensamento humano. Braidotti nos conclama ao esforço ativo por criar outras formas de pensamento, a aprender a pensar de modo diferente e a produzir novas formas de representação e definição do que vem a ser “feminino”.

Como sabemos, as palavras na fala de Cassandra extrapolam e/ou se ausentam de todas estas três últimas categorias citadas. Em primeiro lugar, além de não fazer parte do grupo que detinha o poder do discurso por ser mulher, sua exclusão se consolida ao chegar na porta dos leões como estrangeira, com a fala talhada, opaca, que tergiversava a centralidade e linearidade do logos. Christa Wolf questiona: “Quanto tempo demora para que a ausência da língua se torne a ausência do eu”? (Wolf, 2007: 162). Dá assim subsídio para explorarmos mais os laços que ligavam Cassandra a vida e que a fizeram caminhar para a morte. Dessa forma, entendo que para Cassandra, a sobrevivência do “eu” não se daria da maneira clássica, ou seja, não era possível sobreviver com uma unidade egóica que se sujeita a um lugar assignado pela maioria. Para suportar o seu “dom” da mântica vivendo num corpo situado à margem, o preço para sua sobrevivência transitou da indiferença aos “deuses” ao devir-mulher

impulsionado pelo desejo de falar com a sua própria voz e deixar-nos o legado imortal de sua autenticidade.

Afinal, como reflexiona Wolf respondendo indiretamente à deusa Atena em “Eumênides” e prenunciando o que está por vir em sua reescritura de Cassandra: “O que nos impulsiona a continuar vivendo vem de novidades, que elegemos como nossos objetivos, do contrário podemos acabar por aceitar um veredito pronunciado à nossa revelia” (ibid., p. 234). A novidade que liga o passado ao presente nesta obra de literatura menor aqui analisada é que a fala de Cassandra não vem para combater ou opor-se a nada e nem ninguém, vem para existir e fazer existir oficialmente aqueles que são violentamente silenciados. Esta característica de dar voz ao devir-minoritário, de recuperar a palavra aos perdedores, Cassandra diz logo ao princípio de sua narrativa:

Falar com a minha própria voz: o bem supremo. Não desejei mais nada (...). Quem irá, e quando, recuperar a palavra? Alguém, a quem uma dor fenderá o crânio, ele é quem será. E enquanto isso, até que ele venha, apenas os bramidos e ordens, os gemidos e a sujeição dos vencidos. A impotência dos vencedores, que, repetindo meu nome uns para os outros, vão rodeando o cortejo: velhos, mulheres e crianças. Sobre o horror da vitória. Sobre suas consequências, que já vejo em seus olhos cegos. Atingidos pela cegueira, sim. Tudo aquilo de que precisariam saber se desenrolará sob meus olhos e eles não o verão. É assim mesmo (ibid., p. 19-20).

O trecho que dá nome a esta seção da tese, “o bem supremo”, pode ser melhor compreendido pela proposição de que a fala é tão importante, pois une a ação ao discurso e, segundo entendimento da própria Butler, é pela fala que entramos em contato com aquele repertório mais ou menos amplo de normas que constroem a inteligibilidade do sujeito. A autora diz ainda que será “primordialmente por meio de trocas imediatas e vitais, nos modos pelos quais nos interpelam e nos pedem para responder à pergunta sobre que somos e qual deveria ser nossa relação com os outros” que nos apropriamos dessas normas numa moral viva (Butler, 2015: 44). Estamos na dimensão linguística da criação de si, a *poiesis*, que ainda que venha a emergir a partir de um quadro de referências morais que não podemos escolher a priori, esse quadro só se dirige a mim na medida em que sou interpelada e questionada pelo outro:

Se dou um relato de mim mesma em resposta a tal questionamento, estou implicada numa relação com o outro diante de quem falo e para quem falo.

Desse modo, passo a existir como sujeito reflexivo no contexto da geração de um relato narrativo de mim mesma quando alguém fala comigo e quando estou disposta a interpelar quem me interpela (ibid., p. 26).

Considerando tais formulações, podemos observar que ninguém pergunta a Cassandra quem ela é. No último trecho transcrito, os “vencedores” como “cegos” assumem como verdade o que quer que os heróis de guerra gregos tenham dito sobre ela, posicionam-se em uma oposição aos vencidos e não reconhecem sua subjetividade. Não há crítica ao regime, não há reconhecimento do outro, não há ética, Cassandra até aquele momento não fala.

Porém, há ainda uma outra peculiaridade relatada por Cassandra no que toca a sua fala a que devemos atentar: o que a incomoda é que nas ocasiões em que falou trouxe mais distanciamento do outro em relação a si mesma do que quando foi obrigada ao silêncio, pois sua fala vinha permeada de críticas e vaticínios negativos ao regime moral que até então se fazia crer como verdade.

Eu, a vidente! A filha de Príamo. Cega por tanto tempo diante dessa evidência: que tivera que escolher entre a minha origem e essa função. Tanto tempo amedrontada diante do horror que deveria despertar em meu povo, caso eu estivesse certa. E esse horror antecipou-se, atravessando o mar antes de mim (Wolf, 2007: 22).

Por ser portadora de um discurso que dissonava, compondo uma fala disruptiva e desterritorializante, Cassandra virava e afirmava-se minoria, já não mais a filha do rei ou a sacerdotisa de Apolo, mas sim aquela maldita por ambos. Ao trazer uma fala que, independente de se coroar profética, emanava a inadequação e a crítica aos referenciais éticos que conformavam aquela sociedade, Cassandra era condenada ao descrédito perpétuo e generalizado; era por fim instada a calar. A divergência, como bem distinguiu Butler (2015), é sempre entre o universal e o particular e torna-se a condição do questionamento moral, é o que se torna, para o indivíduo, a experiência inaugural da moral.

A velha história. Não o crime, mas o anúncio do crime assusta ou mesmo enraivece os homens. Sei disso por mim mesma. E preferimos castigar quem o anuncia em vez de quem o comete. Nisso somos iguais, como em tudo mais. A diferença reside apenas em sabê-lo ou não (Wolf, 2007: 25).

Neste trecho Cassandra dá ênfase a um aspecto importante que, segundo Butler (2015: 17), atravessa a todos nós, permitindo ser estabelecidas e reconhecidas as nossas próprias vidas: as condições sociais e a “temporalidade de um conjunto de

normas” (ibid., p. 52) que nos precedem. Ainda que esta temporalidade de normas não tenha, por exemplo, o mesmo tempo da minha vida e que para ela seja indiferente minha morte, a desorientação que sua interrupção pode provocar – tal como é narrado por Cassandra neste trecho – é o que sustenta o meu viver, bem como o de nossa protagonista. Com isto afirmo o que Cassandra já sinalizou, o dom da vidência e o anúncio do crime enraivecem os homens por desestabilizar seu referencial normativo, em sua temporalidade social e histórica, mas é justamente esta elocução “ingrata” que permite a experiência da apropriação de uma moral viva.

Leandro Silva, no capítulo primeiro da sua tese intitulada *A ficção do eu e o outro na literatura da homossexualidade*, elucida que Judith Butler em *Relatar a si mesmo*, ao elaborar sua teoria da subjetivação apoia-se no relato, prestação de contas de si mesmo, afirmando "a necessidade de uma nova ética baseada no significado de relatar-se (“to give an account”) a outrem num contexto onde a narratividade é anterior ao próprio sujeito" (Silva, 2016: 26). Neste sentido, Butler une Freud, Foucault e Adorno numa tessitura que explicita a precedência das normas instituídas à formação do próprio “eu”, e da diferenciação do particular com o universal como a primeira experiência moralmente viva de um sujeito⁴. Assim como Cassandra, ao falar, em lugar de garantir minha sobrevivência, estabeleço minha morte, “concedo minha elocução a um exterior que é tão indiferente para minha vida, tão *neutro*, que não sabe da diferença entre minha vida e minha morte” (Foucault, cit. in Butler, 2015: 50), este é precisamente o seu constante exercício ético.

Para tudo que há no mundo, somente a linguagem do passado. A linguagem do presente se reduz a essa fortaleza severa. A linguagem do futuro, para mim, compõe-se somente de uma frase: Ainda hoje acabarão comigo (Wolf, 2007: 25).

Suas palavras sinalizam a sensação de inevitabilidade da morte, de que a própria vida “não pode ser redimida ou estendida pelo discurso”, de acordo com Butler (2015: 50), já que este nos é expropriado em sua gênese, suas estruturas são indiferentes a mim e pertencem a uma sociabilidade que me excede. Cassandra diz aqui o que alguns “não podem suportar – e é possível compreendê-los um pouco – que lhe digam: o discurso não é a vida; o tempo dele não é o nosso” (Foucault, cit. in Butler, 2015: 51).

⁴ Butler (2015: 52-53) afirma que estas premissas não são aplicáveis às narrativas literárias. No entanto, seu uso nesta tese não se dá em ordem de demonstrar sua aplicabilidade, mas sim compara-las com as estratégias de composição da subjetividade utilizadas pelas narrativas aqui estudadas.

Dessa maneira, durante a leitura do relato que Cassandra dá de si mesma, segue-se que sua intenção não é construir uma narrativa sobre si orientada por uma explicação apriorística, ou ainda, não é uma narrativa autobiográfica que dê autoridade a um conjunto de normas que possibilitou sua existência, caso contrário estaria contestando sua própria singularidade. Cassandra deixa claro através de variadas brechas que o relato que dá de si mesma nunca chegará a expressar totalmente seu si-mesmo vivente, até porque ela própria muitas vezes está “expropriada de si”, dada sua opacidade e intransparência. De acordo com Butler (2015: 52), “[é] somente na despossessão (expropriado do domínio do que é meu) que posso fazer e faço qualquer relato de mim mesma”.

Sim, quem viver verá. Parece-me que, no fundo, o que faço é traçar a história do meu medo. Ou melhor ainda, da sua libertação. Sim, de fato o medo também pode ser libertado, e com isso vemos que ele pertence a todos e a tudo "que é oprimido". A filha do rei não tem medo, pois medo é fraqueza e contra ele só o treino enérgico. "A louca tem medo, ela está louca de medo". A prisioneira deve ter medo (Wolf, 2007: 45; grifos meus).

Este fio de história que se desenrola pelos labirintos do “não ser” nos conduzem às várias saídas de um ethos opressor e pouco afeito à vida, ethos bem conhecido pelos filhos dos reis, o mais difundido ethos heroico, vencedor das fraquezas, porém decisivamente ligado à morte. Nesta narrativa, Cassandra transforma o Aquiles de pés ligeiros da Ilíada em “Aquiles, o animal”, este nome que a heroína lhe atribui funciona para tipificar o mal maior identificado por ela: o comportamento violento, bélico, repressivo, que leva à morte. Por este motivo, Cassandra diz despedindo-se de Enéias que jamais poderia amar a um herói, assim como reafirma mais adiante sua esperança de que no futuro hajam homens que sejam capazes de transformar em vida suas vitórias, não em morte. Este “não-ser” que reconhecemos na fala de Cassandra, por tanto, não faz alusão à morte, mas à persistência na vida. Como bem pontua Siguan (1994: 149), em relação com esta operação: “funciona como correctivo de la razón, coadyuva a su lucidez. Pero nunca la anula.

Acrescento ainda, a partir de Butler, que essa “irreconhecibilidade e forclusão” que Cassandra exercita nesta narrativa, não a destrói, mas a conduz “numa direção ficcional” (Butler, 2015: 52-53) que é a própria condição de possibilidade para um relato narrativo de si/mim mesma. Transcreverei a seguir, entre idas e vindas, a narrativa de Cassandra sobre o que se deu com ela durante e após o momento em que experimentou a certeza da desgraça que se abateria sobre Tróia:

“Vi” realmente? Como explicar, “senti”. Experimentei sim, essa é a palavra correta; pois quando vejo, quando “via”, é, era uma experiência: o que ali começava, naquela hora, era nosso fim. Não desejo a ninguém a supressão do tempo. E o frio da tumba. Estranheza definitiva entre mim e todos os demais, pareceu-me. Até que aquela tortura pavorosa, em forma de voz, me atravessou e me dilacerou abrindo seu caminho, libertando-se. Uma finíssima voz sibilina, no registro mais agudo, que me deixava sem sangue e arrepiava os cabelos; crescendo, encorpando-se, tornando-se mais horrenda, fazendo meus membros tremerem, se agitarem e se movimentarem vigorosamente. Ela se erguia sobre mim e gritava, gritava, gritava. Desgraça, gritava, desgraça, desgraça! Não deixe o navio partir! (Wolf, 2007: 66).

Cassandra está atravessada por uma temporalidade que não é sua, deslocando-a de sua centralidade, da consciência do “eu” que agora dava lugar a uma desterritorialização completa, inclusive de seu próprio corpo, um corpo-sem-órgãos se fez ali, nada correspondia mais ao que lhe era atribuído, onde mais as normas e referentes que a regiam? No entanto, precisava falar. Louca ou não, a quem importa que a fala seja transparente? Sua fala transformou sua possibilidade de existência, seu “eu” princesa de Tróia morreu e essa descentralização de perspectivas, no soterramento de uma suposta unicidade, deu a Cassandra uma extensão territorial de vidas.

Foi então que um véu se abateu sobre meus pensamentos. O abismo se abriu. Escuridão. Caí. Devo ter vomitado horrivelmente, a espuma escorrendo-me pela boca (...). Entre os irmãos espalhou-se rapidamente o rumor de que eu enlouquecera.

(E)u não queria alimentar este meu corpo. Queria matar de fome e sede este corpo criminoso, onde a voz da morte se abrigava. A loucura, ao fim da tortura da dissimulação. Ah! Eu a fruí terrivelmente, envolvendo-me nela como num grande tecido espesso, deixando que ela me penetrasse fibra após fibra. Ela era meu alimento e minha bebida. Leite escuro, água amarga, pão azedo. Voltei a mim. Mas eu não existia mais.

Ter que produzir o que iria me destruir: o horror do horror. Não podia impedir-me de fabricar a loucura, abismo pulsante que me expelia e me sugava, sugava e expelia (ibid., p. 67).

Butler nos deixa a par da operação linguística em atividade quando, ao construir uma história sobre mim, crio-me em novas formas, instituindo um “eu” narrativo que ganha vida sobrepondo-se, ou suplementando, o “eu” sobre o qual procuro contar uma história. Afinal, posso afirmar após estas citações, entendo que o exercício ético realizado por Cassandra foi recriar-se a partir da consciência de sua própria

vulnerabilidade diante do outro, acentuada pela opressão perpetrada pela violência da guerra.

Medo mortal.

Como será. A fraqueza se tornará onipotente. O corpo assumirá o controle sobre meu pensamento. De um só golpe violento, o medo mortal recuperará todas as posições que eu havia arrancado à minha ignorância, comodidade, orgulho, covardia, preguiça e pudor. Ele também conseguirá apagar a resolução que tomei, cuja fórmula busquei e encontrei durante a caminhada até aqui: Não quero perder a consciência, até o fim (ibid., p. 32).

A constatação de Cassandra de que a consciência não é sinônima do “logos”, que se pode pensar conscientemente também a partir do corpo dá-nos o ensejo para entender como pôde sobreviver com o “eu” fragmentado. Afinal, cito Foucault (cit. in Butler, 2015: 50): “Como é irritante abordar discursos não por intermédio da consciência gentil, silenciosa e íntima que se expressa por eles, mas por intermédio de um conjunto obscuro de regras anônimas”. O “eros”, dará o motivo inconsciente – que é o desejo – para vincula-la à linguagem e ao “tu” de maneira ainda mais profunda do que antes. Pela experiência da exposição do próprio corpo diante de outros corpos, pelo fracasso de ter total domínio consciente sobre si mesmo e sobre o discurso, pelo fracasso em completar este relato de si que depende “fundamentalmente do outro” (Butler, 2015: 48), torna-se o “eros” um recurso indispensável para seguir criando a “si mesmo” numa ética viva.

A história de Cassandra, como bem pontuado por Siguan, é a história de uma mulher intelectual, perdedora histórica, desidentificada com os papéis sociais que lhe eram atribuídos e que encontrou no sacerdócio e na profecia o único modo de saber a verdade das coisas e do seu desenrolar no futuro. Exercitando expressar com sua própria voz considerações de impacto político e social, Cassandra de Wolf localizou sua voz a partir de lugares-sujeito como a intransparência, a desejante, denunciante e a intelectual. Assim, o exercício de sua vidência era justamente uma linha de fuga – no sentido deleuziano- que Cassandra encontrou de pensar fora do domínio logocêntrico, de exercer uma forte racionalidade atravessada pelo eros, pela paixão e pelo corpo. Cassandra em Wolf pode elaborar um pensamento literalmente “incorporado”, que coincide com a afirmação de Rosi Braidotti (2004: 41) de que “pensar es un proceso corporal, no mental”. É uma proposta pela qual o pensar se dá a partir das experiências simbólicas corporais, não excluindo o eros do processo.

Desta forma, ainda que Cassandra tenha logrado na tragédia *Agamênon* o feito de fazer valer a legitimidade de sua própria voz ao caminhar para a morte e imortalizar-se, foi apenas através de Christa Wolf que lhe foi dada a oportunidade de narrar em retrospectiva e em primeira pessoa a sua versão dos fatos históricos e políticos, analisando por si mesma as causas reais da guerra. Marisa Siguan entende que esta narrativa, que investiga, que interroga de forma subjetiva, autêntica e relacional, faz da obra de Wolf uma anti-Ilíada: “nuevos caminos que revierten en una imagen de nuestro presente y sus problemas históricos palpable en la novela y en nuestra impliación lectora” (Siguan, 1994: 139). A presença do eros em seu pensamento e a autenticidade de sua voz, fazem da Cassandra de Wolf um antídoto também contra a morte que acompanha a subjugação ideológica e os princípios bélicos ocidentais.

1.4. Territórios em disputa

Já desde o princípio da seção anterior observamos na figura de Cassandra uma potência localizada a partir do eros e da paixão, que Siguan pontua como evidente em Wolf ao que eu acrescento também ser evidente em *Ésquilo*. Desta maneira, podemos encontrar nessas duas representações da heroína o corpo como a “encarnação” de seu pensamento e de sua voz. Desde a categoria analítica do corpo é possível cartografar as trajetórias e mecanismos pelos quais Cassandra desterritorializa o conjunto de normas, os meandros do poder instituído, os aprisionamentos e, até mesmo, o seu próprio “eu”. Este último aspecto também é apontado por Siguan, quando afirma que: “El valor de lo corporal queda muy claramente plasmado en los ataques” (Siguan, 1994: 141); motivo pelo qual também podemos identifica-lo em *Ésquilo*, sobretudo na cena já analisada, em que a heroína se despe das vestes troianas e das insígnias de sacerdotisa como uma forma de romper suas filiações e falar por si mesma.

Para cartografar o que foi tecido no corpo de Cassandra e pelo corpo de Cassandra, sinto necessidade de reorganizar-me com certa linearidade, já que em sua análise identifiquei um itinerário que sobrepõe distintas leituras teóricas: desde a identificação do corpo feminino morto/colonizado pelo herói, neste caso deus Apolo (Fraga, 2001; Cavarero, 2014), passando pelo entendimento deste corpo como paradigma de exposição do *vulnus*, medida de vulnerabilidade e conseqüente recurso catalizador para o relacionamento humano numa ética não colonialista (Cavarero, 2014; Butler, 2014, 2015); também identifiquei a leitura do corpo como a natureza situada da

subjetividade, ou melhor, a subjetividade incorporada que propõe Braidotti (2004), em que o eros deveria mediar a produção do pensamento e do discurso; até chegar a identificar o corpo como ferramenta social: lugar de controle pelo discurso/lugar de produção e reprodução e, por fim, o próprio corpo-sem-órgãos: lugar de redefinição da subjetividade, do devir-minoritário.

O corpo de Cassandra, assim, é um território de intercruzamento e disputas políticas, de produção de desejo e subjetividade, de desconfortos e fugas, de re-significações. Destaco ainda que, como já indicara Butler (2015) em sua crítica da violência ética, tampouco é intenção deste trabalho tornar tantos pontos de vista sobre o corpo compatíveis entre si – pois uma síntese “forçada” poderia aproximar-se também de uma violência/colonização heroica tipicamente patriarcal. Mesmo assim, compreendo que cada uma destas teorias sobre corpo e subjetividade indicam que o que fazemos aqui é um exercício de importância ética, pois caminhando junto com elas ao analisar a narrativa de Cassandra não deixamos de nos debruçar também sobre os limites encontrados por esta heroína (e por nós que a lemos) no esforço de relatar a si mesmo – não havendo, portanto, qualquer niilismo moral nesta perspectiva pós-estruturalista.

Retomemos um pouco o fio que nos conduziu até aqui, seguindo agora as pistas que levam à compreensão da categoria corpo na análise da heroína Cassandra. Recordemos que durante longo período de nossa história ocidental as estruturas sociais dos povos estiveram estritamente vinculadas aos sistemas mitológicos que os mesmos praticavam (Eliade, 2003). Não é de se estranhar, por tanto, que a associação do feminino coletivo a atributos tidos como negativos pela sociedade grega em transição – a irracionalidade, por exemplo – reforçaram que naquela dinâmica social a mulher fora tratada como absolutamente inferior. Esta é, obviamente, uma interpretação da instância mítica, coletiva, que por ser arquetípica não carrega a priori qualquer atribuição de valor, como bom ou mau. O *mythos* como sistema de pensamento fora então avalizado e apropriado por outra instância de poder que fundamentou a sociedade patriarcal: o discurso logocêntrico. Esta é uma parte da história que se delineia como pontapé inicial da herança que os primeiros gregos fundadores das cidades-estados nos deixaram.

Como Braidotti (2004) propõe, ao afirmarmos-nos positivamente a partir de nossa própria experiência corporal como mulher, desvirtuamos a inferioridade associada a nosso corpo pelo sujeito do patriarcado e inauguramos uma nova instância de pensar

que não está exclusivamente condicionada pelo pressuposto masculino da razão. A partir de estudos de sociedades mais antigas (Brandão, 2016a), se pode entender que a qualidade forte de tal relação entre mulher e corpo se produziu através da experiência de sociedades matriarcais, relação que a priori era percebida como positiva, mas que em seguida foi classificada como inferior às funções racionais e militares. Não nos esqueçamos que as mulheres seguem normatizadas por instituições médicas, jurídicas e populares por um discurso masculino até em suas experiências mais idiossincráticas, como a menstruação, a gravidez ou a amamentação. O argumento mais usado pelos que reproduzem este discurso universal é que a diferença entre os sexos é uma característica natural e que, dessa forma, a anatomia da mulher confere-lhe o seu destino. Neste caso, o destino de ser inferior.

Reforço, nesta seção da análise de Cassandra, o que aportou Rosi Braidotti sobre o tema, alinhando-me com o entendimento de que falar do corpo é falar da natureza situada da subjetividade, da experiência de ser mulher e de haver sido socializada como tal. Entendendo o corpo como uma realidade experiencial identitária e de potencialidade política, será possível analisar esta categoria em Cassandra deslocando-a da posição de objeto, bem como compreendendo sua significação na história desta heroína do ponto de vista político e psicológico. Braidotti enfatiza que esta não é uma posição essencialista ou naturalista às avessas, pois o corpo aqui é visto como entidade socializada, codificada culturalmente, “[u]na intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico” (Braidotti, 2004: 16). Em uma passagem de seu livro *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, a autora aporta uma definição mais detalhada sobre esta instância, que transcrevo a seguir:

El cuerpo, o el incardinamiento del sujeto, es un término clave en la lucha feminista por redefinir la subjetividad. No debe entenderse ni como categoría biológica ni como sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico (ibid., p. 43).

Entendo que sem esta marcação teórica feminista, será fatídico que a neutralidade dê margem ao discurso das instâncias oficiais de poder, em um sistema que segue patriarcal, como as igrejas, a ciência, os meios de comunicação, que seguem negando as diferenças e as subjetividades plurais e objetando o corpo de tais minorias.

Porém, nem sempre foi assim. E foi justamente na sociedade a qual remontam as origens da Cassandra histórica que Christa Wolf recorreu para aceder a esta diferença

específica inscrita no corpo: o sexo/gênero feminino como marca de positividade. Segundo entende Siguan (1994: 145), o contato com as civilizações pré-gregas, neste caso os restos da civilização minoica na ilha de Creta, evocaram em Wolf questionamentos sobre outras formas de existência humana, em certa medida utópicas, como a imagem de uma terra prometida, de um povo pacífico, a imagem da felicidade social.

Desde Junito Brandão (2016a) até Christa Wolf, entendemos que Tróia pertence a um círculo de cultura miscigenada, influenciada por culturas hititas (originárias da Ásia Menor), como também creto-minóicas – estas últimas fortemente marcadas pelo culto à Grande Mãe e tantas outras deusas matriarcais. Ainda segundo Brandão (2016a), uma coisa parece certa: a religião cretense estava centrada no feminino, representado pela Grande Mãe e que, como veremos no trecho a seguir, aproxima-se da figura mítica de Cassandra.

A todos esses cultos presidiam *sacerdotisas*, hipóstases da Grande Mãe e não sacerdotes, o que parece normal numa sociedade essencialmente matriarcal, como já demonstrara Bachofen e que fizera da “mulher divinizada” a maior das divindades de seu panteão (...) O elemento masculino apareceu tardiamente no sacerdócio e, assim mesmo, como réplica da junção de um deus à Grande Mãe (...) o papel do sacerdote é apenas de assistente e acólito das sacerdotisas (...) Religiosamente, a supremacia da mulher cretense é inegável e óbvia; *ela é a sacerdotisa* (ibid., p. 57; grifos do autor).

Ainda assim, segundo Brandão, nada prova que a mulher ali exerceu efetivamente um papel político, sendo sua preponderância social e religiosa. Não podemos, no entanto, deixar de notar que longe de ser enclausurada no “gineceu” como eram as mulheres helênicas, a mulher cretense participava de todas as atividades da pólis: “trabalha, caça, é toureira, diverte-se, ocupa o lugar de honra nos espetáculos públicos, aliás maravilhosamente bem vestida, enfim *tem e exerce* direitos iguais aos dos homens” (ibid., p. 63). Como bem pontuou o mitólogo que nos ajuda agora a remontar ao contexto que circundava Cassandra, os gregos tão influenciados por essa civilização esqueceram-se, no entanto, de herdar-lhe a dignidade da mulher.

Retomando o que Marisa Siguan elucidou sobre a fascinação que o contato com o mito produziu em Christa Wolf e que foi descrito pela escritora em suas conferências em Frankfurt, eu destacaria, sobretudo, a fascinação pelo contato que experimentou na viagem à ilha de Creta e que é relatado por ela na segunda conferência. Fica

evidente que a figura literária que Wolf posteriormente desenvolveria em Cassandra vem para marcar oposição à sociedade patriarcal representada pelo voto de Atenas no veredito final da “Oresteia”. Porém, o principal elemento para fazer tal afirmação é justamente a forte presença do corpo, da sensualidade e das referências ao matriarcado cretense como constitutivos do relato de Cassandra. Como disse a própria Siguan, o conflito espelhado em Cassandra durante toda a obra “subyace a toda la evolución de la contienda y el cambio social que supone el paso del matriarcado al patriarcado” (Siguan, 1994: 145).

Cassandra surgirá em “Agamêmnon” de Ésquilo como uma personagem marco da transição de regimes, da saída de uma sociedade fundamentalmente mítica para outra alavancada sob a égide do discurso. De acordo com análise de Miriam Sutter (2015), juntamente com a sofística chegou, na sociedade helênica, o descrédito dos deuses. Assim, a questão psicológica central das tragédias passa a ser aquele novo homem grego, que já não tem o respaldo de uma tradição antiga, pois é livre, autônomo e deve ter autocontrole; Cassandra é então a antítese deste novo homem grego, como resolver tal pendência? O seu corpo deveria, sob aqueles preceitos, ser possuído e escravizado pelo rei-herói.

A “justa medida” de então, esclarece Sutter (2015), era o homem ateniense aristocrata, sendo a mulher como um homem imperfeito. A mulher ateniense aristocrata também era “livre”, mas não tinha autonomia, pois tal como afirmavam, não tinha autocontrole, sendo vista como uma criança que ainda não se convertera em adulta. Além disso, entendia-se que seu pensamento circulava mais ao redor da intuição/emoção que propriamente da razão. Na tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo, por exemplo, Creonte dá ordem para calar as mulheres, pois não param de chorar e acabam por atrair os inimigos. Em resumo, a mulher vivia à parte da sociedade e mesmo que estivesse dentro do *oikos*, devia restringir-se ao “gineceu” doméstico, lugar da casa destinado para ela. Suas únicas aparições em espaço público eram durante o cumprimento de ritos religiosos, quando iam a Ágora por três dias.

A filósofa e psicanalista Luce Irigaray apresentou no colóquio sobre a saúde mental – intitulado *Les Femmes et la Folie* – a conferência publicada originalmente em 1981 como *Le corps-à-corps avec la mère*. Neste trabalho, a autora nos dá subsídios para

entender esta passagem marcante e fundamental para o pensamento em nossa cultura ao fazer referência à morte da mãe na mitologia ocidental:

Otro aspecto que debemos cuidar es, sobre todo, no volver a matar a esa madre sacrificada en el origen de nuestra cultura. Se trata de devolverle la vida a esa madre, a nuestra madre en nosotras, y entre nosotras. De no aceptar que su deseo quede anulado por la ley del padre. De darle el derecho al placer, al goce, a la pasión. De darle el derecho a las palabras e, por qué no, a veces a los gritos, a la cólera” (Irigaray, 1985: 41)

Faço coro às palavras de Irigaray que nos adverte sobre a desastrosa possibilidade de “matar” a mãe novamente, como na trilogia Oresteia de Ésquilo, que ocorreria ao posicionar-se desde uma suposta “neutralidade” corporal. Havendo iniciado seu artigo com uma citação da poeta Safo –“Otra vez me sacude el Eros que afloja los miembros, agridulce, indomable, animal oscuro” (Safo, cit. in Siguan, 1994: 137) – Marisa Siguan nos evoca a um mundo feminino de paixão amorosa e também de atividade social e profissional. Na escola de Safo eram as mulheres que formavam e eram formadas na cultura e na poesia. Cassandra ganha vida própria e se immortaliza, já na tragédia de Ésquilo e mais explicitamente na novela de Wolf, por sua paixão pela verdade, percorrendo o caminho para a morte unindo o pensamento à paixão. O valor do corpo fica, desta maneira, evidente como um instrumento do conhecimento, já nos avisara Siguan. Passemos agora à análise dos momentos em que o seu corpo se torna o protagonista de sua história.

1.5. De um corpo exposto

Já na heroína Cassandra de Ésquilo é possível observar o excruciante conflito que se instala entre o seu desejo de estar distante daqueles que despreza e que subsiste ao mesmo tempo que sua paixão em conhecer a verdade das coisas, em vê-las, estando por isso mesmo algumas vezes “incondicionalmente envolvida numa luta” (Wolf, 2007: 154). Que os seus ataques proféticos fossem para ela dolorosas epifanias, que a faziam mergulhar numa crise fica evidente em numerosas passagens da tragédia esquiliana, como a seguinte:

Ai! Desgraça!
A ortomania horrível me ataranta
com proêmios cruéis (Ésquilo, 2007: 83).

Há, além destes episódios, outro aspecto sobre seu corpo que nos é deixado tangível na abordagem de Christa Wolf em sua primeira conferência e por Marisa Siguan no

artigo já citado, que é seu aspecto anti-heroico, não bélico. A este eu acrescentaria a característica de ser pautado pela ética da vulnerabilidade e da inclinação. Tampouco significa que Cassandra fosse passiva e submissa, o que já não é nenhuma suspeita a esta altura da análise, mas que de outro modo encontrasse o meio de se opor, de enfrentar àqueles que a subjugavam sem recorrer à violência. A própria Wolf, ao analisar o trecho a seguir, reflete que Cassandra é alguém que não mata, que não se vê possuída pela vontade de matar, ainda que tivera todo o poder de fazê-lo pelo dom que lhe acompanhava. Diante desta condição pacífica, a autora pergunta “De onde ela terá tirado a força e a vontade de se opor?” (Wolf, 2007: 180). Vejamos como este aspecto pode ser encontrado no seguinte trecho:

CASSANDRA:

Ébrio de sangue humano – eis como anima-se!
o bando não arreda pé do paço,
é duro refugar. Fúrias da raça,
assíduas no solar, cantam o horror
primeiro e cada qual cospe no tálamo
do irmão, hostil a quem o violou.
Errei ou atingi o alvo em cheio?
Ou, mendiga falaz, sou pseudomântica?
Sob jura, diz se desconheço os crimes
cometidos outrora no palácio! (Ésquilo, 2007: 81)

Aqui Cassandra não apenas denuncia o prazer violento dos Átridas e seus conterrâneos pelo sangue humano, opondo-se aos mesmos, como também desafia seus interlocutores a desmenti-la. Como escrava e prisioneira de guerra, utiliza sua própria vulnerabilidade, seu corpo exposto, para chamar o Coro a compartilhar de uma reflexão humanista. Seu corpo traumatizado, segue rebelde e resistente, sendo precisamente estes os lugares-sujeito a partir dos quais se afirma. Lado a lado com este aspecto encontramos também a paixão, o eros presente no discurso, o pensamento incorporado:

CASSANDRA:

Ah! O fogo! Que fogo sobressalta-me?
Ai de mim! Lício Apolo, antilupino! (ibid., p. 86).

Christa Wolf (2007) em mais de uma ocasião afirma que Cassandra em realidade nutria amor por Apolo, mas que acabou por repeli-lo e se pergunta por quê: seria em função de princípios masculinos que perduram na cultura ocidental? A partir deste momento, entramos no aspecto do corpo codificado pela experiência feminina e passaremos à análise da Cassandra de Wolf, que sob vários aspectos “debateu” esta

condição, desterritorializando e infundindo-lhe novos significados. Primeiramente, não poderia deixar de ser uma mulher aquela que do alto de sua genealogia e no momento último em que se viram em vida, deu a Cassandra o reconhecimento definitivo com um grito que a singularizaria.

Minha mãe Hécuba. Não deveria estar pensando nela agora, em outro navio, em outras margens, viajando com Ulisses. Mas quem pode controlar suas ideias! Sua fisionomia enlouquecida, quando a arrancaram de nós. Sua boca. A mais monstruosa das maldições proferidas, desde que existem homens na terra, foi feita aos gregos por minha mãe Hécuba. E ela se realizará, basta apenas esperar. Sua maldição se cumprirá, gritei-lhe. E foi meu nome, um grito de triunfo, sua última palavra. Quando subi ao navio, tudo em mim havia silenciado (Wolf, 2007: 21).

De acordo com preceitos psicanalíticos gerais (Jung, 2013), o corpo que encontrou seu primeiro reconhecimento no corpo da mãe antes mesmo que qualquer subjetividade pudesse ser narrada, será sempre o porto ao qual voltamos, o corpo é o lugar de origem e sua inteireza é o que pode dar o contorno a qualquer desenvolvimento. Através do corpo se estabelecem os primeiros laços que compõem as fundações para devires identitários e de comunidade, no corpo se inscreve toda uma produção de cultura e é também através dele que nos pronunciamos em múltiplas digressões desta mesma estrutura. Sobre sua profundidade, escreve Irigaray o seguinte trecho:

En una matriz original, primera tierra nutricia, primeras aguas, primera envoltura en la que la criatura se mantiene ENTERA, y la madre ENTERA. En la cual se hallan ligados, según los términos de una relación ciertamente disimétrica, previamente a todo corte y recorte de sus cuerpos en pedazos". (...) El apellido y hasta el nombre de pila se deslizan sobre el cuerpo cual revestimientos, piezas de identidad exteriores al cuerpo (Irigaray, 1985: 37).

Vemos a seguir Cassandra em passagem dramática, após seu primeiro ataque, na qual pela primeira vez é apontada como louca, retomando seu corpo e o corpo de sua mãe para encontrar sentidos no processo de escritura de si:

Sim, foi aquela a primeira vez que ouvi: ela perdeu a razão. Hécuba, a mãe, com seus braços onde se escondia a força de um homem, apertava contra a parede meus ombros trêmulos e convulsos – sempre a convulsão dos membros, sempre a fria e dura parede de encontro, vida contra morte, a força de mamãe contra minha impotência (Wolf, 2007: 52).

Sob a égide da simbologia feminina, Cassandra descreve a comunidade feminina localizada na região de uma gruta – que se assemelha, segundo ela própria, à entrada de uma vagina – às margens da cidade de Tróia e que foi fundamental para o

movimento de resistência à guerra. O contexto matriarcal em que a Cassandra histórica provavelmente viveu, porém, ainda ficarão pendentes de investigação. Assim mesmo, já se pode afirmar com a Cassandra de Wolf, que desde o momento fatídico em que foge da jornada ritual em frente ao templo onde os jovens desvirginam as meninas em idade de conceber, que ao dar-se conta da realidade de ser mulher, a heroína se enfrenta terminantemente a ela. Siguan (1994: 141), ao referir-se ao “cuerpo independiente” de Cassandra, destaca o que chamaríamos aqui de lugares-sujeito, posições nas quais o corpo de Cassandra se afirma e que fazem do seu corpo “instrumento de conocimiento” (ibid.). Destaco a posição de rebeldia frente ao inevitável, que foi a morte de seu irmão, pela rebelião e resistência às tentativas sociais de consola-la substitutivamente pela religião, assim como pela sua conflituosa experiência corporal e social do ser mulher, como é o seu horror ao parto.

Ana Maria Colling no seu capítulo “O corpo que os gregos inventaram” (2008) para a monografia *Corpos e subjetividade em exercício interdisciplinar*, cita excertos que remontam a Platão, passando por Hipócrates e Aristóteles. A autora transcreve, por exemplo, os seguintes pensamentos: de Platão, “[o] útero é um animal que vive nelas”; de Hipócrates, “[a] semente macha é mais forte que a semente fêmea”; e de Aristóteles, “[o] primeiro desvio é o nascimento de uma fêmea” (Colling, 2008: 52-56). Em um exercício de aceder ao que a filosofia antiga postulou sobre as diferenças de sexo e, em consequência, sobre nossos corpos, Colling constata que nosso corpo (de nós, mulheres) sempre teve muito pouco de nosso, tendo sido muito mais o corpo que alguns gostariam que fosse, nosso corpo acaba por tornar-se fruto do desejo masculino. Um corpo objeto este corpo da mulher, um corpo depositário, tanto do imaginário masculino, quanto de suas representações.

Não nos é indiferente, por tanto, conhecer o que Aristóteles pensava sobre o gênero feminino e a maneira pela qual o Direito Romano assimilou este pensamento nas leis que passaram a reger a sociedade. Em síntese, os discursos filosóficos da antiguidade se integraram a práticas que determinaram a vida das mulheres, sendo incorporado não só às leis, mas à cultura geral da época difundida pelas tragédias. O que mais uma vez reforça o pensamento de Irigaray, que volta a afirmar: “Como veis, todo esto es sumamente actual. La mitología no ha cambiado, todo esto sigue ocurriendo. Sigue teniendo lugar, al igual que surgen de aquí y de allá, las Ateneas de turno engendradas por el solo cerebro del Padre-Rey” (Irigaray, 1985: 36).

Com o desvelar dos mecanismos de controle da subjetividade postulados por Foucault, encontramos que residem no corpo e na sexualidade os alvos para o exercício do poder por parte do direito público soberano e das disciplinas produtoras de conhecimento. Colados a estes, se aderem mecanismos de produção, reprodução e interdição dos discursos com valor de verdade, mediados por instituições detentoras de poder enumeradas por este autor: as escolas, as prisões, a igreja, as clínicas psiquiátricas, os hospitais, as indústrias, os meios de comunicação. Segundo Braidotti e a psicóloga feminista Teresa Cabruja (2005), os mecanismos dicotômicos do discurso oficial produzem/reproduzem a realidade social em termos de divisão, separação e individualização, deixando que o sujeito se identifique com pressupostos a-históricos de unidade e racionalidade que esta sociedade lhes outorgou. Assim, o sujeito do discurso oficial acaba relegando a emoção, o afeto, o vínculo, o corpo e coletividade a posições hierarquicamente inferiores.

Neste sentido, a epistemóloga feminista Teresa de Lauretis (1986) realizou uma contribuição fundamental que coaduna a linha teórica – descontínua, porém constante – que seguimos nesta análise, iluminando caminhos para o entendimento da escrita de si realizada por Cassandra através de seu próprio corpo:

Lo que está emergiendo en los escritos feministas es... el concepto de una identidad múltiple, mudable y a menudo en contradicción consigo misma, un sujeto que no está dividido por el lenguaje sino en discordancia con él; una identidad compuesta por representaciones heterogéneas y heterónomas de género, raza y clase y, frecuentemente, compuesta de hecho a través de lenguajes y culturas; una identidad que se reclama partiendo de una historia de asimilaciones múltiples y en la cual se insiste a manera de estrategia (De Lauretis, 1986: 9).

Seguindo nosso fio em descontinuidade e desestabilização, chegamos no entendimento que não é da afirmação corpo/eros sobre o logos de que se trata o processo de desterritorialização do logocentrismo ou de inscrição da subjetividade a partir do corpo. Tampouco é o acesso a uma subjetividade exclusivamente feminina, pois tal como já foi discutido as principais marcas do feminino como positividade na relação materna primária são tanto a possibilidade do reconhecimento do outro como condição fundamental para o reconhecimento de si mesmo, bem como a aceitação de nossa condição de vulnerabilidade e dependência, traduzida por Butler como “opacidade”.

O corpo singular a que se refere uma narrativa não pode ser capturado por uma narrativa completa, não só porque o corpo tem uma história formativa que é irrecuperável para a reflexão, mas também porque os modos em que se formam as relações primárias produzem uma opacidade necessária no nosso entendimento de nós mesmos. O sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo (Butler, 2015: 33).

Tal virada ética e epistemológica, fundamentada por Butler e Adriana Cavarero (2014), nos levam a um entendimento do corpo como condição primeira e inenarrável para a experiência do eu que, bem representadas pelas imagens das Madonnas com as crianças divinas, revelam uma ética da vulnerabilidade que desestabiliza o princípio heroico da guerra e da dominação:

Para Cavarero, o “eu” encontra não só este ou aquele atributo do outro, mas também o fato de esse outro ser fundamentalmente exposto, visível, percebido, existente de maneira corporal e necessária no domínio da aparência. De certo modo, essa exposição que eu sou constitui minha singularidade. Por mais que eu queira, não posso me livrar dela, pois é uma característica de minha corporalidade e, nesse sentido, de minha vida. Não obstante, não é algo que posso controlar (ibid., p. 47).

O corpo exposto destaca, mais uma vez, a condição descentralizada do “eu” para a totalidade do “si-mesmo”. Em outras palavras, ao situar-se no corpo e desterritorializar com ele, Cassandra evade da lógica última da sociedade patriarcal na qual o corpo é colonizado pelo discurso. Ao fim e a cabo, o corpo torna-se para Cassandra uma potência que lhe permite lidar com a realidade de modo singularizado. O que muitos entenderam como enfermidade, fraqueza, Cassandra entendeu como a ferramenta que lhe permitiria dar-se um tempo antes de ter a plena visão dos fatos tais como são, um tempo para preparar-se para o momento de enxergar plenamente o mundo cruel que a rodeava, o que lhe seria muito doloroso e, segundo ela própria, fatal:

Cassandra:

A inconsciência em que acabei mergulhando foi precedida de uma centelha de triunfo – o que pode parecer curioso apenas para aqueles que desconhecem a astuta relação existente entre as enfermidades e nossas manifestações reprimidas. (...) Durante semanas não pude me levantar nem movimentar qualquer parte do corpo. Não queria podê-lo. (...) De alguma forma eu controlava a emersão ou o naufrágio dessa entidade pesada e dura que era minha consciência. Não era possível saber se eu – quem: eu? – novamente reapareceria, pois permanecia suspensa num estado indolor (Wolf, 2007: 49).

Neste trecho, percebe-se como Cassandra convive com a vulnerabilidade e exposição de seu corpo de modo a singularizar-se. Vemos também o porquê, partindo desta condição, Cassandra jamais poderia chegar a matar, ainda que a prática social no Ocidente tivera já suas raízes em sentidos relacionados com o mito do herói solar: a conquista a dominação, a beligerância. Esta lógica ancestral ou *ethos*, que necessitou ser reverenciada na mitologia dos povos patriarcais definitivamente marcada pela figura do herói mitológico, representa o ideal de “eu” que até hoje somos demandados a seguir. Em um contraponto a este ideal, escutando em detalhe nossa protagonista, fica patente a premência de Cassandra por afastar-se da centralidade bélica e heroica grega.

Contudo, vi como aqueles que estavam no campo de batalha passavam aos poucos a crer nas mentiras de outros que não conheciam a guerra, apenas porque essas os envaideciam. Uma e outra atitude combinavam tão bem entre si que me sentia tentada a desprezar o gênero humano como um todo. As mulheres das montanhas me livraram do meu orgulho. Não por causa de seus discursos, mas porque eram diferentes, porque sua natureza apresentava qualidades com as quais eu nem sequer ousara sonhar. Se ainda tiver tempo, falarei do meu corpo (ibid., p. 86).

Reitero a importância para nosso estudo do pressuposto do corpo como natureza situada da subjetividade e acrescento que, para vias de análise neste *corpus*, este será tomado aqui na dimensão do “materialismo corporal”, conceito cunhado por Rosi Braidotti. Nesta perspectiva, o corpo de Cassandra, como o corpo da mulher em devir é como “una interfaz, un umbral, un campo de fuerzas intersecantes donde se inscriben múltiples códigos” (Braidotti, 2004: 187). Em continuação, Braidotti cita Gayatri Spivak (ibid.) para arrematar o argumento de que o corpo é visto como “la propia situación en la realidad”. Vejamos então o corpo de Cassandra relatar sua situação como mulher na realidade social de então:

Heleno. Ah! Heleno, meu semelhante de outra natureza. Meu retrato, se eu fosse homem. Ah! Se eu fosse homem! pensara desesperada, quando foi feito intérprete do oráculo e não eu! Não eu! (...) Como eu desejara seu lugar! Que valia uma sacerdotisa comparada a ele? Eu o observava com inveja, quando vestia as roupas femininas para examinar as vísceras dos animais. Como tinha que controlar sua repugnância diante do cheiro de sangue, das vísceras exalantes, ao que eu estava acostumada, quando desde cedo destripava pequenos animais na cozinha. Se eu fosse ele. Se eu pudesse trocar meu sexo pelo dele. Se pudesse nega-lo, esconde-lo. Sim, era realmente assim que eu me sentia. Eu, que quase não olhava para os intestinos, fígado e estômago dos novilhos, observando as feições avidamente tensas dos homens em torno do animal sacrificado e do

sacerdote, aguardando suas palavras, como se fossem alimento ou bebida (Wolf, 2007: 39).

A materialidade do sexo/gênero, segundo o conceito amplificado de Braidotti, fica visível nesta última fala, onde Cassandra é situada pelo corpo e ainda que possa coloca-lo em perspectiva, sua corporeidade lhe precede o “eu”. Esclarecendo melhor esta aproximação teórica que lança luz sobre a experiência da adivinha, vertente teórica feminista que respalda o sexo como materialidade, mas que acrescenta uma perspectiva situada e simbólica, introduzo a apreciação de Corbin, Courtine e Vigarello sobre o tema que fundamenta e explicita a noção de corpo que conduz esta análise:

El cuerpo parece ofrecer, en estas condiciones, el último punto de anclaje al que agarrarse.

Es este punto de anclaje al que nos referimos para aprehenderse como ser, organizarse, manipularse, transformarse, sobrepasarse como persona o individuo entre los demás, ya sea por medio de la cirugía, las terapias, las drogas o una fuerza estoica.

También es el punto de anclaje, el testigo que permite constatar, grabar y medir con una objetividad desengañada, siniestra o indiferente, los cambios, las transformaciones y las tensiones que inducen a la reflexividad social, y el tiempo que sigue pasando en el eterno presente de lo actual.

Pero no se trata ya de nuevas representaciones del cuerpo, con lo que la idea de representación supone de distanciamiento, por la simple razón de que no hay representación en absoluto. Las imágenes nos colocan brutalmente ante una realidad desnuda de la que no conseguimos apropiarnos, pues la representación simbólica y metafórica que permitía la representación se ha volatilizado. El cuerpo, en cierta forma, coincide consigo mismo sin que sea aún posible subjetivizarlo ni objetivarlo. Está ahí como un trozo de carne, un rostro gesticulante, una silueta colocada sin razón en el lugar en que está. De ahí procede también la extraña omnipresencia del sexo, pero sin deseo, fantasía ni pasión (Corbin, Courtine e Vigarello, 2006: 418).

Estas questões me trouxeram de volta ao paradigma norma/dissidência que comentei ao falar de voz, compreendendo agora que é colonizando o corpo, na relação (como um elemento do vínculo) e pela emoção (como oposta a racionalidade) que o discurso patriarcal instaura suas normas logocêntricas e controla a mulher como uma categoria: seja através da exploração de sua sexualidade, maternidade obrigatória, dentre outras violências que permanecem em seu corpo – um corpo que supõe-se pertencer à natureza e não à própria mulher –, mantido sob controle inclusive através da prescrição massiva de analgésicos e psicofármacos. Estas instâncias seguem sendo as principais vias de colonização patriarcal, sendo também, paradoxalmente, as potencialmente mais subversivas para os devires minoritários. Para devir mulher, em realidade, há que subverter estes territórios dominados, encontrar linhas de fuga, por

isso a importância de compor junto a escritura feminina uma autoria de si que consiga acessar estes lugares marginais.

Christa Wolf, ao refletir sobre a Cassandra histórica, questiona se o preço da sobrevivência de nossa protagonista seria a indiferença. Em sua narrativa, Cassandra responde a essa questão ao relatar seu encontro com as amazonas que vieram ajudar Tróia no combate, afirmando que somente o “sentir” tanto no corpo, como na alma, poderia dar-lhe a certeza de existir:

Não respondi, fechei os olhos: de felicidade. Finalmente, depois de tanto tempo, novamente meu corpo. Novamente a pontada ardente dentro de mim. Novamente a fraqueza absoluta, diante de um ser humano. E como me atacou! (Wolf, 2007: 18).

Derivações dessa experiência anti-heroica de Cassandra apontam para as desestratificações que ela precisou fazer para reconhecer-se como sujeito da fala. As considerações de Adriana Cavarero (2014) e Judith Butler (2014) sobre a precedência do corpo, ou do *vulnus*, para a experiência de existir como sujeito e de localizar-se eticamente, encaixam perfeitamente com as considerações de Christa Wolf sobre Cassandra ter experimentado em seu corpo vivo uma imposição de divisão, uma imposição realmente de autonegação, experiência de morte psíquica. Deleuze e Guattari (2012) conclama-nos para a existência experienciando um corpo-sem-órgãos e parece ter sido esta a linha de fuga que Cassandra encontrou para não morrer enterrada viva. Wolf nos interpela. Será Cassandra atual justamente pela: “forma com que aprende a se relacionar com a dor? A dor – um tipo determinado de dor – seria o ponto através do qual me identifico com ela, a dor de se transformar em sujeito?” (2007: 230).

Os trechos que destaco a seguir dão a aproximada dimensão de como a “multiplicidade da fusão” proposta por Deleuze e Guattari (2012) e a extrapolação de limites do “eu” da qual já falamos, em um corpo que é pleno e potencial – muito antes de ser um organismo com órgãos e funções determinadas – , levam a um corpo vulnerável e vinculado. Nas seguintes falas de Cassandra “corpus” e “socius” não estão dissociados; vemos aqui política e experimentação:

Este é o segredo que me cerca e me sustenta, sobre o qual não pude falar com ninguém. Só aqui, na fronteira extrema da minha existência, posso designá-lo para mim mesma: como havia algo de todos em mim, não pude

pertencer inteiramente a ninguém, e até o ódio que sentiam por mim, compreendi. (...)

O sol ultrapassou o meio-dia. O que irei compreender, quando anoitecer, sucumbirá comigo. Sucumbirá? Será que as ideias, uma vez no mundo, não continuam vivendo em outros? No nosso honrado auriga, que nos acha tão incômodos? (...)

Faço a prova da dor. Como o médico que pinça um músculo para saber se está anestesiado, pinço minha memória. Talvez a dor morra antes da nossa própria morte. Se assim for, seria bom que outros o soubessem, mas quem? Todos os que falam a minha língua irão morrer. Faço a prova da dor e recordo as despedidas. Uma diferente da outra (Wolf, 2007: 16, 17).

Diante da morte, Cassandra produz um corpo autônomo, pleno de intensidades e resistente, uma experiência do corpo que não segue os paradigmas modernos de racionalidade e de corpo como natureza, organismo ou decalque da realidade. Cassandra experimenta o corpo e ao mesmo tempo faz dele matéria de experimentação, tornando possível para quem a sucede (nós, que agora a lemos) um suspiro aliviado ao constatar que há vida após a morte. Neste relato, é a vida que floresce após a morte de Agamêmnon, mas também após a morte daquele que veio a ser o protótipo da subjetividade moderna, o herói.

Na seção seguinte, passaremos à análise de uma das mais importantes categorias para compreender as vias criativas encontradas por Cassandra como alternativa às filiações que lhes eram impostas: Tróia, Apolo, o sacerdócio, a realeza, a família real, a guerra. Suas alianças seguem outros parâmetros de vínculo e de comunidade, que serão ilustrados por Wolf às margens da cidade real de Tróia, geograficamente descentralizados e baseadas em achados arqueológicos e exercícios de imaginação da autora sobre as sociedades matriarcais. Não havendo encontrado este caminho em Ésquilo, a Cassandra de Wolf nos aproxima de uma utopia harmônica de comunidade que inclui sustentavelmente a todos, mulheres, homens e a própria natureza em si, sem verticalidade ou exclusão.

1.6. Depondo as armas, compondo vínculos

Continuando na trilha de encontrar os lugares-sujeito pelos quais Cassandra se afirmou, já é possível identificar a esta altura alguns lugares que lhe foram assignados e que permeiam a categoria do vínculo, das alianças. De Christa Wolf (2007) transcrevo o primeiro e mais perene durante todo o seu mito: no lugar de prisioneira do desejo alheio, Cassandra veio a ser subjugada às relações de escrava, estrangeira, órfã, apátrida. Além destas, há ainda a própria condição de sacerdotisa de um deus

que lhe amaldiçoou por sua recusa em unir-se sexualmente a ele, “profissão” que ela escolheu para fugir de vínculos que lhe pareciam até então mais sufocantes. Na tragédia de *Ésquilo*, Cassandra faz a sua estreia entrando no carro triunfal de Agamêmnon, ao seu lado. Esta imagem, como já podemos supor, não é vitoriosa para ela, senão a representação de sua captura definitiva, como troiana, filha do rei de seu país, “que está morto, como mortos estão os irmãos e a maior parte das irmãs” (Wolf, 2007: 147), enquanto sua mãe foi também levada como escrava. Repassemos sua primeira fala na tradução de Jaa Torrano:

CASSANDRA:
Ó Apolo, ó Apolo
viário, abolitivo meu,
aboliste-me sem esforço outra vez (*Ésquilo*, 2013: 177).

Cassandra pranteia sua condição de “abolida”, com a repercussão de estar isolada, marginada, que pela tradução de Vieira (2007) do mesmo trecho diz-se haver sido sem pena perdida por aquele deus. Suas filiações estão, por subjugação dos vencedores, definitivamente rompidas desde uma perspectiva política. Porém, da perspectiva psicológica, na tragédia de *Ésquilo* Cassandra ainda seria a filha, sacerdotisa de Apolo e princesa da casa real troiana? Vimos no episódio de desvencilhar-se de suas vestes, que a heroína trágica deixa o lugar de passividade no que tange aos seus vínculos e decide ela própria romper e diferenciar-se, liberando-se da vocação opressora já elencada por Wolf e demonstrando dever, a partir daí, apenas a si mesma.

Cassandra, em *Ésquilo*, parece sempre haver sabido aliar-se sem submeter-se, tanto quando relata que após haver conseguido o dom da profecia, descumpriu sua promessa: “Depois de consentir, eu o enganei” (*Ésquilo*, 2007: 82). Ou quando afirma ao coro de anciãos sobre seu assassinato e o de Agamêmnon: “Me arrojto à regia e grito a minha moira e a de Agamêmnon” (ibid., p. 89), como se condoesse a morte daquele também. Em ambos os casos, sua lealdade está mais vinculada a sua leitura política e ética da situação, do que às convenções morais da filiação.

Neste mesmo sentido, Christa Wolf reflete que “[o]s fios que nos atavam aos nossos compromissos devem ter se rompido em algum momento enquanto atravessávamos os Bálcãs na nossa arca de Noé” (Wolf, 2007: 163). Desse modo, a partir de um lugar-sujeito nômade, de Cassandra pode ser dito haver perdido o sentido de pátria como sugere Wolf, sobretudo, devido à sua percepção sobre a inutilidade de suas

advertências a Tróia. Como escrava e como “mal-dita” em sua terra, Cassandra haverá experimentado ainda a posição do exilado, que novamente segundo Wolf significa “estar a salvo e não ter marcos de referência” (ibid., p. 164). No entanto, para os homens e mulheres à época de Cassandra, que comumente eram fortemente aferrados à família, ao clã e à tribo, enfrentar o ostracismo, “a expulsão significava, sabemos nós, a morte certa: causada pelo medo, remorso, horror, mas sobretudo pela dissolução daquele conjunto interior de valores, sem o qual nós mesmos também não podemos viver e cuja destruição nos faz anelar pela morte certa” (ibid., p. 175). Ésquilo representa esta discussão na voz de Orestes, filho de Agamêmnon a quem Cassandra evoca em suas profecias aqui analisadas, que regressado do exílio vinga o pai para reaver seus vínculos de realeza com sua pátria e seus bens. Tal fala é representada em Eumênides, terceira obra desta trilogia trágica, que Orestes endereça a deusa Atena:

ORESTES

Ó Palas, ó salvadora de meu palácio,
tu me reintegraste à terra pátria,
quando banido. Entre os gregos se dirá:
Este argivo retoma posse dos bens
paternos, graças a Palas e a Lóxias
e ao onipotente terceiro Salvador (Ésquilo, 2013: 127).

Para Cassandra tal rompimento funciona de outra maneira, como bem observou Christa Wolf, já que a mais pungente ameaça que enfrentara não foi a ira dos troianos que a ameaçavam matar, mas sim o rompimento dos laços entre ela e os seus, ainda que fossem os laços de cólera, e que por culpa sua ela ainda não pudera refazer uma rede de relações em que pudesse se abrigar. Veremos na análise do romance de Wolf como este abrigo no exílio é apresentado para a heroína na forma de uma comunidade marginal, onde as relações afetivas em nada parecem com as de sua comunidade de origem: a casa real. Entendo assim que, posicionada a partir das margens, Cassandra questiona, se opor e corta os laços com a própria instituição familiar que lhe deu o nome, bem como com o mesmo deus que lhe deu o dom da visão, mas amaldiçoou a sua fala. Este é o ponto de partida da desterritorialização de seus vínculos.

Em Wolf, Cassandra começa a narrar sua história pelo episódio final de sua vida, a entrada em território grego. Pela primeira vez ela fala de um ângulo que permeará toda a narrativa e que fundamenta a hipótese desta tese, mostrando o tônus de sua diferença pela afirmação de sua vulnerabilidade. Cassandra narra então uma

sequencia de *subtrações*, diz: “Curioso como as armas das pessoas – o silêncio de Marpessa, a cólera de Agamenon – permanecem sendo sempre as mesmas. Eu, pelo contrário, fui depondo minhas armas pouco a pouco. Esta era a única mudança possível em mim” (Wolf, 2007: 16). No entanto, seu distanciamento da posição heroica não marcava, conforme veremos nesta análise, uma aproximação da indiferença como a princípio poderíamos pensar. Esta subtração é uma consequência de uma flexibilidade para o diferente, e da aproximação do que é minoritário, múltiplo e diverso. Vejamos uma de suas reflexões iniciais que este demonstra o processo pelo qual Cassandra se reconhece faltosa e desejante:

Quando meu ódio me abandonou? Meu suculento e abundante ódio está me faltando. Sei que há um nome que poderia despertá-lo, mas continuo preferindo deixá-lo de lado. Se pudesse! Se pudesse apagar esse nome, não só da minha memória, mas da memória de todos os homens que continuam vivos. Se pudesse extirpá-lo de nossas mentes – não teria vivido em vão. Aquiles (Wolf, 2007: 21).

A operação de revide que deseja fazer chegar ao herói já não é a violência física, porém uma supressão linguística – seu próprio nome jamais poderia ser conhecido. Cassandra dá relevo a suas reflexões e desejos a partir da falta, do que não está, que é ausente. Como veremos mais adiante a falta será tomada como o que dá contorno ao devir comunitário, a falta dá aderência àquilo que está vinculado. Adentrando agora na comunidade a qual pertenceu a Cassandra histórica, compreenderemos melhor as aproximações e referências de Wolf quando nos fala da comunidade feminina, situada às margens do rio Escamandro, que a acolheu por ocasião de sua fuga do palácio de Tróia e que é comparável à civilização creto-minóica tal qual a autora a descreveu: “um mundo alegre, produtivo, onde os indivíduos se desenvolveriam livremente dentro dos laços sociais, mas, sobretudo, uma cultura *pacífica*, cujo declínio inevitável não seria atribuído à responsabilidade humana e sim a catástrofes naturais” (ibid., p. 199).

Numa perspectiva histórica, Christa Wolf (2007) no ensaio que intitula como “Segunda conferência”, nos relata a viagem a ilha de Creta na busca de indícios sobre Cassandra, ou melhor em busca de pesquisar e traçar uma comparação temporal entre a guerra de Tróia e o declínio da cultura minoica de Creta. Neste relato, a autora nos conta que Cassandra viveu entre duas catástrofes: a erupção do vulcão da ilha de Thera/Santorini, por volta de 1500 a.C., e a invasão dos dórios, os povos do norte, cerca de 1200 a.C. A queda de Tróia, segundo estimativas dos historiadores citados por Wolf, teria ocorrido pela metade de 1300 a.C, ou seja, a catástrofe pessoal de

Cassandra se deu entre essas duas catástrofes continentais, que levaram a uma progressiva e violentamente rápida transformação da moral na região mediterrânica, “em prejuízo dos pacíficos minoicos de Creta, voltados para o comércio, e em favor dos violentos príncipes aqueus, dedicados à pilhagem, como os descreveu Homero” (Wolf, 2007: 246). Tal imagem faz de Cassandra a protagonista ideal para a antítese da guerra e do herói grego, do vitorioso, do triunfante, do conquistador.

Intuímos, assim, uma aproximação de Cassandra à vida em uma cultura plural, como se convivesse em sua época dentro de uma comunidade diversa como Creta. Junito Brandão nos conta deste império marítimo – elucidando as aproximações simbólicas usadas por Christa Wolf– cujas naus dominaram o Egeu e as ilhas vizinhas. Uma sólida agricultura, uma pecuária muito rica e sobretudo uma indústria muito avançada para a época, faziam de Creta a mais adiantada civilização do Ocidente, entre 1580 e 1450 a.C. Ao contrário dos helenos, não havia registros de guerra nesta sociedade, sucedeu-se ali uma longa paz que permitiu o florescimento dessa civilização próspera e opulenta. Aos minóicos devem os gregos grande parte de sua arte e sua técnica, além do que três dos quatro centros religiosos da Hélade, *Delos*, *Delfos* e *Elêusis* foram herdados de Creta.

Pergunto, inspirada por Christa Wolf, em que medida a cultura creto-minóica “impregnou” Tróia e a própria Cassandra? Se realmente junto com o rei Príamo reinava uma dinastia egeia e da Ásia Menor, sobre uma população mestiça que em parte é indo-europeia, a situação da multiplicidade e do convívio pacífico com a diferença se instaura aqui numa medida ainda mais radical para a protagonista. Acrescente-se a esta mescla a provável coexistência de religiões e cultos diferentes. Em Wolf, a própria Cassandra nos conta como foi introduzida a este “novo” mundo:

Cibele, me socorra!, sussurrou minha ama.

Quem era Cibele?

(...) Marpessa me conduziu ao monte Ida, que eu sempre tivera sob os olhos e secretamente considerara como meu preferido, quantas vezes percorri esse caminho que eu acreditava conhecer tão bem. (...) Por atalhos onde normalmente só cabras trepavam atravessamos um pequeno bosque de figueiras e nos vimos, de repente, cercadas de carvalhos jovens, diante do santuário da deusa desconhecida, a quem um grupo de mulheres de pele morena, a maioria de compleição delicada, homenageava dançando. (...)

O que ocorria? Onde estava vivendo? Quantas outras realidades ainda havia em Tróia, além da minha que eu considerava como única? Quem traçava a fronteira entre o visível e o invisível? E quem permitira que

tremesse o solo sob o qual eu caminhava tão tranquila? (Wolf, 2007: 30-31).

Como se saísse de um casulo, um universo particular e segregado, por ser aristocrático, da pululante cultura troiana, Cassandra nota uma desestabilização na sua até então única perspectiva de realidade social, comunitária. Ao deparar-se com um universo plural, sente seu solo ir se desterritorializando. Butler (2015) nos fornece pistas de como se dá esta relação ética entre o “eu” e o social, esclarecendo, através de Adorno, que quando as pretensões de coletividade resultam “não-coletivas”, quando as pretensões de universalidade abstrata resultam “não-universais”, deixando de concordar com o particular, só então o indivíduo pode vivenciar a experiência inaugural da moral (Butler, 2015) Em digressão utópica, Christa Wolf faz uma pergunta que é fundamental plantear ao seguir desterritorializando as sujeições: seria possível que a história de Cassandra “significasse um processo de libertação, libertando-a internamente de todas as crenças, inclusive (e em primeiro lugar!) da sua própria?” (Wolf, 2007: 231).

A própria Cassandra já havia entendido que o que lhe fazia troiana não era o nascimento, o sangue: “Não foi por nascimento, ora, mas através das histórias ouvidas nos pátios internos, que me tornei troiana” (Wolf, 2007: 43) e só voltara a sê-lo “agora”, quando Tróia não mais existia. Cassandra prossegue: “Quando conheci bem Tróia, meu centro do mundo, compreendi-o. Não seria a curiosidade o que me faria partir, mas o horror. Mas para onde e com que navio poderia ter partido?” (ibid., p. 44). A des-identificação contínua com o *centro* é o que fez Cassandra compreender, no momento mais próximo da sua morte, que todos os centros são iguais:

Quando o medo se atenua, como agora, ocorrem-me lembranças distantes. Por que os prisioneiros de Micenas haviam me descrito a porta dos leões mais imponente do que está me parecendo? Por que me descreviam os muros ciclópicos maiores do que são, e o seu povo mais violento e vingativo do que é? Haviam falado de sua pátria como todos os prisioneiros, com prazer e fantasia. Nenhum me perguntara por que eu desejava informações tão exatas sobre a terra inimiga. E por que eu o fazia, ao tempo em que até eu achava certa nossa vitória? Tratava-se de derrotar o inimigo e não de conhecê-lo. O que me levava a querer conhecê-los chocou-me: eles eram como nós! Tive que guardá-lo para mim (ibid., p. 24).

O processo de libertar-se de suas próprias crenças, respondendo a Christa Wolf, passa pelo distanciamento do centro, do ethos violento e universalizante, como também pela aproximação das margens, do particular. O relato que Cassandra faz

deste necessário estranhamento ético e subjetivo conta o momento em que des-identificada de seu país, desconhecendo o seu recém-chegado irmão Páris, sente-se em dor e sem pele.

E aí numa daquelas reviravoltas que são (eram) características dos nossos eventos públicos, o cortejo triunfal para o palácio, tendo Páris ao centro. Pare. Esse cortejo não parecia com aquele outro, no meio do qual ia o jovem a ser sacrificado? Eu, novamente calada, entre o grupo excitado e conversador das irmãs, dilacerada, em carne viva (ibid., p. 55).

Mas não acaba aí este estranhamento coletivo, pois logo em seguida, pela necessidade de entender o que se passava consigo, Cassandra primeiramente relata sua estranheza a si mesma. Em outro trecho, já havendo conhecido a comunidade alternativa que marginava Tróia, às margens do rio Escamandro, sente o desconforto em estar em sua pele, em seu papel, em sua genealogia. Até este momento, porém, sua intenção era manter-se na posição central:

Desta vez eu estava ávida por descobrir tudo, pois se tratava de Páris. Creio inclusive ter dito algo assim. Lamentável. Bem. Mais tarde deixei de acreditar que os acontecimentos fossem obrigados a me revelar seus segredos. Naqueles anos longínquos eu corria atrás deles. Pressupondo tacitamente que todas as portas e todas as bocas se abririam diante de mim, a filha do rei Príamo (ibid., p. 55).

Cassandra até este ponto do relato se movia como se sua centralidade pudesse naturalmente colonizar o marginal e tirar dele tudo aquilo de que precisava, numa relação que violenta o diferente, colonizando-o. Porém, Cassandra consegue rapidamente notar uma incoerência ética que a exaspera e dá início a um processo que desestabiliza sua própria sujeição a estes lugares centrais, expropriando-se inclusive de si mesma.

Mas ao fim do caminho não encontrei portas, senão peles tapando a entrada de moradias semelhantes a cavernas. Também a educação que me haviam dado impediu-me de interrogar de forma mais dura as três parteiras (...).

Pela primeira vez via de perto as cavernas habitadas das margens pedregosas do nosso rio Escamandro, o povo diferente sentado diante das suas entradas, fervilhando nas margens, lavando as roupas no rio, vivendo sabe-se do quê. Passei entre eles como se através de um atalho silencioso. Não lhes infundia medo, era apenas estranha. Marpessa, sim, lançava e retribuía saudações por todos os lados, inclusive alguns galanteios obscenos, que na cidadela teriam sido revidados energicamente, mas que aqui recebiam em troca apenas sorrisos. A filha de um rei poderia invejar uma escrava? Sim, eu me fazia essa pergunta. Ainda me lembro. (...)

Orgulhosamente revelei meu nome às três parteiras, coisa que Marpessa havia me desaconselhado. Como elas devem ter rido de mim, as três rameiras velhas. Um filho de Príamo? Ah! (ibid., p. 55-56).

Algo, no entanto, vindo deste seu encontro com o “marginal”, o “estranho”, que lhe acomete após ter levantado o véu do motivo pelo qual Páris (seu recém-descoberto irmão) não havia sido criado como filho de Príamo. Após atestar seu desconhecimento de muitos segredos e modos de vida, na busca por remontar à história da família real troiana, Cassandra deu-se conta de que: “Sempre que me afastava do perímetro da cidadela, me via nessa situação opaca, por vezes humilhante” (Wolf, 2007: 56). Como bem postulou Butler, há algo de irrecuperável na história que compôs o vir-a-ser de nossa existência, que jamais poderá ser assimilado totalmente, que nos faz estranhos e opacos para nós mesmos, uma opacidade que humilha o ego e nos despossui da individualidade do “eu”, notamos assim nossa condição de seres formados em relações de dependência. Butler prossegue esclarecendo também para nós o processo que ocorria com a Cassandra de Wolf:

Essa postulação de uma opacidade primária ao si-mesmo que decorre de relações formativas tem uma implicação específica para uma atitude ética para com o outro. Com efeito, se é justamente em virtude das relações para com os outros que o sujeito é opaco para si mesmo, e se essas relações para com os outros são o cenário da responsabilidade ética do sujeito, então se pode deduzir que é justamente em virtude da opacidade do sujeito para consigo que ele contrai e sustenta alguns de seus vínculos éticos mais importantes (Butler, 2015: 32).

Não sem razão, ao relatar a incapacidade dos ocidentais em decifrar os registros deixados pelos povos micênicos, Wolf (2007: 204) pergunta: “Seria desejável a decifração de todos os segredos?, pensei, experimentando um prazer maldoso diante dos nossos conterrâneos que ainda não conseguiram penetrar na escrita dos povos arcaicos”. Cassandra, por sua vez, parece começar aqui a transformar sua posição de filha do rei, para o lugar de vir a ser minoritária e singular:

Pela primeira vez percebi, o que mais tarde verifiquei com frequência, que os esquecidos não se esquecem entre si (Wolf, 2007: 56).

Desta forma, Cassandra reflete o espectro da afirmação hegeliana proposta por Butler (2015: 60) de que é “precisamente minha opacidade para comigo mesma que gera minha capacidade de conferir determinado tipo de reconhecimento aos outros”: abre-se assim uma janela, uma nova dimensão ética que prescinde da onisciência do “saber tudo”. Falamos aqui da vidência, lugar poderoso, que após ter sido inicialmente

muito desejado por Cassandra, transformou-se em seu maior martírio. Qual seria, no entanto, o impacto desta transformação/deslocamento para a sua percepção e reconhecimento de si e dos outros?

Tanto quanto eu saiba, fui sozinha até Arisbe. Novamente na periferia da cidade, aquele mundo à parte, aquele mundo oposto, que crescia e se ramificava diferentemente do mundo da cidade e do palácio de pedra. Exuberante, despreocupado, como se não necessitasse do palácio, vivendo distante dele, ou seja, também de mim. Reconheciam-me, saudavam-me tranquilamente, mas eu respondia um tanto apressada demais. Sentia-me humilhada de ter de vir, ali, buscar as informações que o palácio me negava. “Negava”, pensei por muito tempo, até que compreendi que não podiam me negar o que não tinham. Que sequer entendiam as perguntas para as quais eu buscava resposta, cada vez mais arruinando meu contato com o palácio e sua gente. Percebi-o tarde demais. O ser estranho que queria saber já havia penetrado tão profundamente em mim que não era mais possível expulsá-lo (Wolf, 2007: 57).

Reconhecer o “ser estranho” em si assemelha-se a um descentramento do ego, um reconhecimento de que não somos a todo momento os mesmos que nos apresentamos no discurso, suspendendo assim uma exigência de identidade pessoal e coerência completa, contrariando “certa violência ética, que exige que manifestemos e sustentemos nossa identidade pessoal o tempo todo” (Butler, 2015: 60), o que nos leva a abrir mão de requerer que os outros façam o mesmo. Nesta linha de pensamento, prosseguimos na leitura com Judith Butler, a opacidade que Cassandra reconhece em si mesma abre possibilidades para conferir reconhecimento a outros, à diferença, à pluralidade, ao não saber. Esta também é uma forma de expropriar-se de si – do ego, do herói – que pode ser melhor acessada nos termos que seguem:

Por tanto, segue-se que só podemos reconhecer e ser reconhecidos sob a condição de sermos desorientados por algo que não somos, sob a condição de experimentarmos uma descentralização e “fracassar” na tentativa de alcançar nossa identidade pessoal (ibid., p. 60).

Ao abrir possibilidade para o múltiplo e o itinerante ou, de acordo com o que já pudemos conceituar com Rosi Braidotti (2004), ao abrir precedente para um lugar-sujeito nômade, coloca-se em questão os limites de verdade estabelecidos, coloca-se em risco até o si-mesmo, tudo em prol do nosso desejo de reconhecer o outro ou de ser reconhecido pelo outro, de estabelecer o vínculo em um devir-comunitário. Neste sentido fica evidente que, ao relatar a si mesma, Cassandra não busca dar uma resposta definitiva sobre “quem sou” ou “quem posso ser”, já que a todo momento está colocando em questão sua capacidade de saber e dizer a verdade completa sobre si

mesma. Conforme avançamos em seu relato, entendemos que para relatar a si mesma a pergunta central de Cassandra é sempre voltada para fora de si, para o “tu”, para Arisbe, para Marpessa, para Cibele, para a mãe, para o palácio. Nisso se centra o eixo da ética da vulnerabilidade (anti-heróica) proposta por Adriana Cavarero (2011) e que fundamenta nosso entendimento do vínculo como lugar de partida para esta subjetividade nômade e minoritária:

Segundo Cavarero, eu não sou, por assim dizer, um sujeito interior, fechado em si mesmo, solipsista, que põe questões apenas para si mesmo. Eu existo em um sentido importante para o tu e em virtude do tu. Se perco as condições de interpelação é porque não tenho um “tu” a quem interpelar, e assim também perco “eu mesma”. Para ela, só se pode contar uma autobiografia para o outro, e só se pode fazer referência a um “eu” em relação a um “tu”: sem o “tu”, minha própria narrativa torna-se impossível (Butler, 2015: 46).

Volto a destacar que não pretendo alegar que o “eu” seja negativo ou desimportante, porém ele se afirma através da corporalidade, um corpo que é vulnerável, inenarrável, que extrapola o limite da linguagem e das normas universais. Nesta direção, o “eu” necessariamente tem sua vulnerabilidade e singularidade expostas aos outros, condição esta que nos convoca a pensar politicamente maneiras éticas de manejar e honrar essa exposição mútua. Ninguém pode ser exposto em meu lugar, minha corporalidade faz de mim alguém insubstituível, singular. Aqui, por tanto, corpo e vínculo se unem no devir-minoritário, pois o fato de ser constituído corporalmente na esfera pública faz parte de minha sociabilidade ao passo que expõe minha singularidade. Dessa maneira, estamos ligados um ao outro por aquilo que nos diferencia, ou seja, nossa singularidade.

Esta dimensão corporal do “eu”, necessariamente corporal, inenarrável e vinculado, previne o mecanismo linguístico normativo que transforma o singular em “algo” substituível. Neste sentido, Wolf (2007: 257) reflete sobre esta literatura dos países ditos “civilizados” na qual a língua falada nos comunicados oficiais nem mesmo se parece a da linguagem artística: “Como se cada habitante tivesse duas existências: uma como ele mesmo e como possível sujeito de uma representação artística e outra como objeto de estatística, da agitação e da propaganda política”. É então que Wolf arremata através de uma pergunta que é o ponto que mais nos interessa nessa análise: “Fazer das pessoas objetos, essa não é a fonte principal de toda a violência? A fetichização de processos e seres humanos vivos e contraditórios em elementos

padronizados e enquadrados: eles mesmos mortos e continuando a matar” (ibid.). Com Wolf entendemos que urge o relato de si, a escritura feminina, a existência inteira das mulheres até hoje foi irrealista, Cassandra precisa falar.

Na medida em que as mulheres não fazem parte dos membros dominantes da sociedade e sim dos dominados, durante séculos existindo como objeto dos objetos, como objetos de segundo grau, frequentemente sendo objetos de homens que também são objetos, ou seja, sua situação social as faz membros obrigatórios de uma segunda cultura; na medida em que abandonam a tentativa de se integrar no sistema irracional dominante. Na medida em que buscam a autonomia através da escrita e da vida ((ibid., p. 257).

Esses sujeitos e comunidades marginais que não almejam ser o centro de um sistema tão iníquo, existindo como sistemas autônomos, não necessitam combater-se, mas atuar reciprocamente uns sobre os outros. Vulnerabilizando-se também por vias corporais, em uma dimensão ético-política tal qual destacou Adriana Cavarero (2014) ao propor o “sujeito inclinado” em detrimento da subjetividade vertical da modernidade, esta última uma subjetividade individualizada, encapsulada num eu. Por este motivo, podemos entender na última fala de Cassandra que transcrevi, o vínculo como lugar de subjetivação que revela um sujeito expropriado de si mesmo, que tem por ende a vulnerabilidade da exposição do corpo, que pressupõe estar em relação com um outro, um sujeito que compartilha, afinal como afirmam Deleuze e Guattari (2012: 15) “há sempre um coletivo, mesmo se se está sozinho”.

A estas alturas, desde o emaranhado da criação de si, *poiesis*, já não posso mais questionar a capacidade de Cassandra em colocar seu “eu” como pauta em um exercício de crítica à violência ética maior que ela mesma. Numa interpenetração entre o particular e o universal, pergunta: “Fora presunção de uma filha de rei pretender envolver todas as troianas – os troianos, supérfluo dizer – na morte de nossa casa?” (Wolf, 2007: 22). A “troiana”, “filha de rei”, “filha de Príamo” é a mesma que “Eu, a vidente!”? De quantos “eus” somos compostos e como nos posicionamos para o outro ao fazer uma narração de um “eu” único? De acordo com que “eu” devo falar/agir com o outro? Respondem, todos estes “eu”, a um mesmo “ethos”? É possível apreender algo do “eu” que não venha em relação com o “tu”? Cassandra faz suas reflexões sobre as diferenças, particularidades, mas também críticas à manutenção do *ethos* universalizante.

Só muito tarde e com muito esforço aprendi a distinguir as qualidades que conhecemos em nós daquelas com as quais nascemos, quase imperceptíveis. Sociável, modesta e parcimoniosa eram traços do retrato que eu mesma fazia de mim, e que ressurgia quase sempre intacto, após cada catástrofe. Melhor ainda: ao ressurgir, a catástrofe era superada. Será que, para salvar minha autoestima – pois a integridade, o orgulho e a sinceridade também pertenciam ao meu retrato – , eu acabara por ferir demasiado a autoestima dos meus? Ao dizer-lhes inflexivelmente a verdade não os estaria punindo disfarçadamente pelo mal que me ocasionaram? (ibid., p. 23)

Butler (2015: 21) já afirmara que na tarefa de relatar a si mesmo “Um sujeito produzido pela moral deve descobrir sua relação com ela”, é preciso negociar com esse conjunto de códigos, prescrições ou normas de maneira vital e reflexiva, considerando que essa negociação vai além da reflexão ensimesmada. Esta tarefa é a própria criação de si “como parte de uma operação crítica mais ampla” (ibid., p. 29), ética e política, dado que este trabalho – tal e qual Cassandra descreveu acima – acontece num contexto normativo que antecede e que excede a criação desse sujeito. Para criar a si mesmo, prossegue Butler, diferindo as particularidades do mesmo universal, é preciso expor os limites do “esquema histórico das coisas, o horizonte epistemológico e ontológico dentro do qual os sujeitos podem surgir” (ibid., p. 29). Nesta direção, Cassandra prossegue em sua investigação sobre a origem de Páris, seu irmão recém-descoberto, e o motivo deste haver sido rejeitado pelos seus pais, pelo palácio. Segue agora nitidamente mais entregue às impressões do seu corpo do que às intenções de seu saber e com isso se expõe:

A cabana de Arisbe era tão pequena e miserável! Fora aqui que vivera o grande e forte Ésaco? O cheiro condimentado, os tufos de plantas no teto e paredes e, sobre o fogo no meio da peça, um líquido fervente que exalava vapores. Em torno das chamas que dançavam e fumegavam, a escuridão. Arisbe, nem amistosa, nem inamistosa, embora eu, acostumada a ser bem tratada, ainda o necessitasse. Sem hesitações, forneceu-me as informações que pedi. Sim, fora Ésaco, meu meio-irmão, o adivinho bendito pelos deuses, quem, diante do nascimento do menino que agora chamam Páris, anunciara: uma maldição pesa sobre essa criança. Ésaco! O meu inocente Ésaco, que me carregava nos ombros. Arisbe, sem se alterar continuou: mas o sonho de Hécuba é que foi determinante. Ela, segundo Arisbe, um pouco antes do nascimento de Páris, sonhou que paria um tronco de onde saíam inumeráveis serpentes ardentes. De acordo com a interpretação de Calcas, isso significava que a criança a quem Hécuba daria à luz incendiaria Tróia inteira. (Wolf, 2007: 58)

Cassandra, aqui, luta com condições de vida que não pôde escolher, mas que ao se tornarem objeto de crítica lhe abre as portas para uma estilização do si-mesmo. Com

esta passagem de Cassandra, é possível apreender a premissa de que “somos várias”, diversas, dentre filhas, irmãs, conterrâneas, estrangeiras, amigas de alguém, mas que somos sempre em relação ao outro, não podendo, portanto, apreender conscientemente a totalidade de nós mesmas.

O interesse agudo de Cassandra sobre o motivo do abandono de Páris pode ser fruto dos ecos de seu próprio abandono: “Hécuba, minha mãe, logo me entendeu e deixou de se preocupar comigo. Essa criança não precisa de mim, disse. Admirei-a e odiei-a por isso” (ibid., p. 23). Sua mãe parece revelar nessa passagem uma escolha por não mais alimentar a relação mãe-filha, decisão que certamente delimitou as possibilidades de vir-a-ser de Cassandra. A escolha de realizar este corte, escolha de sua mãe, rendeu a Cassandra uma pendência de seu reconhecimento ao longo dos anos, que só será alcançada em um dos momentos cruciais desta narrativa, que é a despedida de Hécuba, sendo levada como escrava e gritando o nome de sua filha. Seguimos neste percurso da exposição de Cassandra ao ambiente do outro e à genealogia que a compõe:

Inacreditável. Onde estava eu?

Arisbe, aquela mulher forte, sentada diante do fogo, mexendo o caldeirão fedorento com uma colher, continuou com sua voz de trombone: Contudo, a interpretação de Calcas fora contestada. Também me pediram que interpretasse esse sonho da rainha grávida. Quem lhe pediu?, perguntei ansiosa, e ela retrucou displicentemente: Hécuba. Depois de muito refletir, eu lhe dei outra interpretação. – Qual?, perguntei-lhe bruscamente, pois eu acreditava estar sonhando: Hécuba, a mãe, ao ter pesadelos, procurava a antiga concubina do marido, desprezando o intérprete oficial do oráculo? Estavam todos loucos ou tinham sido trocados, como eu tanto temia, quando era criança? Segundo Arisbe, aquela criança estaria destinada a restabelecer a deusa das serpentes como protetora de todos os lares. Arrepiei-me. O que escutara, certamente era perigoso. Arisbe sorriu, e com isso sua semelhança com Ésaco doeu-me ainda mais (ibid., p. 58).

A pergunta crítica que Cassandra se faz – e nos faz – sobre o fundo por trás de sua forma de ser com o outro, revela os limites do conhecimento de si, como uma opacidade. É opaco como fruto das relações primeiras e primárias “que parece estar embutida na nossa formação e é consequência da nossa condição de seres formados em relações de dependência” (Butler, 2015: 32). Por isso, por não sermos totalmente translúcidos e conhecíveis para nós mesmos, não estamos autorizados a fazer o que quisermos ignorando nossas obrigações para com os outros. Segundo Butler: “não podemos existir sem interpelar o outro e sem sermos interpelados por ele” (ibid., p.

48). Ainda assim, no passo desta ética altruísta, jamais estaremos identificados ou confundidos com este outro, o “tu” é sempre único e distinto do “eu”, nesta diferença reside aquilo que nos liga: nossa singularidade.

Resta ainda, neste último trecho representativo do vínculo como lugar do devir-minoritário, refazer a trajetória labiríntica de Cassandra do centro para as margens através de sua própria fala, de modo a compreender sua composição:

Na época ainda não sabia que a insensibilidade nunca é um progresso, sequer uma ajuda. E quanto tempo duraria até que sentimentos ocupassem novamente os espaços vazios da minha alma. Meu renascimento não somente me restituiu o presente, o que chamamos de vida, como me permitiu acesso ao passado, não mais desfigurado por vexações, inclinações ou rejeições, assim como todos os sentimentos principescos anteriores. Como eu estava triunfante, sentada no lugar que me cabia entre os filhos de Príamo, no banquete oferecido ao hóspede! Alguém a quem tanto se enganara não devia a eles mais nada.

Mais do que qualquer um, eu tinha direito de ter sabido. Para castiga-los no futuro, iria saber mais do que eles. Tornar-me sacerdotisa para obter mais poder? Deuses! Precisei chegar a esse ponto extremo, para me extorquir uma frase tão simples. Até o fim, como me custa pronunciar as frases que me afetam realmente! Como saem bem mais rápidas e facilmente aquelas que visam os outros. Arisbe me disse isso certa vez, sem maiores rodeios. – Quando foi isso, Marpessa?

No meio da guerra, disse. Já fazia tempo que nós mulheres nos encontrávamos à noite, no sopé do monte Ida. Também as três parteiras anciãs ainda viviam e cacarejavam com suas bocas desdentadas. Mesmo você, Marpessa, na época, riu-se às minhas custas. Só eu não ri. Meus antigos melindres renasceram, e aí Arisbe me disse que, em vez de fazer cara feia, devia me alegrar por haver pessoas que me diziam o que pensavam sem rodeios. Qual a filha de uma casa poderosa que já teve essa felicidade? (Wolf, 2007: 59-60).

O espírito principesco, heroico, que almeja o poder e que fere o outro antes de vulnerabilizar a si mesmo – um eu insensível – começa a ceder. Cassandra está exposta e se de início essa exposição a incomodava, agora passa a transcorrer com suavidade, pois ao compor com a exposição do outro, o vínculo se forma e o “eu – tu”, se transforma em “nós”:

Quem acreditaria, Marpessa, que em meio à guerra regularmente nos encontrássemos fora da fortaleza, por caminhos que somente nós, os iniciados, conhecíamos? Que nós, mais bem informadas do que quaisquer outros em Tróia, comentássemos a situação, discutíssemos e adotássemos medidas, mas também cozinhassemos, comêssemos, bebêssemos, ríssemos, cantássemos, jogássemos e aprendêssemos? Sempre houve épocas em que os gregos, entrincheirados atrás das suas paliçadas no rio, não nos atacavam. (ibid., p. 60).

Nesta mesma direção, os trechos citados abaixo demonstram como não apenas a dicotomia feminino e masculino delimitam papéis sociais quando se trata da emoção, mas que no fundo desta divisão encontra-se a ideia patriarcal de que os príncipes e os heróis não devem deixar-se tocar pelo afeto.

[P]recisei de muito tempo. Entre mim e uma lúcida visão dos fatos interpunham-se meus privilégios, assim como minhas relações pessoais independentes desses privilégios. Quase me assustei ao perceber como me foi penoso assumir a conduta rígida e arrogante da família real (...)

[A] passagem do mundo palaciano para o mundo das montanhas e bosques foi também a passagem da tragédia para o burlesco, cujo núcleo consiste em não considerar a si mesmo tragicamente, como as camadas superiores no palácio costumam fazê-lo. Têm de fazê-lo. De que outra forma poderiam justificar seu direito ao egoísmo? Como poderiam ampliar seu prazer, sem conceder-lhe um pano de fundo trágico? (ibid., p. 62-63).

De alguma forma, a esta altura de análise, é possível delinear este roteiro (de composição não-linear) da experiência de “ser” que foi sendo esboçada semiótica e historicamente na voz de Cassandra: nomadismo, vulnerabilidade, dependência, desejo, reconhecimento, vínculo, comunidade, diferença, relato de si. As linhas que articulam cada uma destas instâncias no processo do devir-mulher de Cassandra variam de intensidade, porém sempre a diferindo-se do padrão majoritário e claramente parecem devir uma antítese do mundo palaciano.

Através de Cassandra e suas histórias de amor por Enéias, por seu irmão Ésaço, por sua ama Marpessa, por Arisbe e por tantas outras pessoas em seu relato de si, chegamos a trabalhar com o conceito de amor como força vinculante, tanto em sua dimensão afetiva, como na dimensão sexual, o amor que dialoga com o desejo e também o amor como dissidência e resistência. O eros, aquele que nos impulsiona para reconhecer o outro, sendo assim por ele reconhecidos, o desejo como princípio de um ethos vivo que não é morto pela letra da lei. Assim sendo, para aprofundar-nos no conceito de amor como vínculo, quem melhor do que Medéia para responder ao nosso chamado? Vamos a ela, em busca de uma ampliação de sentidos para a esfera comunitária, destacando o vínculo como lugar de devir-minoritário, mas sem deixar de sublinhar a voz e o corpo como materialidades no processo de devir.

Em suma, me parece que ao longo de todas as posições-sujeito que a Cassandra de Ésquilo se afirmou, sempre esteve alijada da centralidade do discurso sem, no entanto, abrir mão da potência sua voz. Cassandra em Ésquilo, como vimos aqui,

parece costurar seu devir-mulher através de agenciamento maquínico de corpos, pois a enuncia a partir do desejo, do eros, ao passo que desterritorializa todos os agenciamentos coletivos de enunciação que a centralidade do discurso buscava impor a ela. Enquanto, por um lado, o Coro e a própria Clitemnestra lhe atribuíam a loucura, ignorância, falsidade, impondo-lhe ainda o aprisionamento, o silêncio e o escárnio, Cassandra em Ésquilo perseverava na denúncia e exposição da instituição criminosa que era o palácio real átrida e seus integrantes. Não permitindo, assim, ser subjugada pela força da linguagem cerceadora de liberdades políticas, Cassandra valeu-se de seu lugar-sujeito de vidente, estrangeira, traumatizada e mulher, para desterritorializar seus interlocutores com sua intransparência, sua passionalidade catártica e um desconcertante “pensamento incorporado”. Ao resistir à subjugação apolínea e insistir em falar, denunciar e romper com todos os seus vínculos, expurgou o trauma que a maldição deste deus lhe infringiu e alcançou a imortalidade.

Já a Cassandra de Wolf, por outro lado, pôde re-significar toda a trajetória da heroína clássica desde a infância como princesa troiana até chegar ao fatídico momento em que caminhou para uma prenunciada morte. Cassandra em Wolf nos permite cartografar o devir-minoritário desta mulher ao implicar-nos em sua narrativa, atualizando o passado a partir do presente de quem o esteja lendo. A presença de uma dinâmica transferencial e contra-transferencial na leitura do relato de Cassandra fica evidente desde o primeiro parágrafo quando a voz onisciente em terceira pessoa que descreve o presente, passa de supetão a uma voz em primeira pessoa que remonta ao passado. A partir de então, Cassandra realiza uma passagem que se afasta do “eu” (que atesta desconhecer) para aproximar-se de “si-mesma”: operação que se dá distanciando-se da centralidade da princesa e sacerdotisa troiana, em direção a uma mulher reconhecidamente vulnerável e vinculada às minorias.

A tônica desta jornada heroica da Cassandra de Wolf é ilustrada a partir de sua relação conflituosa com seu corpo feminino e com a morte, bem como é pautada pela sua inconformidade com a manipulação política. Os primeiros dois aspectos (corpo feminino e morte) podem ser vistos desde o estranhamento e recusa a ser desvirginada no ritual da cidade, passando pelo primeiro ataque que manifestou por ocasião da morte de sua cunhada em parto e do conseqüente suicídio de seu irmão preferido, como também quando questionou a “realidade” de ser homem ou mulher ao comparar-se com seu irmão gêmeo Heleno. Já o aspecto da inconformidade com a

manipulação política, foi a égide para todos os seus ataques posteriores, por ocasião de haver entendido os reais motivos da guerra de Tróia e a manipulação política que supunham. Nestas ocasiões, Cassandra não apenas denunciava as mentiras aos que a rodeavam como se recusava a conviver conscientemente com elas: caindo na inconsciência em certa medida enfermiça, mas da qual ela mesma não queria sair. Com o passar do tempo, ambas, denúncias e recusas, manifestadas tanto corporalmente quanto em sua voz, foram mitigando a certeza de Cassandra sobre seu “eu” e aproximando-a a um “si-mesmo” mais autêntico, inteiro, vinculado a uma comunidade inclusiva, que suportava a consciência moral. Vemos neste processo da Cassandra de Wolf, por tanto, a articulação da ética à política na composição de um devir-minoritário que curou seus traumas históricos e denunciou injustiças sociais persistentes.

Capítulo 2. Convocando Medeias

Pronunciamos un nombre y, como las paredes son permeables, penetramos en su época, encuentro deseado, desde el fondo del tiempo responde a nuestra mirada. ¿Infanticida? Por primera vez, esta duda. Un burlón encogerse de hombros, un volverse, no necesita ya nuestra duda ni nuestros esfuerzos por hacerle justicia, se va. ¿Precediéndonos? ¿Dejándonos? Entretanto, las preguntas han perdido su sentido. Nosotros la hemos puesto en camino, ella viene hacia nosotros desde las profundidades del tiempo, nos dejamos caer hacia atrás, pasando junto a las épocas que, parece, no nos hablan tan claramente como la suya. En algún momento tendremos que encontrarnos.

Christa Wolf (1998: 11)

A análise literária das heroínas clássicas e suas reescrituras, até aqui tecida pela cartografia analítica deleuziana e a crítica literária feminista, ambas sob enfoque transferencial psicanalítico, atesta o conceito de entrelaçamento entre psiquismos, espaços e tempos distintos. Como já pôde ser vislumbrado através da análise das Cassandras, as linguagens do sonho e do passado podem ser ferramentas de atualização a operar no imaginário cultural e, por conseguinte, no corpo simbólico, em esquemas que libertam as diferenças minoritárias da linguagem normativa. Estas linguagens desterritorializantes têm origens e direções plurais: linhas de fuga que a permitem escapar de um *ethos* totalitário violento, por caminhos que multiplicam o sentido da vida. Neste capítulo de análise da heroína marginal Medeia, apostarei nesta direção para dar relevo àquela que aportou uma diferença radical ao conceito de mulher na antiguidade, pelo qual ficou conhecida como uma heroína monstruosa: a capacidade de matar. Esta análise também seguirá uma aliança entre a literatura menor e a Antiguidade, pois como bem disse a Medeia de Wolf (1998: 15): “También los dioses muertos gobiernan. También los desgraciados temen por su suerte. Lenguaje del sueño. Lenguaje del pasado”.

Inúmeros são os estudos sobre Medeia nas mais diferentes áreas de conhecimento, assim como vasta é a sua mitografia, representada em diversas obras de todos os tempos, a heroína é protagonista dos mais distintos estilos de arte: desde a épica, a poesia e a tragédia, até as mais recentes novelas literárias, também a encontramos na pintura e no teatro, na música, na ópera, na escultura. Medeia é uma figura tão

complexa quanto Cassandra, mas que, no entanto, vem sendo continuamente associada como porta-voz de um espectro sombrio, nefasto do feminino, uma “serial-killer” (Sztulman, 1996) que também espalha os rumores de: “Maga, astuta (*métis*), bandida, estranha, estrangeira, bárbara, deificada, desmembradora ou esquartejadora (*diasparagmos*) (do seu irmão, do carneiro e depois de Pélias), excluída, exilada, errante, banida e expulsa, infanticida, dotada de charme e magias como de encantamentos e feitiços, feiticeira” (ibid., p. 127, tradução própria).

Medeia, como bem postula Helena González ao introduzir “Medees” no curso “Les dones als mites: lectures literàries i psicoanalítiques” (2009), representa, em suma, a alteridade. Tal representação se dá por meio de variados pontos de vista, tais quais: “la dona, el desig, la fidelitat, la maternitat, l’extrangeria, la solitud”, veiculados através de múltiplas reescrituras que põem em relevo conflitos atuais com os estereótipos de gênero. Neste trabalho faremos referência à três reproduções deste mito, a tragédia clássica *Medeia* de Eurípides (tradução de Vieira, 2015), o musical *Gota d’Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (1985) e, por fim, *Medea* de Christa Wolf (1998), estes dois últimos como o material de análise da literatura menor, todas elas lidas também a partir de trabalhos de crítica feminista e com perspectiva histórica.

Existem muitas versões do mito grego de Medeia, suas referências já estavam nos textos de Homero quatro ou cinco séculos antes de Eurípides escrever a sua versão. Píndaro em *Píticas* (Esteban, 2005), juntamente com Apolônio de Rodes em *Os Argonautas* (ibid.) são autores das obras que representam a história de Medeia e Jasão na Cólquida, país natal da heroína e destino de Jasão em busca do Velo de Ouro, como forma de recuperar o trono herdado do pai: “Muito hostil a política xenófoba de seu pai, emprisionada pelos seus cuidados, mas rapidamente libertada pelos seus próprios subterfúgios, Medeia, encantada por Eros e Afrodite, sente imediatamente um forte e longo sentimento amoroso por Jasão” (Sztulman, 1996: 128). Em função disso, Medeia oferece ajuda ao herói em troca de uma promessa de casamento e assim procede, de tal modo que Jasão consegue seu objetivo. É pela versão de Rodes que sabemos que ela esquartejou o próprio irmão caçula, Apsirto, para despistar os navios colquidenses quando de sua fuga com Jasão (Esteban, 2005). Um segundo relato mítico é encontrado em Ovídio (Sztulman, 1996) e na tragédia perdida de Eurípides (Esteban, 2005) *As Pelíades*, contando a chegada de Medeia e Jasão a Iolco, na Tessália, onde Medeia esquarteja um carneiro e induz as

princesas a esquitejarem seu próprio pai, o rei Pélias, tio de Jasão, quando aquele recusou-se a entregar ao herói o trono que era seu por direito.

São varias as ajudas dadas por Medeia: uma pomada mágica que protege Jasão contra as queimaduras do sopro de fogo dos touros (metáfora dos soldados de Táuride); o conselho de deitar a pedra da discórdia entre os Gigantes, que em seguida se matam um ao outro no campo de Aries; uma vez que Eetes quebra a sua promessa e continua a recusar entregar o velo de ouro, Medeia entrega a Jasão uma erva maléfica que adormece o dragão (...).

Na Tessália:

Pélias obriga Esão a suicidar-se e Jasão deve vingar a honra e a memoria do seu pai. É Medeia quem intercede: ela instrui as filhas de Pélias sobre a arte mágica de regenerar um carneiro velho depois de o ter esquitejado e cozido num caldeirão, uma vez realizado este milagre ela convida-as a proceder da mesma forma com o seu próprio pai, operação a qual ele obviamente não sobrevirá. Face a esta morte, Jasão e Medeia são banidos por Acasto, filho de Pélias (Sztulman, 1996: 129; tradução própria).

Assim, tanto em sua história na Cólquida, quanto na Tessália, fica evidente que Medeia ajudou Jasão desde o primeiro momento movida pela força do *eros*, tendo sido ela, em todas as instâncias e momentos de sua aventura, a principal responsável pelas conquistas do herói (ibid.; Esteban, 2005). Foi Eurípides, no entanto, que deu a Medeia sua versão mais conhecida, que através de uma narrativa clássica de amplitude mítica, e em seu tempo – o ano 431 a.C – conquistou o terceiro lugar no festival ateniense em honra de Dionísio (Sztulman, 1996). Foi assim como sua Medeia tomou imediatamente uma dimensão de autoridade religiosa. Na peça, ele conta como Medeia, depois de trair seu reino e sua família, ajudando Jasão a obter o velocínio de ouro – motivo pelo qual ele foi a Cólquida, foi por sua vez traída e abandonada por Jasão em Corinto (cidade grega), depois de dez anos juntos e dois filhos.

Eurípides conta como Medeia em sua grande tristeza por ter sido, dez anos depois, substituída pela jovem filha do rei de Corinto e, portanto, também ser expulsa sem esperar abrigo para si ou para suas duas crianças, planeja e consegue matar o rei e a futura esposa de Jasão, e entre as hipóteses de deixar os filhos com o ex-companheiro ou do risco de os manter sozinha sob um status legal similar ao dos escravos, também planeja e executa a morte do dois. Em resumo, Medeia é o exemplo da mortal que se afastou dos estereótipos de mulheres mortais de sua época – tanto é assim que para que fosse ao menos concebida pela sociedade que a produziu precisou ser “endeusada” no final do mito, deixando Corinto conduzida pelo carro do deus Hélio. Àquela época a norma social do que “deve ser” uma mulher não

comportava seus traços, por isso no texto de Eurípides frequentemente a associavam com a bruxaria ou feitiçaria, associação reproduzida até os dias atuais.

Há ainda, as três últimas paragens pelas quais Medeia transita e é representada, compondo as duas últimas partes de sua mitografia. Segundo o geógrafo e historiador grego Apolodoro (Sztulman, 1996), Medeia curou a loucura de Hércules, sendo absolvida de todos os seus crimes, pelo qual obteve o benefício de refugiar-se em Atenas. Ali, casa-se com o rei Egeu e tem um filho chamado Medo. Ao tentar envenenar Teseu ou, em outra versão, incentivá-lo a enfrentar um touro na esperança de repetir o feito de Jasão na Cólquida, é expulsa da cidade. Ainda segundo Apolodoro (ibid.), Medeia regressa então a seu país natal, a Cólquida, onde recupera o trono que seu tio Perses havia usurpado de seu pai, fundando o reino da Média, juntamente com seu filho Medo. Por fim, após sua morte é conduzida aos Campos Elíseos (Sztulman, 1996), o reino da bem-aventurança destinado aos homens e mulheres virtuosos e guerreiros heroicos (Brandão, 2016b), onde torna-se companheira de Aquiles, juntamente com Ifigênia e Helena, vivendo feliz pela imortalidade.

Tendo conhecido em linhas gerais a mitografia desta heroína que, desde já, considero como uma personagem de subjetividade nômade (Braidotti, 2004), esclareço que a abordagem de seu mito nesta tese considerará aspectos referentes às diferentes versões. Sua leitura buscará o diálogo entre estes diferentes pontos de vista sobre o feminino invocado pelo simbolismo de Medeia, com o objetivo de destacar suas consequências políticas, sociais, psicológicas e, inclusive, médicas no discurso contemporâneo. Apresento, a partir de agora, as duas outras obras contemporâneas que analisarei nesta tese e que reescrevem Medeia atualizando-a no tempo e no espaço.

O musical *Gota d'Água* é uma obra teatral escrita com uma proposta explícita dos autores no prefácio da obra, a de uma forte crítica do “milagre econômico” brasileiro da década de 1970, o que aumentara exponencialmente as desigualdades sociais no Brasil, levando a muitas perdas na classe trabalhadora: "Isoladas, às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída. (...) A *Gota d'Água*, tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas" (Buarque e Pontes, 1975: XIV). De acordo com Coelho (2008), a peça ganhou o Prêmio Molière na estreia, mas em sinal de protesto contra a censura do regime militar, os autores não apareceram para

recebê-lo. Pontes e Buarque introduziram mudanças em relação ao mito original de Medeia para que fora adaptada à realidade do país, em seu objetivo de crítica social. As duas personagens femininas – Medeia e Glauce, a segunda namorada de Jasão, perderam seus nomes e tornaram-se Joana e Alma, enquanto os principais personagens masculinos mantiveram os seus – Jasão, Egeu, Creonte. Esta, no entanto, não é a única alteração significativa nesta análise.

A ação do musical *Gota d'Água* se dá num bairro pobre carioca, em uma espécie de complexo habitacional de classe baixa, um conjunto de pequenos edifícios de propriedade do rico e capitalista Creonte. A obra conta que Joana, deixou o primeiro marido que era mais velho, para viver com um compositor de samba quatorze anos mais novo que ela, que era Jasão. Seus amigos mais próximos eram o casal Egeu e Corina. Esta última fez o papel de ama na versão de Eurípides. Egeu – que em Eurípides ajudou Medeia prometendo-lhe abrigo fora de Corinto, em *Gota d'Água* é um homem com grande consciência política (ibid.), líder do movimento democrático do bairro e que a partir de sua garagem, organizava seus vizinhos para reclamar dos juros abusivos cobrados por Creonte. Pontes e Buarque ambientam sua peça com várias referências à cultura popular do Brasil, a música é o samba e a linguagem utilizada também é popular.

Em relação à questão da religião – presente em *Medeia* de Eurípides pelas constantes referências aos deuses gregos, Coelho (2008) chama a atenção que “Gota d'Água” faz uso de um sincretismo religioso interessante entre deuses gregos, católicos e do candomblé – religião trazida da África ao Brasil pelos primeiros escravos. Coelho (2008) sugere que, em geral, o argumento de Gota d'Água segue o da peça clássica de Eurípides, com a diferença que o seu final apresenta uma grande mudança: o poder de Medeia sucumbe perante o de Creonte e a sociedade patriarcal que lhe dá suporte. Joana, sem sucesso tenta envenenar Creonte e Alma, e acaba dando para seus filhos e bebendo ela própria. A Medeia de Buarque e Pontes comete filicídio, mas é punida pelo suicídio.

A obra *Medea* de Christa Wolf (1998), segundo Marcos Román (2016), foi escrita depois de um período de estiagem criativa desta autora da Alemanha Oriental, estudada no capítulo anterior por *Cassandra*, sua obra prima. Ao fazer análise comparativa entre as Medeias de Christa Wolf e Elena Soriano, Román (2016) introduz o contexto da perseguição a Wolf por parte da crítica literária da Alemanha

reunificada, que a acusava de ser uma autora afim com o establishment ditatorial da recém extinta República Democrática Alemã. O autor (*ibid.*) destaca, no entanto, que sua carreira literária refletiu bem sua oposição à censura intelectual de tal regime, assim como seu compromisso em prol das minorias vítimas da repressão daquele estado. Tal situação de forte carga psicológica e política também se concentra na obra que agora será analisada e que, de mãos dadas com os relatos mitológicos, converte a Medeia em uma heroína atemporal que merece justiça: “Entre Christa Wolf y su Medea – a la que ella denomina la “bárbara del Este”- existe un gran nexo de unión, ya que ambas se sienten extranjeras allá donde vayan” (Román, 2016: 04).

Nesta obra, Wolf (1998) se utiliza das vozes de diversos personagens, inclusive Jasão, para realizar uma desconstrução na mitografia que imortalizou Medeia. Christa Wolf (*ibid.*) é então capaz de honrar seus feitos e dignificar Medeia, sem estereotipa-la, através de versões pré-helênicas da personagem (Rinne, 2005) que ressoam vivamente atuais. Aqui, a personagem chega a Corinto depois de uma longa travessia de barco, fugindo de seu país de origem, em busca de novas oportunidades e encontra neste novo porto um rei infanticida e um poder corrupto. A heroína descrita por Wolf (1998) como uma mulher de grande força, segurança e até mesmo serenidade, que por vezes é confundida com arrogância por vários dos personagens (Román, 2016), faz seu relato desde um lugar de vulnerabilidade e começa dirigindo-se à mãe. No decorrer do relato, é possível constatar que Medeia se relaciona, tanto na vida privada quanto pública, com um forte desejo que está alicerçado também numa contundente racionalidade, dando-lhe a força necessária para recomeçar sua vida depois da separação de Jasão. Muitos outros elementos são alterados, tal qual a relação com a noiva de Jasão – que passa a ser de cuidado, a habilidade de Medeia com a medicina e as decisões políticas que toma já não são moldadas pela feitiçaria ou pela fúria.

Eleita para esta tese pelos critérios de uma marginalidade vívida e também pela fama da “deformidade”, faço coro à pergunta que Alice Esteban (2005: 71) formula: “¿quién más terrible que ella? ¿Quién más brutal y asesina?”. Afinal, como já pude demonstrar através dos conceitos de uma ética da vulnerabilidade (Cavarero, 2011; Butler, 2015), não há nada que justifique matar ou desejar a morte ao outro que não se assemelhe a um exercício violento de poder. No entanto, falamos aqui de uma mulher que, como feiticeira, estrangeira, neta do deus Hélio, sobrinha de Circe e, segundo algumas tradições, filha da deusa Hécate (Rinne, 2005), era em última instância inumana

(Novak, 1999). Deste ponto de vista, o desenrolar da história de Medeia se dá num registro que é de domínio *divino, mítico*, anterior ao que vem a ser humano. Maria da Glória Novak (1999), é da opinião de que Medeia poderia atingir a humanidade através da razão e da virtude, mas que ao longo de toda a peça *Medeia* do poeta romano Sêneca, vê-se que “quer ser desumana, quer ser criminosa” (*ibid.*: 149).

Ao conhecer melhor sua história através da obra homônima de Eurípides, porém, vê-se uma heroína clássica que assume a tarefa de empunhar um punhal originalmente forjado pelos verdadeiros assassinos, Jasão e os reis Eetes e Creonte. Veremos em breve como sua fama mais cruel, dar morte aos seus filhos, não foi uma atitude isolada das coações políticas que rodeavam a ela e a eles próprios. Ao matar, Medeia se afirma em dissidência à todas as instituições em vigor que a constroem, inclusive uma maternidade escrava, dado que após o abandono por Jasão, como estrangeiros, tanto ela quanto seus filhos seriam convertidos em bens públicos. Com sua transgressão, que comunica ao coro de mulheres coríntias, depois de um longo questionamento sobre a condição da mulher naquela sociedade, esta heroína tem a coragem de vingar todas aquelas que foram e que ainda serão vítimas de um poder totalizador. Esclareço, por tanto, que não pretendo aqui eximir Medeia da autoria do crime, no entanto, questiono a leitura que a interpreta sob a alcunha da desumanidade.

Reforço, a título de advertência às leitoras e leitores, que neste capítulo não seguirei a análise numa direção cronológica, das obras clássicas para as contemporâneas, como fiz no capítulo de Cassandra. Naquele capítulo, tal itinerário era importante, dado o estilo narrativo em primeira pessoa e em retrospectiva que a Cassandra de Wolf (2007) realizara. Era importante conhecer o “passado” para entender sua atualização na narrativa do “presente”, atestando seu entrelaçamento, bem como a implicação de quem o lê/escuta no desenrolar dos fatos. Já na análise de Medeia, vê-se que o estilo da obra de Wolf (2015) adota um estilo onde dá voz à diferentes personagens, um estilo narrativo plural, que também transita do presente ao passado e vice-versa de maneira inesperada, convocando-nos à sua atualização. Assim, a análise literária que realizarei desta heroína permitirá escutar as diferentes versões em interlocução e diálogo uma com as outras.

2.1. Desejo é aliança

Começamos, assim, com uma imagem inaugural da mais recente reescritura (Wolf, 1998): o poço. Ele é a imagem inicial da narrativa *Medea* (Wolf, 1998), que surge quando a protagonista implora, ardendo em febre, a ajuda de sua mãe para sair de um poço, para em um momento imediatamente posterior recordar o poço refrescante de sua infância. Uma imagem que evoca as origens de uma civilização, fonte de vida para a comunidade, poderia evocar aprisionamento, doença e morte? O poço em que Medeia declara-se encarcerada é uma variante daquele descrito por Apolônio de Rodes em seu poema épico *Argonautas*, do século III a.C.: era rodeado de parreiras exuberantes e localizado no pátio interno do palácio real da Cólquida, terra natal de Medeia. Das quatro bocas daquele poço, segundo Rodes, jorravam vinho, leite, azeite e água cristalina, forças que lembravam os quatro rios do Paraíso (Rinne, 2005). Para marcar sua importância como imagem fundamental na narrativa a ser analisada, destaco que na *Medea* de Christa Wolf (1998), foi ali que Jasão a viu por primeira vez:

JASÓN: La vi beber de la fuente que había en el patio de su palacio, por cierto un prodigio asombroso: agua, leche, vino y aceite fluían de las cuatro bocas, orientadas exactamente a los cuatro puntos cardinales. Así la vi por primera vez: inclinada sobre la fuente, sacando agua con las manos y bebiendo a grandes tragos (Wolf, 1998: 43).

Segundo Olga Rinne (2005), para Apolônio de Rodes, Medeia era uma jovem sacerdotisa de Hécate, a deusa associada a encruzilhadas, magia, bruxaria, o conhecimento de ervas e plantas venenosas, necromancia e feitiçaria. Assim, por ampliação simbólica, ambos poços pendem para o caldeirão mágico, símbolo de Medeia que vem sendo representado em diversas obras de arte que remontam ao século VI a.C. Os pintores destas ânforas, Segundo Olga Rinne (2005), muitas vezes apresentam Medeia ao lado de um caldeirão de sacrifícios, de dentro do qual salta um carneiro ou um jovem, pelo qual ela poderia obter o renascimento e o rejuvenescimento. A imagem a seguir faz referência ao episódio em que Medeia, ao demonstrar tal poder, induziu as filhas do rei Pélias a matar o pai, esquarteja-lo e jogá-lo em um caldeirão, de onde supostamente sairia rejuvenescido (Rinne, 2005). O que, no entanto, nunca aconteceu. A seguinte ânfora ática do século VI a.C. representa a cena:



Figura 1. "Hydria" – British Museum. Fonte: www.britishmuseum.org. Acessado em: 05/08/2018.

Também encontramos estas referências em diversas pinturas do período pré-rafaelita, desde expoentes do período como John William Waterhouse (1849-1817) e Frederick Sandys (1829-1904), que a representam com ânforas, cálices e caldeirões. Tais representações, segundo a escritora Victoria Ibbett (2017: s/p.) eram “the heart of a Pre-Raphaelite preoccupation: how to deal with an empowered woman. In particular, a woman who is in control of her sexuality”. As duas imagens a seguir, de autoria de John William Waterhouse, mostram a similitude entre duas mulheres: na figura 2, “The Magic Circle” (1886), uma mulher com um caldeirão parece realizar alguma magia, na figura 3, intitulada “Jason and Medea” (1907), vemos a própria Medeia muito similar à mulher representada na primeira imagem. Ambas revelam essa face da mulher de poder, livre, hábil e sexualizada:



Figura 2. "The Magic Circle" – Waterhouse, J.W. (1886) – Tate Museum.
Fonte: <http://www.tate.org.uk>. Acessado em: 05/08/2018.



Figura 3. "Jason and Medea" – Waterhouse, J. W. (1907) – Coleção privada. Fonte: <http://www.jwaterhouse.com>. Acessado em: 05/08/2018.

À parte de indicar o fundamento e base de uma comunidade que cresce ao seu redor, o poço sugere também, segundo meu entendimento sobre as considerações de Richard Wilhelm (2003) deste símbolo, o princípio de ética viva, que precisa estar renovada e não constringida pelas estruturas e princípios estabelecidos:

O (poço é) símbolo daquela estrutura social que a humanidade desenvolveu de modo a atender às suas necessidades primordiais, e que independe de todas as formas políticas. As estruturas políticas mudam assim como as nações, mas a vida humana em suas necessidades permanece idêntica (Wilhelm, 2003: 151).

O poço remonta, por tanto, à necessidade de “ir aos fundamentos da vida de modo a chegar a uma satisfatória organização social ou política” (Wilhelm, 2003: 151) da comunidade. Assim, a imagem do poço em Medeia (Wolf, 1998), juntamente com o cálice e o caldeirão, refere-se ao mesmo tempo à fonte de morte (se estagnado ou envenenado) e fonte de vida. A imagem é um símbolo apropriado para transmitir o

sentido da vida em comunidade alimentada por uma ética que refresca a todos. O que passou em Corinto para que a fonte da vida se convertesse em morte? Ao trazer o poço como imagem inaugural de seu relato de si mesma, Medeia o faz como busca de suprir sua necessidade. Ao constatar a ambiguidade que o poço comporta, Medeia anuncia aos seus interlocutores que vive um momento de transição onde já nenhum destes poços pode ser seu refúgio. Em seu relato, Medeia (Wolf, 1998) está a caminho de quê? Nesta análise, caminhamos com ela sem destino certo, porém cientes da origem: “Confesando nuestra necesidad, así tendríamos que empezar” (Wolf, 1998: 11).

A esta transição de sentidos, a esta transitoriedade que atualiza os caminhos de Medeia, a esta itinerância derivada dos símbolos mais arcaicos será dedicada esta análise. Como estrangeira, o decalque e a raiz não lhe bastam, pois, em estando estes estagnados, não pode ater-se exclusivamente a eles, apesar de os considerar fundamentais. Tanto é assim, que para dar sentido a sua história, Medeia recorre a sua ancestralidade feminina, escreve à sua mãe, fazendo-lhe um relato de si mesma, interpelando-a constantemente. Haverá uma única resposta? Assim como o poço, veremos outros exemplos ao longo de sua narrativa de como os sentidos dos símbolos associados à sua figura se atualizam e que aferrar-se a uma única verdade aprisiona qualquer possibilidade de devir minoritário. Podemos imaginar, assim, a dificuldade de Medeia e de outras personagens em devir mulher sem sujeitar-se aos significados e normativas instituídas por uma ancestralidade maior. Será possível para Medeia de Wolf (1998), afinal, fazer um relato de si que a dê por conhecer verdadeiramente?

As linhas de fuga tomam corpo: “también las manos tenen memoria” (Wolf, 1998: 16). A Medeia de Christa Wolf (1998) ao iniciar sua narrativa busca resgatar essas memórias e relê as linhas da vida modificadas ao longo do tempo em suas mãos, interpretando-as através dos conselhos de sua mãe, busca equacionar um sofrimento agudo. A priori, o corpo feminino e seus símbolos necessitam ser resgatados da morte e atualizados em seus sentidos, tarefa que, como veremos, será conduzida ininterruptamente pela Medeia na obra de Wolf (1998). Nesta obra, encontraremos uma Medeia altiva, alegre, desejante, atraente, intelectualmente brilhante, porém ainda assim, estrangeira, estranha, fora do centro, excêntrica aos olhos dos cidadãos coríntios e mesmo aos olhos de seus conterrâneos.

Presumo que, independente de onde se localiza, o *desejo* continue como um lugar interdito para a maioria daquelas que desempenham o papel social de mulher. Não é difícil imaginar em retrospectiva, por tanto, quão difícil foi a *odisseia* da Medeia de Eurípides (2015) para seguir a égide de seu desejo àquelas alturas. Ser repetidamente forte em suas decisões para unir-se a Jasão, até que por fim o motivo de sua jornada fora de sua terra natal e mediador de sua existência ali comunica que vai deixá-la, é um roteiro ingrato. Além de ser objeto de seu desejo, Jasão era a sua segurança jurídica e financeira, o que ainda a poderia respaldar naquela sociedade patriarcal estrangeira. Mais do que isso, deixa de existir para ela para vir a ser para outra mulher e através desta última galgar a hierarquia da *pólis*. Este roteiro disposto em Medeia de Eurípides não está tão longe de nós e, como já pode ter sido identificado por quem o lê, ilustra bem a realidade psíquica e social fruto de desigualdade de gênero.

Fazer de um homem inseguro, a ponto de desistir, um herói, logo unir-se a ele e desafiar as leis e a ordem, deixar o lugar e família originais sem possibilidade de retorno, deixar status e posição de realeza para assumir o status dos *metecos* são escolhas que, no mínimo, devem fundar-se em um forte desejo em direção ao outro. Mas ainda assim essas escolhas foram feitas, e ao perder tudo de uma vez – o companheiro, a segurança financeira e jurídica, casa, abrigo no país estrangeiro, respeito, seria atípico ou ainda, “tipicamente feminino”, ser tomada por ira, ciúme, passionalidade? Em que medida emoção é sinônimo de loucura? Seria possível agarrar-se à razão quando a razão lhe (s) foi negada desde o berço? “A emoção está para a mulher, como a razão está para o homem”, dirá o estereótipo. Com Medeia é necessário falar de vínculo e, por tanto, falar do desejo e da “excentricidade” como interlocutores do devir-minoritário.

Dada a força que uma união indestrutível deveria ter para as mulheres de então, sobretudo na condição especial de Medeia como estrangeira, imbuídas no propósito de investir tudo naquela relação base da família patriarcal, sendo este seu objetivo vital, o rompimento certamente seria tomado com a própria morte. Essa estrutura, apesar de milenar, de alguma maneira chegou aos dias atuais ainda com muita força de significância. Sendo assim, como bem pontuou Ana Fraga (2004) em seu trabalho “Medea: a paixão e os ciúmes condeados”, as Medeias literárias posteriores à de Eurípides, bem como aquelas mulheres que saem nas páginas policiais dos diários de notícias, só farão sentido pela ótica da paixão possessiva, do desespero, da

desmedida. No entanto, ao depararmos-nos com a Medeia de Christa Wolf (1998), perguntamo-nos: como foi possível surgir na literatura uma Medeia que obtém reconhecimento dentro e fora da instituição matrimonial, que é livre, tem personalidade pujante e, sobretudo, cujo projeto de vida ultrapassa em muito o papel feminino das relações de gênero convencionais? Esta nova Medeia assinala também uma mudança de perspectiva social para o feminino e abre as portas para um devir-mulher que tangencia o centro.

Cabe-nos, nesta análise, por tanto, começar resgatando memórias para revelar um pouco sobre a história e necessidades da Medeia histórica, aquela que habitualmente é contada pela tragédia grega homônima de Eurípides, mas que também pode ser acessada pelas passagens históricas do geógrafo Pausanias e até mesmo revelar uma Medeia pós-colonial como é a Joana do musical oitentista *Gota d'Água* de Buarque e Pontes. Suas existências, seus desejos, seus destinos serão tomados nesta tese como as linhas da vida, como os fundamentos que foram desterritorializados pela Medeia que analisamos, a que narra a si mesma na obra de Christa Wolf, e que extravasa tais destinos/sentidos, movimentando-se para compor um relato, o mais autêntico possível, de si mesma.

Sobre a categoria de análise que denominei por vínculo, tal como a expusemos até aqui, fica evidente tanto na Medeia de Eurípides quanto na de Wolf, uma heroína que é estrangeira, mas forma seus vínculos e opta por suas alianças a partir da égide de seu desejo. Para introduzir a Medeia de nosso corpus de análise, Christa Wolf (1998) evoca logo de início uma fala escrita por Sêneca:

Todo lo que he cometido hasta ahora
lo llamo obra de amor...
Ahora soy Medea,
mi naturaleza ha crecido por el sufrimiento (Sêneca, cit. in Wolf, 1998: 13).

A partir de agora, ao falar me deterei na *Medeia* de Christa Wolf. Destaco que dentre as várias afirmativas que expõem a tessitura dramática de sua existência, sobressaem trechos reveladores sobre os reinados e seus súditos, uma compreensão sobre um regime político autoritário. Medeia sinaliza-nos como direção uma subversão deste *ethos* violento através do reavivamento de vínculos comunitários e da própria dimensão de identidade que, em suas palavras, merece ser fortalecida especialmente em seu aspecto minoritário:

Tranquila. Muy tranquila, una cosa tras otra. Recuerda. Quién eres. Soy corintia. La higuera que había antes el vano de la ventana de la cabaña de adobe fue para mí un consuelo cuando me expulsaron del palacio del rey Creonte (Wolf, 1998: 16).

Neste sentido, aprofundando-nos nas consequências da migração dos muitos colquidenses que a acompanharam até Corinto, entramos na operação do desejo, da comunidade, de vínculos, mas também de dissidência. Falamos de migração, da saída de um país que supostamente organizava uma *identidade*, seu país natal, do qual aqueles estavam fartos e que a própria princesa deixaria. Este é o início para o qual aponta Medeia, a necessidade de escapar daquilo que oprime, massifica, mata. No entanto, a conhecida interpretação de que Medeia fugiu da terra mãe, dá margem a uma aparente contradição: se prescindiu de sua terra natal, por que a evocação das lembranças de sua origem a consolam nos momentos de desamparo? Como dar sentido a esta ambiguidade já nas primeiras linhas de sua escritura? Ampliando o sentido da terra, chega-se ao vínculo primário: Medeia fala sempre à mãe; esta é a destinatária, um Outro que lhe dá durante todo o percurso os subsídios para que se aventure na autoria de si. O que Medeia deixou, por tanto, não foi a identidade colquidense ou tampouco seu vínculo primário com a terra-mãe, mas sim com a casa real que também a regeu ali:

Entonces te sentabas a mi lado, madre, y cuando yo volvía la cabeza, como ahora, veía la abertura de la ventana, como aquí, ¿en dónde estoy?, allí no había higuera, allí estaba mi querido nogal. Sabías, madre, que puede añorar un árbol, madre, yo era una niña, casi una niña, había sangrado por primera vez, pero no estaba enferma por eso, no por eso te sentabas a mi lado y me distraías, me cambiabas las compresas de hierbas del pecho y la frente, me ponías mis manos muy cerca de los ojos y me enseñabas las líneas de las palmas, primero la izquierda, luego la derecha, qué distintas, me enseñabas a leerlas (...).

Quédate, madre, de dónde viene este cansancio, sólo quiero dormir un poco, enseguida me levantaré, me pondré el vestido blanco que he tejido y cosido yo misma, como tú me enseñaste, y luego volveremos a recorrer juntas los pasillos de nuestro palacio y yo me sentiré contenta, como lo estaba de niña cuando me cogías de la mano y me llevabas por el patio interior, al pozo del centro, ¿sabes que nunca he visto otro más hermoso?, y una de las mujeres nos sube el cubo de madera, y yo vacío el agua del pozo y bebo, bebo y me curo (ibid., p. 15,17).

Seguindo aqui com os conceitos que pudemos introduzir na análise de Cassandra, Irigaray (1985) entende que tanto nas situações do dia-a-dia como no conjunto de nossa sociedade e de nossa cultura são revelados como ambas funcionam escoradas

originalmente no matricídio. Em diferentes momentos do texto, Medeia e Acamante⁵ deixam explícito como esta mesma operação se estabeleceu em reinos tão distantes como Cólquida e Corinto. Logo nas primeiras páginas, Medeia revela o segredo recém-descoberto que logo virá a destruí-la:

Las cosas son así: o he perdido el juicio o vuestra ciudad se fundó sobre un crimen. No, créeme, lo sé muy bien, sé muy bien lo que digo o pienso, he encontrado la prueba, la he tocado con estas manos, ay, no es el orgullo lo que me amenaza ahora (ibid., p 17).

O relato que ajuda a identificar um “matricídio” cultural vem em momento posterior, quando explica primeiro o crime que a fez abandonar seu país, o sacrifício de seu irmão caçula por seu pai, bem como outro infanticídio real que desvendou na cidade de Corinto. Desta maneira ficamos cientes que duas crianças foram mortas pelas mãos de seus respectivos governantes e pais, os reis Eetes e Creonte, cada qual em um país diferente, e que seus ossos se encontram enterrados na fundação das duas casas reais, repercutindo como uma maldição na vida em comunidade. Como veremos mais adiante, numa alusão a Butler (2015), esta é a morte do novo pelo princípio do velho, que inviabiliza a vida e a fertilidade da vida em comunidade.

Neste trecho, Medeia consegue transmitir a linha de continuidade na qual sua terra-mãe e sua identidade se confundem em seu próprio corpo, como um único fenômeno que, ao ser profanado, lhe resultam impedida de seguir vivendo na Cólquida. Afinal, de que outro modo poderia ocupar a posição de princesa e sacerdotisa em um país corrompido, a ponto de matar uma criança inocente como meio de manter o poder regente?

Nuestra Cólquida había sido para mí como mi propio cuerpo agrandado, del que percibía cada movimiento. Presentí el hundimiento de la Cólquida como una enfermedad insidiosa dentro de mí misma, el placer y el amor huían, te lo dije, hermanito, tú eras tan comprensivo, tan sensible. De las mujeres que pertenecían a nuestro círculo surgió la idea audaz de hacer de Calcíope, nuestra hermana, una nueva reina. La tradición dice que, en los tiempos antiguos, las mujeres fueron reinas de la Cólquida y, como queríamos reavivar las altas costumbres, algunas de las más ancianas nos recordaron que en otro tiempo, en la Cólquida, los reyes sólo podían reinar siete años y, como máximo, siete más, pero luego su tiempo acababa y tenían que dejar su puesto a un sucesor. (...)

⁵ Coríntio, primeiro astrónomo do rei Creonte.

El rey aprovechó la situación, actuando rápida e inteligentemente. Con el ritual apropiado pero sin exageración, abdicó y te proclamó rey, pobre hermano. Todavía te veo, envuelto en costosas vestiduras, diminuto en el imponente trono de madera, y a tu lado, modesto y sencillamente vestido, a Eetes, que ya no era rey. Yo no comprendía lo que estaba pasando, y ésa es mi única excusa, pero la angustia que vi en tu rostro me asaltó (ibid., p. 92, 94-95).

Para sorpresa de Medeia, o rei Eetes se utilizaria precisamente de uma brecha na interpretação da tradição matriarcal que estava sendo evocada, para recuperar o poder de reinar.

Cuando no se nos ocurrió nada que objetarle, salvo una vaga inquietud, Lo habíamos subestimado: nuestro padre decrepito e incapaz había concentrado en un punto todas las fuerzas que le quedaban: conservar el poder y, con él, la vida. Nosotros no conocíamos aquella clase de astucia dispuesta a todo. Estábamos ciegos, Apsirto. (...)

Todavía no sé exactamente cómo lo hizo. Quizá no tuvo que hacer mucho. Quizá sólo se propusiera al principio lo que nos había dicho y sólo más tarde tuvo la idea de matarte o hacerte matar, cuando le resultó evidente que su astuto proceder no resolvería el problema. Quizá ni siquiera fingió luego el pesar por su hijo. Si ambas cosas hubieran sido posibles, mantenerse en el poder y guardarte, hermano, de buena gana hubiera hecho las dos. El instante en que comprendió que las dos no eran posible debió de enseñarle el horror. Pero luego, como correspondía a su forma de ser, eligió el poder. Y como medio, la intimidación (ibid., p. 92, 95).

O poder patriarcal é desmedido, disposto a tudo, parece ser essa uma leitura deste episódio. É aquele que institui seu império com base em um sacrifício do feminino – vide Agamêmnon, Creonte, Eetes, dentre outros. O que Medeia reconheceu neste relato é que a ordem da palavra e a identidade organizada através do nome e sobrenome deslizam, são externos à constituição do corpo/casa numa instância anterior, uterina. Irigaray (1985), em uma interpretação psicanalítica feminista do mitema fundamental estabelecido por Freud como origem da cultura e da língua – o assassinato do Pai/Rei pela horda primitiva de seus filhos varões – nos alerta que o sentimento ambivalente que faz com que os filhos se identifiquem com o pai interditando o acesso a mãe não é decorrente de sua rivalidade/culpa em relação àquele, mas sim pela culpa de haver renegado/sacrificado o reconhecimento do poder no vínculo primário com o corpo materno, nossa matriz original e constitutiva.

Medeia, portanto, busca à mãe, escreve direcionada a ela, não por um desejo fusional, mas pelo sentimento desesperador de não pertencer a lugar algum, de não se identificar como parte de uma comunidade, seja esta a Cólquida ou Corinto. Medeia

sente-se sempre estrangeira onde quer que esteja, pois, o seu vínculo original é o desejo e não o poder. Podemos compreender melhor esta interpretação através da seguinte assertiva de Luce Irigaray (ibid.), que nos fala de certa “oralidade”, consumo cego, ou sede infinita em que recaímos e podem ser traduzidas em diversas compulsões classificadas pela psicopatologia atual:

Pero esa abertura bucal de la criatura se convierte en abismo cuando se censura la estancia *in utero* y cuando el corte con esa primera morada y la primera nodriza permanece sin interpretar, impensado, en su cicatriz. Entonces, lo que la criatura pide al seno materno, ¿no es acaso recibirlo todo? Ese todo que recibía en el vientre de su madre: la vida, la casa, la que habita y la de su cuerpo, el alimento, el aire, el calor, el movimiento, etc. Este todo se desplazaría a la avidez oral, a falta de hallarse situado en su espacio, en su tiempo, y en el exilio de aquéllos (Wolf, 1998: 12).

Ainda segundo Irigaray (1985), uma interdição muito anterior à fase da pulsão genital do desenvolvimento infantil, impede que o corpo integral da mãe, como um poder gerador e organizador de identidades, seja plenamente reconhecido. A interdição da mãe é anterior a qualquer desejo sexual que o filho possa vir a dirigir a ela – seja este consciente ou inconsciente. Segundo a pensadora, a mãe é condenada à morte por uma disputa de poder, como o foi Clitemnestra, em favor de uma ordem patriarcal onipotente:

El problema está en que al negar a la madre su poder de engendrar, al querer ser el único Padre (con mayúscula), éste superpone al mundo corporal, carnal, arcaico, un universo de lengua que ya no echa raíces en aquél, excepto como si arraigara en un agujero en el centro del vientre. (...) lugar basado en la inmolación que consagra su espacio (ibid., p. 12).

A onipotência do mundo patriarcal se ancora na língua, no discurso, e, segundo a autora, somente será possível sair dele através de um buraco – que podemos chamar com o discurso *psi* de *loucura*, mas que poderá também ser entendido *deleuzianamente* como as linhas de fuga, desterritorializações e que, nesta tese aparece através da literatura menor e da escritura feminina. Irigaray dá as premissas para este entendimento.

Se sacrifica la fertilidad de la tierra para delimitar el horizonte cultural de la lengua paterna (erróneamente llamada materna). Pero esto no se dice. Al olvido de la cicatriz del ombligo correspondería el agujero en la tela de araña de la lengua (ibid.).

Porém, seria possível reconstituir aquela matriz original de organização de uma sociedade? Esta não parece ser a intenção de Medeia, que em sua fala não busca

uma reconstituição do passado matriarcal ou da terra natal, mas a sua atualização crítica num presente que subverte tradições de ambas culturas. Medeia esclarece, especificamente, como encontra equivocado o ideal de voltar aos tempos e costumes antigos como ao matriarcado, se não se busca atualizar possibilidades de escolha e novas configurações de sociedade, de normas morais que possam ser apropriadas pelo sujeito em uma relação vital de crítica e reflexão. Remontando à metáfora inicial, a água do poço não pode estar parada:

Hasta tú habías comprendido que la forma de reinar de Eetes sublevaba cada vez más a los colquidenses contra él, también nuestra madre, y a mí, sacerdotisa de Hécate, cuyo templo, sin mi intervención, se convertía en lugar de cita de los descontentos, sobre todo los jóvenes, y tú, hermanito, estabas siempre allí. (...)

Ésa fue la costumbre en los tiempos antiguos que nosotros habíamos invocado porque esperábamos sacar provecho. Y desde entonces me ha quedado un estremecimiento ante esos tiempos antiguos y las fuerzas que liberan en nosotros y que luego no podemos dominar. En algún momento, aquella muerte del rey representante, que todos aprobaron, incluido él mismo, en algún momento debió de convertirse en asesinato, y si tu muerte atroz me ha enseñado algo, hermano, es que no podemos disponer a capricho de los fragmentos del pasado, componiéndolos o descomponiéndolos conforme nos convenga (Wolf, 1998: 92, 96).

Ou seja, Medeia nos abre ao entendimento que o vincular-se pelo desejo e não pelo poder não passa por derivações simbólicas femininas ou masculinas -uma perspectiva essencialista equivocada- senão de uma afinidade ética com o devir-minoritário. Como exemplo desta ressalva, encontramos na personagem de Agamede⁶ uma representante do dilema ético de Medeia, ao desconstruir com sua obsessão pelo poder o *continuum* simbólico: natureza-terra-mãe- vulnerabilidade-dependência-vínculo. Esta personagem feminina descamba em uma personalidade fria e sanguinária, se utiliza de uma subserviência aguda para alcançar a posição e status do padrão majoritário. Entende-se a partir daí o posicionamento de Judith Butler (2015: 17), ao citar Adorno, de que não existe nenhum “eu” que possa separar-se totalmente das condições sociais e subsequentes normas morais do seu surgimento, no entanto, isso não significa que este “eu” seja induzido por estas normas em termos causais.

⁶ Colquidense, ex-discípula de Medeia, veio a Corinto entre os refugiados na Argo e hoje é a estrangeira que ocupa melhor posição social entre a realeza da cidade. Sua fala é entrecortada por expressões de ódio à sua conterrânea, sentimento que se estende também à toda referência que faz a sua terra mãe.

Existe um fundamento subjetivo que delibera sobre essas normas, intimamente ligada à operação da crítica:

Agamedea: Precisamente las familias corintias distinguidas me llamaron desde el principio a sus casas bien amuebladas, y les gustaba que yo las admirase de todo corazón y les hablase de las viviendas primitivas en que vivía la mayor parte de la población de la Cólquida. No podían creer que hasta el palacio real fuera de madera, y me compadecían y me pagaban tanto mejor cuánto más me compadecían y mejor podían apreciar su forma de vivir; me di cuenta rápidamente, y tuve rápidamente los vestidos que deseaba, y los alimentos, a los que me acostumbré lo mismo que a los vinos dulces y pesados que se beben aquí. (...)

Jugábamos con nuestros planes cada vez más refinados en un espacio irreal, como si nuestro juego no afectase a nadie. Es un método muy útil cuando se quiere pensar libremente y, a la vez, de forma eficaz. Por lo demás, es una forma de pensar que en la Cólquida no conocíamos, al parecer sólo propia de hombres, pero sé que estoy dotada para ella. Aunque la ejercite en secreto (Wolf, 1998: 71, 82).

Medeia, por outro lado, persegue o diálogo com a mãe, busca reestabelecer uma *relação* com esta a partir de uma verdadeira identidade, já não com as condições sociais e morais de sua terra natal, mas sim a partir de um padrão minoritário. Diz-nos Butler (2015: 18) que “[a] razão disso é que o 'eu' não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou um conjunto de relações – para com um conjunto de normas”. Buscará, assim, reconhecimento e pertencimento em uma narrativa entremeada por uma compreensão crítica de sua gênese social e de seu significado. Porém, para Medeia persiste um paradoxo, ao divergir do caráter universal de certas normas morais parte de uma temporalidade que a precede e que também está em sua origem, onde encontrará um lugar de vida para esse seu “eu”? Às vezes, durante a narrativa, Medeia relata à sua mãe sentir-se rejeitada pelo seu próprio povo, tão amado por ela, o que é agravado pela persistência de sua rejeição a se identificar como coríntia:

¿Por qué seguí a aquella mujer, la reina, a la que, desde que estoy en esta ciudad de Corinto, apenas había visto? (...); creo que no conoce mi nombre, y yo no había dedicado ni un pensamiento a esa desgraciada reina de un país que ha seguido siendo extranjero y siempre lo será para mí. (...)

Sin embargo, eso lo sabía: que nunca dejaría de añorar la Cólquida, pero qué quiere decir saber, ese dolor que nunca cesa y siempre roe no se puede saber de antemano, los colquidenses nos lo leemos mutuamente en los ojos al reunirnos para cantar nuestras canciones y contar a nuestros hijos, que van creciendo, las historias de nuestros dioses y estirpes, que muchos de ellos no quieren oír ya, porque prefieren pasar por verdaderos

corintios. Yo también evito a veces ir a esas reuniones, y cada vez con más frecuencia, me parece, dejan de invitarme. Ay mis queridos colquidenses, también ellos saben cómo hacerme daño (Wolf, 1998: 20, 30).

Medeia recorre a mãe na esperança que esta lhe devolverá o reconhecimento de sua singularidade e de seu pertencimento, num retorno que lhe garanta um lugar legítimo como sujeito? Segundo Judith Butler (2015), a operação das normas morais que nos precedem decide por antecipação quem se tornará e quem não se tornará sujeito, atua na estilização de sua própria ontologia, pois são elas (as normas morais) que fornecem um conjunto de regras que produzem o sujeito em sua inteligibilidade. Assim sendo, como negociar com esse conjunto de normas e regras de maneira vital e reflexiva, impedindo que a sua violência homogeneizadora mate nossa singularidade? A discussão proposta por Butler para responder a esta demanda nos encaminha como solução o lugar do desejo, pois segundo a autora, será sempre pela interpelação do outro que podemos chegar a singularizar-nos de maneira crítica. Para Medeia, a pergunta *fostes tu que causastes tal sofrimento ao outro?* equivale à pergunta central de toda a obra aqui analisada: “Fostes tu que mataste a teu irmão Apsirto? “ – indagação que insta Medeia a fazer este relato de si. Somente a partir do outro sentiremos a urgência de nos tornarmos seres autonarrativos, sempre em direção ao outro. Desejo, por tanto, é aliança e também fundamento para a subjetividade dissidente, *alter*, minoritária.

Sobre esta operação de criatividade, Judith Butler esclarece, por fim, ratificando Nietzsche e Foucault, que esta injunção moral reorganiza um impulso criativo.

A injunção força o ato de criar a si mesmo ou engendrar a si mesmo, ou seja, ela não age de maneira unilateral ou determinística sobre o sujeito. Ela prepara o ambiente para a autocriação do sujeito, que sempre acontece em relação a um conjunto de normas impostas (ibid., p. 31).

No entanto, voltamos a pontuar, se Medeia não está totalmente livre para desprezar estas normas que inauguraram sua própria capacidade reflexiva e criativa, será incapaz de relatar a si mesma? Aqui o relato que faz de si mesma à mãe se justifica plenamente, pois será somente pelo fato de conceber-se como ser relacional, reconhecendo-se formada em relações de dependência, que Medeia poderá contrair e sustentar seus vínculos éticos mais importantes. Butler (ibid.) nos fala aqui, agora em diálogo com Hannah Arendt e Adriana Cavarero, do necessário reconhecimento da relação de dependência primária para um efetivo estabelecimento de vínculo e, por conseguinte, da sustentação de uma concepção da ética e da responsabilidade.

Em nítido contraste com a visão nietzschiana de que a vida está essencialmente ligada à destruição e ao sofrimento, Cavarero argumenta que somos seres que, por necessidade, têm sua vulnerabilidade e singularidade *expostas* aos outros, e que nossa situação política consiste parcialmente em aprender a melhor maneira de manejar – e honrar – essa exposição constante e necessária (ibid., p. 46).

Entendo, assim, que sua proposta é de que a relação primária de dependência que nos concede certa opacidade sobre nós mesmos é o que nos dará base para o reconhecimento dos limites do “eu” e aceitação da diferença e, por tanto, de qualquer possível crítica e dissidência ao ethos violento e totalizador que nos ultrapassa em um intento de nos homogeneizar. Dirigir o desejo ao outro, interdepende do outro, esta é a itinerância de Medeia, que se dirige incessantemente à mãe sem a menor segurança de que receberá como resposta o reconhecimento que almeja.

Assim, Medeia se pauta na manutenção de alianças que residam na identidade do que lhes falta, do que necessitam, na comunhão de suas vulnerabilidades. Medeia pode inclinar-se ao outro, até mesmo ao povo coríntio que a odeia, até mesmo à filha do rei Creonte, porque conhece exatamente o lugar onde estão feridos, sua gente também padece do mesmo mal. Afinal, arremata Butler (ibid., p. 56), “[a] relacionalidade que condiciona e cega esse “si-mesmo” não é, de maneira precisa, um recurso indispensável para a ética?”. Entendo, assim, seguindo a tese da autora, que é esta dimensão que vincula Medeia à linguagem e ao “tu” de forma mais profunda do que antes. O reconhecimento de sua condição relacional e de sua própria opacidade, tira de Medeia o peso de certa violência ética que exige que o outro tenha uma narrativa coerente e identitária, homogênea. Medeia preza o vínculo, por mais vulnerável que esta condição a coloque, ainda que entenda estar lidando com um outro violento e perigoso, distanciando-se mais uma vez do herói. Encontramos este seu lugar-sujeito em uma fala de Acamante, que o estranha.

Se esforzaba (Medeia) en explicarme lo que, al parecer, entendían por bueno en la Cólquida. Bueno era lo que favorecía el desarrollo de todo lo vivo. Es decir, la fertilidad, dije yo. También, dijo Medea, y comenzó a hablar de ciertas fuerzas que nos *unían* a los hombres con todos los seres vivos y que *debían poder moverse libremente para que la vida no se detuviera*. Comprendí. También en Corinto había un grupo de ilusos que hablaba así, le repuse, pero pretender eso seriamente haría imposible que el hombre, tal como era, tuviera cualquier vida en comunidad. Ella reflexionó. Depende, dijo. De qué, Medea. Déjame, dijo ella, empiezo a darme cuenta, todavía no puedo expresarlo (Wolf, 1998: 114; destacado meu).

Ainda em função do desejo como a força que promove alianças e a comunidade, vemos neste outro trecho como Medeia ainda que não confiasse na completa identidade e idoneidade de Jasão, uniu-se a ele. Tal união desde o princípio estava em trânsito, como confessou a Circe, já não significava para ela uma união absoluta e imutável, porém o desejo de fugir do *ethos violento* que permeava o ar em seu país precipitado pelo assassinato do seu irmão pelo próprio pai e, em segundo lugar, o desejo, a atração pelo herói que sincronicamente se opôs a aquele rei, seu pai, a moveram. Sua premissa, conforme deixa explícito nesta escritura, sempre foi o desejo de aliança, o vínculo, jamais o controle e o poder ou mesmo a possessividade apaixonada, como costuma ser interpretada a passagem de sua reação ao casamento de Jasão com Glauce na tragédia original de Eurípides. A conduta de Medeia aqui foi, ao contrário, um atestado de interdependência em sua vulnerabilidade:

¿Jasón? Ay Jasón. Yo los dejé en su creencia de que era el hombre al que seguirían hasta el fin del mundo, y no puedo reprocharles que consideren (os colquidenses) nuestra separación como una grave ofensa personal. Peor aún: como prueba de la inutilidad de nuestra huida (ibid., p. 31).

Não encontramos aqui, portanto, a Medeia de Eurípides ou tampouco a Joana de Buarque e Pontes que introduzi neste capítulo – refiro-me à personagem símbolo de uma paixão avassaladora, doentia, que acabou por destruir aos que lhe eram mais caros e a si mesma. A força da Medeia de Wolf não reside já em ser passional, mas em sua capacidade de vincular-se. Ela é forte ao manter a independência de seu desejo a despeito dos paradigmas que a aprisionavam, direcionando-o a alianças marginais e minoritárias, como uma força que dá vida. Para dar corpo a estas afirmações, trago a palavra final de Medeia, no que tange ao desejo como fundamento do vínculo, dirigida a ele, Jasão:

Alguien como tú, a quien pronto se dará por esposa la hija del rey. Pero te voy a decir una cosa: no le hagas eso a Glauce. Ella te ama, y es sensible, muy sensible. Sin embargo, no es una reina, y tú, mi querido Jasón, no eres un rey para Corinto, y eso es lo mejor que puedo decir aún de ti. No te dará ninguna alegría. En general, no tendrás ya muchas alegrías. Las cosas son de tal modo que no sólo los que padecen la injusticia sino también los que la causan son incapaces de encontrar placer en la vida. Me pregunto incluso si el deseo de destruir otras vidas no proviene de la falta de deseo y de alegría en la vida propia (ibid., p. 199).

Mas o que é o desejo, esta força maior, que reside na base da própria ideia de comunidade? Encontramo-lo nesta escritura de Medeia? Ampliando a pergunta, o que é o desejo em nossos relatos de nós mesmos? É possível começar a compreender

sua função na formação do si-mesmo através das leituras psicanalíticas. Irigaray, como já introduzimos antes, revisa a ideia freudiana do assassinato do pai pela horda primitiva como mito inaugural da nossa cultura, a autora nos adverte que “[e]l deseo de ella, su deseo (de ella), esto es lo que viene a prohibir la ley del padre, de todos los padres. (...) Siempre se intervienen para censurar, rechazar, con todo el buen sentido y la buena salud, el deseo de la madre” (Irigaray, 1985: 34). O desejo é anterior a lei do pai, o desejo que se manifesta numa díade, através do vínculo de alimentar/ser alimentado, suprir/ser suprido, embalar/ser embalado, abrigar/ser abrigado, reconhecer/ ser reconhecido, está presente desde o útero materno. Dada a interdição da cultura patriarcal que proíbe um acesso sem culpa a este lugar e que, segundo a autora, inscreve um falo na cicatriz do umbigo, este desejo é deslocado para outros objetos substitutivos. O sujeito fica partido, colonizado pela língua – que erroneamente chamamos materna (Irigaray, 1985) – e, muitas vezes, incapaz de diferenciar-se do todo em seu processo de relatar a si mesmo.

Passando a uma perspectiva psicanalítica pós-freudiana discutida por Judith Butler (2015) em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, entendemos que somos ontologicamente seres em dependência uns do outro, vulneráveis e opacos. Somos também, por tanto, *inestáveis* ao relatar a nós mesmos, em um processo nômade, de diferenciação constante. O que nos sustenta eticamente é a capacidade de reconhecer os vínculos, preservá-los, ainda que nosso itinerário seja de constante mudança. O desejo como um lugar a partir do qual se podem erigir nossos devires é uma marca que se repete em muitas reescrituras deste mito.

Citarei aqui, a título de comparação, trechos das duas obras que descrevi na introdução deste capítulo, onde podem ser observados objetos perdidos e já não recuperáveis, lugares onde o desejo daquelas Medeias busca ancorar, encontrando uma interdição que as aniquila. Primeiro na *Medeia* de Eurípides (2015), encontramos a falta do desejo de viver, o questionamento sobre qual o valor em perseverar na vida, que se alastra para o desejo de que a morte que a morte encontre não somente a ela, “mater mórbida”, mas também os próprios filhos:

MEDEIA
Tristeza! Infeliz de mim!
Pudera morrer!
(...)
Sofrimento imenso!

Nada sofria o sofrimento que me abate!
Ó prole odiosa de uma mater mórbida,
meritória de maus votos,
pereça com o pai!
Derrua, sem arrumo, a moradia!
(...)
Ai!
Que a acha urânica rache-me a témpora!
Há ganho em perseverar?
Pudera esvair-me a vida estígia,
dádiva de Tânatos! (Eurípides, 2015: 34-35, 37).

Em *Gota d'Água* de Buarque e Pontes, este deslocamento do desejo de vínculo para dar lugar à morte do desejo de vida se aprofunda, culminando no filicídio e suicídio de Joana. Mas revela também a disposição para dar lugar ao ódio como o único vínculo com o outro, o que revela que esta personagem se reaproxima de um *ethos* violento. A sua ferida aberta não lhe abre a compreensão para a ferida do outro, ao contrário, a projeta para a morte:

JOANA – Me responda, mestre Egeu,
o senhor alguma vez já sentiu
a clara impressão de que alguém lhe abriu
a carne e puxou os nervos pra fora
de uma tal maneira que, muito embora
a cabeça inda fique atrás do rosto,
quem pensa por você é o nervo exposto?
É assim, mestre, que eu estou ferida
E só o que ainda me liga à vida
é meu ódio. (...)
E eu sem ódio, mestre Egeu, no duro
que não consigo mais sobreviver
(...)
Ingratidão, humilhação,
desprezo, dor de corno, solidão,
encho a boca disso e cuspo pra dentro
faço um bolo de rancor bem no centro
do estômago. Me contorço de dor
mas vou continuar convivendo co'esse tumor,
me estrago, me arrevento, me aniquilo (Buarque e Pontes, 1975: 137,139).

A contínua referência da Medea de Eurípides, a seu desejo de morrer, demonstra que este desejo já não tem mais um ponto de ancoragem na sua existência. "Há ganho em perseverar?" é uma pergunta retórica respondida em seguida com seu desejo de morrer. Até esse ponto da história nas duas obras, a protagonista está falando em um espaço privado, dentro de sua casa, fazendo entrever que sua subjetividade estava afirmada em função do seu desejo por Jasão. No entanto, quando ela se depara com

a inexistência do seu objeto, já no sabe de onde se afirmar, não sabe para onde dirigir o desejo. Sua condição de sujeito, aqui, necessita de uma identificação além da posição de “esposa” para continuar existindo.

Em Eurípides, Medea, como Joana, afirmam-se aqui a partir de sua dor, se identificam com a dor, a ponto de Joana dizer que em vez de sua cabeça, quem pensa por ela é o nervo exposto pela ferida que lhe fizeram. Esta ferida, em lugar de conceder-lhe humanidade lhe aporta uma condição de ataque, beligerância, visto que Joana afirma que se há algo que a liga à vida é o seu ódio. Com isso, Joana justifica a sua existência a partir da necessidade de vingança, de castigar quem lhe infligiu a dor, de propalar seu ódio, de aniquilar o outro como uma satisfação para a aniquilação de si mesma.

No entanto, a Medeia desta análise, que evocamos através da *Medea* de Wolf traveste este desejo em uma condição de possibilidade para fugir da violência ética impetrada. O desejo em si mesmo passa a ser sua ancoragem, sendo atualizado por Medeia em várias passagens do texto, através de múltiplos objetos, ainda que transitórios, não definitivos, dando sempre lugar à vida e não à morte. Ana Fraga analisa o aspecto transgressor que consiste hoje para as mulheres a liberdade de transitar por vários relacionamentos e alcança, em sua plenitude, o sentido de ser desejante que Wolf nos presenteia.

Reflexo desa nova muller, cun proxecto de vida que non se limita xa ó matrimonio, unha muller que aspira a relacións máis amplas, unha muller que se move, por outra banda, nun mundo en tránsito cara a algo novo, descoñecido, que aínda non se ve se é beneficioso dabondo, é a Medea de Christa Wolf (1996): unha Medea representada nun mundo en tránsito, onde os varóns que deteñan o poder resistense a perdelo e desconfían da protagonista polo solo feito de que é unha muller forte, unha muller que posúe unha mirada crítica e unha acción propia (Fraga, 2004: 50).

González Fernández (2006), em seu artigo intitulado "Medea e Xasón baixo o signo de Sísifo. Roles de xénero e desexo desmesurado fronte a lei do pai", convida-nos a uma discussão sobre a plausibilidade de atribuir uma justa medida para o desejo feminino, neste caso na figura de Medeia. Através de uma leitura crítica, sob o viés de gênero da obra teatral *Faíscas de setembro*, de Manuel Lorenzo, a autora nos adverte que ao ter seu desejo qualificado como desmedido, Medeia passa a representar no texto a problematização do protagonismo feminino, sobre o qual eu acrescento a qualidade da transgressão. O envolvimento passional, o desejo, o ciúme, a possessividade, quando protagonizado pela mulher, são com frequência associados

ao terreno do patológico, enquanto no homem são tidos como consequência natural (esperada) de uma provocação (um desvio) originada pelo sexo feminino. Esta análise ratifica, assim, o que propôs Fraga de que enquanto em sociedade permanecermos atados aos valores patriarcais do mito, será sempre mais fácil explicar o comportamento feminino como fora da lógica ou da ordem. Ao passo que, diante de qualquer tentativa de ruptura desta ordem, far-se-ia explicável ou até esperada uma conduta violenta do homem, educado como foi para disfrutar de seus privilégios “naturais” na instituição familiar.

No entanto, como já foi demarcado antes, não só o mito não constitui uma verdade única e menos ainda absoluta, quanto as suas versões espelham variados aspectos da vida em sociedade e do pensamento coletivo no tempo de sua criação. É assim, por tanto, que da mesma maneira em que é possível um discurso moderno se apropriar de ideais veiculados há milênios para fazer valer sua ética violenta (Rago e Funari, 2008), também é possível buscar espelhar na arte e na literatura contemporâneas as transformações da sociedade atual através de outros aspectos destes mesmos mitos (Fraga, 2004). Afinal, com Wolf adentramos em um romance que nos interpela constantemente, “perguntando muito mais pelas diferenças que nos separam dos antigos do que pelas semelhanças” (Rago e Funari, 2008: 11), pois a pergunta fundamental aqui é sobre a possibilidade de relatar a si mesmo transgredindo a linguagem que faz uso do passado para fins opressores no presente.

Ao longo de toda esta análise, pudemos ver como Medeia, em Wolf, aparece como uma mulher que está longe de parecer destruída, mesmo que já esteja separada de Jasão e ainda sinta desejo por ele. Sua altivez e independência de relacionamentos com homens, mulheres, cidadãos ou estrangeiros, sejam estes da corte ou da plebe, amizades com políticos, com a princesa que viria a ser esposa de Jasão, até um novo amor com Oistros – um simples artesão da cidade – ou ainda relações que variam entre cordiais e frias com o próprio Jasão e com o rei, são alguns exemplos de sua comunidade afetiva que claramente expandiu-se após o final do seu casamento. Sua personalidade está inteira, ainda que não esteja intacta, e se destaca “nun complexo mundo de loita polo poder, de ambicións e violencias” (Fraga, 2004), pois demonstra desde já sua perspectiva crítica à violência ética que se estabelecia ali. Medeia se afirma por sua generosidade amorosa com seus filhos, com os seus conterrâneos e com aqueles não tão próximos assim, ou como bem delinea Fraga (ibid.), fica visível

sua capacidade de amor e de entrega na amizade, ainda que sua condição seja de vulnerabilidade por um abandono que passa a ter a tônica de circunstancial.

Esta imagem de vida, de intensidade, de ser desejante aparece já nas primeiras páginas, quando Medeia, ardendo em febre, relata a sua mãe os acontecimentos de um jantar oficial no palácio do rei Creonte que lhe rendeu, dentre outras coisas, boas risadas:

Tuve la suerte de sentarme a la mesa entre mi amigo Leucón, segundo astrónomo del rey, y Telamón, a éste lo conoces tú también, madre, fue aquel argonauta que vino con Jasón a nuestro palacio cuando llegaron a la costa de la Cólquida, de manera que no tuve que aburrirme durante el banquete, porque Leucón es un hombre inteligente con quien me gusta hablar, hay simpatía entre nosotros, y Telamón, un poco tosco, pero que me ha sido fiel desde aquella primera tarde en la Cólquida hace ya tantos años que apenas puedo contarlos, trata de ser en mi presencia especialmente ingenioso y también especialmente obsceno, no teníamos más remedio que reírnos (...) los tres que nos divertíamos en nuestro extremo de la mesa atraíamos todas las miradas, todas las miradas envidiosas e indignadas de la corte y las suplicantes del pobre Jasón, bueno... (Wolf, 1998: 18, 19, 20).

Medeia vai mais a fundo e, através de uma lembrança da Cólquida, relata-se herdeira direta desse desejo que pulsa na mulher marginal, explicando que há outras mulheres melhor *adaptadas*, desejo este que se nega a ser dizimado pelo poder real.

ya lo conoces, madre, siempre, cuando lo veo, recuerdo cómo tú, cuando estuvo en nuestra casa ante la puerta, te llevaste la mano a la boca y cómo, asustada, lanzaste un ¡ay! Admirativo, si no me equivoco, y cómo tus ojos centellaron, y cómo me di cuenta de que no eras una mujer vieja, y sin quererlo tuve que pensar en mi padre gruñón y desconfiado. (ibid., p. 19).

Assim, finalizo esta seção com menos respostas definitivas sobre quem seria essa Medeia do que quando iniciamos, tal é o sutil desconhecimento de si que a própria personagem demonstra entrever na medida em que busca o reconhecimento de sua mãe sobre quem realmente é. Esta resposta jamais será completa ou final (Butler, 2015), pois a resposta fundamental que temos deste relato de si até agora é que somente na manutenção deste desejo de reconhecimento sobre si mesma e sobre quem é o outro, representadas através das interpelações dirigidas à mãe e através da abertura ao diferente, é somente na persistência de um desejo de vínculo, de aliança, um desejo vivo e não resolvido, que a vida em Medeia supera a morte.

2.2. A voz que excede o centro

Ao terminar a seção anterior apoiei-me na clareza da premissa de Judith Butler (2015) para afirmar que somente na persistência do desejo de reconhecimento Medeia sustenta o desejo de ser – que não pode ser absolutamente satisfeito, sob pena de ceder a si próprio e precipitar-se à morte. Começamos então a questionar a possibilidade de encontrar em Medeia alguma forma de reconhecimento que não a levasse a pôr fim à própria vida ou à vida dos demais. Sabemos que esta alternativa não foi encontrada para o desfecho da Medeia de Eurípides e tampouco para a Joana de Chico Buarque e Paulo Pontes. As Medeias literárias geralmente são incompreendidas, não reconhecidas e julgadas moralmente, bem como as Medeias dos noticiários televisivos. Muitos são os apodos e condenações que a marcam, porém um deles é destaque sobretudo por congregar como juízo os discursos médicos, jurídicos e institucionais em geral e através dele Medeia é reconhecida, finalmente, como louca.

Este apodo não seria molesto em outras épocas, porém desde que a loucura passou a ser uma credencial de assujeitamento, tornou-se um problema ser louco. Ainda que a construção da noção moderna de cidadania pretendesse aproximar-nos da Antiguidade greco-romana, estabelecendo laços de continuidade entre dois momentos históricos, seus conceitos e valores diferiam enormemente entre si (Rago e Funari, 2008) e isto inclui o conceito de loucura como anormalidade. Por mais que houvesse esforço para demonstrar essa “natural similitude”, não haviam semelhanças naturais, pois “Nossos conceitos não são os mesmos dos antigos”, já afirmara Nietzsche (cit. in Rago e Funari, 2008: 16). A imposição de regras de normalidade que já era regida pelo Direito incorporou outra mecânica de poder, que entrou em cena através da Medicina: “foi nada menos que a entrada da vida na história – isto é, a entrada dos fenômenos próprios à vida da espécie humana na ordem do saber e do poder – no campo das técnicas políticas” (Foucault, cit. in *ibid.*, p. 17). A partir de então, o avesso da normalidade torna-se o Outro, a ser perseguido, vigiado, domesticado e enquadrado na figura do anormal, o louco. Medeia, como representante da alteridade, seria sim uma *anormal*, dado que era excêntrica, fugia da norma, estranha e estranha, mas seria este um problema a ser combatido? Um julgamento ético pressupõe que, para ser julgada, Medeia deveria ter antes sido reconhecida (Butler, 2015). Este reconhecimento lhe terá sido concedido antes da condenação e do exílio a que foi atirada?

Para entender como pôde ser atribuída a loucura à Medeia é preciso entender tal operação como uma violência ética dado que, primeiro em termos de valor do discurso como verdade, Foucault (2010) demonstra que o valor de um discurso para a psiquiatria moderna não é nada similar ao valor deste como verdade no período da Antiguidade. Esta categoria de psicopatologia estabelecida pela psiquiatria e normatizada pelo direito estaria, por tanto, fazendo uma leitura interpretativa de Medeia deslocada dos meios discursivos e sociais que a constituíam naquele momento – tanto no que concerne ao uso do corpo e dos prazeres, quanto no que concerne ao discurso da razão como prerrogativa da subjetividade e, por tanto, para a cidadania. Em segundo lugar, esta atribuição da categoria psicopatológica da loucura à Medeia pressupõe um uma relação prévia entre o *juiz* e a julgada, ou seja, alguém que a classifique como doente mental ou bem não escutou Medeia e a sua história ou bem participou de alguma forma na produção de sua loucura para que possa efetivamente classifica-la como tal. Em ambos os casos, é um juízo moral que está aquém da esfera ética (Butler, 2015).

Esta marcação é importante pois se não evidenciamos desde onde lemos um texto, deixamos às cegas os procedimentos que intervêm em nossa interpretação do tema de uma obra. O tema da loucura como desqualificação do sujeito, por exemplo, não emerge natural e diretamente das páginas da *Medeia* de Eurípides e sim de como esta obra vem sendo lida pois, de acordo com o proposto por Meri Torras (2000: 132), as obras “em sí mismas son mudas. Completamente mudas”. Ao mesmo tempo, vale a pena voltar a enfatizar que a questão da autoria, seja na literatura/arte ou ciência, reflete as condições que a imaginação do autor permite aceder, segundo Swain (2008: 29) “o autor exprime, na escolha e nos recortes de sua temática, as representações sociais, os valores, o regime de verdade no qual se constitui sua experiência e sua subjetividade”. Assim sendo, entendo que a interpretação dos elementos de uma tragédia grega com objetivo de normatizar os tempos atuais não passa de um decalque e, por tanto, de uma violência ética.

Ao pesquisar interpretações do mito de Medeia encontrei inúmeras obras críticas em vários campos de estudo, que variam de jornalismo à medicina, e que associam a figura de Medeia a figura da louca ou que interpretam seu personagem como um produto da insanidade. Minhas perguntas ao ler estas interpretações são: se Medeia nunca foi definida como louca nos textos originais, então que argumentos justificam

essa associação? Seria Jasão um *modelo típico* de loucura caso fosse ele o autor dos crimes? E ainda, que funções têm essa interpretação? A que interesses serve? A minha intenção será a de repensar Medeia através de passagens dos textos e discutir a produção de subjetividades, incluindo a categoria *louca*. Eu entendo que com esta releitura certas categorias do discurso serão evidenciadas – como as bases dos preceitos androcêntricos que levaram Medeia a estar relacionada com a loucura⁷. Sobre o discurso médico que ignora o viés de gênero na produção de *sintomas*, podemos recorrer a Irigaray:

En cualquier caso, esta ausencia constituye, por sí sola, una explicación de la locura de las mujeres: su palabra no se oye. Lo que ellas dicen no tiene derecho de ciudadanía en la elaboración de los diagnósticos, de las decisiones terapéuticas que las afecta” (Irigaray, 1985: 33).

Pois bem, estas considerações levam a entender que já não se trata de loucura; se trata de marginalidade. Assim sendo, frente a estes dados críticos, interpreto a atribuição da loucura a Medeia justamente a esta cadeia de significantes alheio-outro-estranho-marginal-excêntrico-louco e tantos quantos se situem nesta linha para representar a alteridade ao sujeito do discurso masculino. Podemos observar esta dinâmica ao longo da linha de análise precedente, onde Medeia afirmava suas posições deslocando-se da lógica do discurso patriarcal vigente, tergiversando a violência ética através do vínculo. Enquanto isso, os demais personagens frequentemente a qualificavam com adjetivos de quem se deparava frente ao estranho. A loucura de que falamos aqui, por tanto, não é exatamente a mesma do discurso psiquiátrico-jurídico, seu conceito será melhor apreendido sob a ótica de uma linha de fuga dos mecanismos opressivos de poder que buscam controlar as subjetividades marginais, em uma estratégia que se aproxima do essencialismo estratégico formulado por Spivak (2010), utilizando de maneira subversiva uma categoria originalmente assignada para oprimir e excluir. Esta aproximação não supõe desligamento do pensar a partir da experiência do corpo que discuti até o momento, dado que o processo de subjetividade é uma composição de forças entre desejo e política.

⁷ Tais categorias essas que também são base para discriminação das mulheres no campo da saúde mental, levando a diagnósticos equivocados dos sofrimentos causados em realidade pela desigualdade de gênero e que levam a massivas prescrições de psicofármacos e analgésicos para mulheres (Romo, 2006).

Foi pelas palavras de Medeia (Wolf, 1998), no entanto, que esta linha de análise sobre o que parece ser um corpo excêntrico veio tomando forma:

Ay, madre. No soy ya una mujer joven, pero sigo siendo salvaje, eso dicen los corintios, para ellos es salvaje la que no da su brazo a torcer. Las mujeres de los corintios me parecen animales domésticos cuidadosamente amansados, me miran como a un fenómeno extraño; (Wolf, 1998: 20)

É interessante refletir, por tanto, sobre a relação entre os elementos centrais dos textos que compõem cada uma das obras aqui apresentadas. Cada um, à sua maneira, desenvolve uma análise complexa de situações problemáticas que estão presentes tanto na tragédia de Eurípides, como em Buarque e Pontes. Dependendo de que obra se leia, pode ser encontrada a estrangeira, a pobre, a destemperada, a esposa abandonada, a inacessível, a estranha, a “femme fatale”, a mãe *egoísta*, entre outras mulheres que variam à regra em suas diversas formas. Todos estes lugares estão justapostos, são incluídos e excluídos, são resumidos na figura de Medeia, uma mulher que subverte todo o disposto, que desafia, ao mesmo tempo, o dito e o não dito, mas que ao final perece ao peso do abandono de Jasão. Já a personagem de Christa Wolf parece conseguir transitar por todas estas posições marginais sem perder a persistência em seu desejo de ser, em seu desejo de reconhecimento. Neste apartado, analisaremos a loucura de Medeia como sua persistência e afirmação através de uma fala descentralizada, de um discurso minoritário, especialmente quando fala a partir dos lugares do *pensamento incorporado/racionalidade desejante* e do lugar da *excêntrica/estrangeira*.

Há, no início do romance de Wolf um clamor para sair de um poço. Símbolo de sua própria origem, conforme já apontamos no início do capítulo, o poço que Medeia descreve agora surge em seu estado febril, como um delírio, lhe aprisiona. A imagem inaugural aponta que, ao retornar àquele poço, Medeia encontra uma luta que lhe parece ser entre seus conterrâneos colquidenses contra inimigos que não pode identificar. Tal imagem, tal sonho febril, ou delírio de uma mente que foge da razão, descreve a situação política em que vive e que breve seremos instados a participar como seus interlocutores:

Ayúdame a salir, a salir de este pozo, lejos del fragor de mi cabeza, por qué oigo ese fragor de armas, están luchando pues, quién lucha, madre, son mis colquidenses, oigo sus juegos bélicos en nuestro patio interior, o dónde estoy, el fragor no hace más que aumentar (ibid., p. 15).

Ao recorrer à sua mãe, Medeia remete-nos ao processo de análise e de como opera a relação transferencial no processo do relato de si. Nesta comunicação a heroína busca a ressignificação dos seus referentes de maternidade e da corporeidade feminina. A este propósito, a fala do analisando é mais potente naquilo que deve ser desconcertante, tendo este fim em si mesmo, pois o expropria do domínio do “eu”. A fala fora de ordem, fora do senso comum, que desmascara o lugar do desejo não só para o analista, mas sobretudo para o próprio ser desejante que o desconhecia até então é o que Medeia está tentando comunicar à sua mãe. A loucura tem estreita ligação com o desejo, afirma Irigaray, enquanto um desejo se há tomado a si mesmo como sabedoria, o outro foi relegado à categoria de desmesura: “Deseo loco, esta relación con la madre, ya que constituye “el continente negro” por excelencia. Permanece en la sombra de nuestra cultura, es su noche y sus infiernos” (Irigaray, 1985: 34). Desta forma, numa fala incorporada direcionada à mãe, com uma racionalidade desejante e febril, constato que a fala de Medeia que excede mais acintosamente a centralidade do sujeito moderno se dá a respeito do lugar-sujeito da maternidade.

A leitura de fala desta heroína a partir do viés da transferência analítica revela uma atualização de suas relações primárias, permitindo-nos esboçar a análise de que seu devir-minoritário é orientado pelo vínculo e pela opacidade de si mesma. Este destaque é importante, porque a interpelação constantemente da mãe, deixa patente que o lugar-sujeito da maternidade em Medeia é “sensível”, não pode ser tomado como apriorístico, ou seja, não é um decalque das relações tradicionais de gênero que normatizam a maternidade. Isto é especialmente crítico, na medida em que foi como mãe, na obra homônima de Eurípides, que Medeia adquiriu a sua pior fama, já que o assassinato dos próprios filhos é o feito pelo qual é mais conhecida desde então. Independente daquela versão não ter correspondência histórica no relato de Pausanias (Esteban, 2005), a interpretação dada pelo discurso médico/jurídico a respeito desta passagem ao ato lhe rendeu definitivamente a alcunha de louca. Vejamos alguns trechos destacados da tragédia de Eurípides, no qual vislumbramos o dilaceramento de Medeia quando instada a agir a partir do lugar-sujeito da maternidade.

MEDEIA:
Vou-me,
andarilha de incertas geografias,

frustrânea na visão do regozijo,
sem lhes doar adorno para o leito
nupcial, sem soerguer a tocha ao céu.
Quanta soberba a deste ser transido!
Nada valeu, meninos, meu empenho,
nada valeu sofrer as convulsões
doloridíssimas do parto. Sonhos
inúteis que nutria o vislumbrar
nas crias meu amparo na velhice,
apuro em ritos funerários – ápice
do que pode sonhar quem vive! Ai!
Morreu-me o doce plano sem os dois,
resta a amargura, resta o dissabor,
sequestrados de mim os olhos rútilos,
distantes noutra forma de viver.
Por que cravar em mim o esgar ambíguo?
Por que sorrir-me o derradeiro riso?
O que farei? Sucumbe o coração
ao brilho do semblante dos garotos.
Mulheres, titubeio! Os planos pe-
riclitam! Vou-me, mas com meus dois filhos!
Prejudicar crianças em prejuízo
do pai não dobra o mal? Fará sentido?
Comigo não: adeus, projetos árduos! (Eurípides, 2015: 119).

Encontramos neste trecho uma Medeia em desespero diante da sua própria decisão de matar os filhos, hesitando em fazê-lo, rememorando a relação que tiveram e a que desejava ter ainda com eles até o fim de sua vida. Ao mesmo tempo, nota-se aqui como Medeia (Eurípides, 2015) queixa-se do encargo da maternidade, que lhe pesava desde as dores do parto, ainda que este encargo não diminuísse a força de seu vínculo para com eles. Há um embate interno:

MEDEIA:
O que se passa em mim? Aceitarei
o escárnio de inimigos impunidos?
Que infâmia ouvir de mim reclamos típicos
de gente frouxa! Ao rasgo de ousadia!
Para dentro, meninos! Se a lei veta
a presença de alguém no sacrifício
não é problema meu. O pulso agita-se. (Eurípides, 2015: 119, 121).

Medeia neste último trecho faz uma referência à morte dos filhos como um sacrifício. Seja por entender este assassinato desta maneira, ou por haver reforçado sua ira pela lembrança da traição, decide passar ao ato. Não sem antes afirmar que a passionalidade que a toma derrota seu raciocínio, mas que sua avaliação moral não ignora que tal ato é “horripilante”.

MEDEIA:

Como a senda que vou é sinistríssima
E lhes destino via mais sinistra,
desejo lhes falar: deixai, meninos,
que a mãe estreite a mão direita de ambos!
Quanto amor pela curva desses lábios,
quanto amor pelo garbo, porte e braços!
Felicidades lá, que aqui o pai
vos sonegou o regozijo! Doce
abraço, rija tez, arfar de brisa!
Dobrou-me o mal, mirar os dois não é
possível: ide, entrai! Não é que ignore
a horripilância do que perfarei,
mas a emoção derrota raciocínios
e é causa dos mais graves malefícios (ibid., 121).

Com a Joana de Buarque e Pontes este momento não se passa de maneira muito distinta, ainda que a obra seja contextualizada milênios depois, em uma realidade sociocultural marcadamente distinta, como o subúrbio do Rio de Janeiro, há um reforço do sentimento de injustiça de gênero transbordando nas palavras de Joana ao lembrar dos anos em que exerceu a maternidade e que, passando por cima de si mesma, pereceu agudos sofrimentos em comparação com a conduta paterna de Jasão. Tal sentimento fica evidente nas seguintes passagens da obra:

Me iam, vinham, me cansavam,
me pediam, me exigiam,
me corriam, me paravam
Caíam e amoleciam,
ardiam co'a minha lava,
ganhavam vida co'a minha,
enquanto o pai se guardava
com toda a vida que tinha
(...)
Vão me murchar, me doer,
me esticar e me espremer,
me torturar, me perder,
me curvar, me envelhecer
E quando o tempo chegar,
vão fazer como Jasão
A primeira que passar,
eles me deixam na mão
(...)
Jasão esperou quietinho
dez anos para retirada
Dou mais dez pra Jasãozinho
seguir pela mesma estrada (Buarque e Pontes, 1975: 66).

Há, no entanto, em Buarque e Pontes a introdução de outra variável social que não a de gênero e que atravessa em igual medida o lugar-sujeito da maternidade que a mesma delinea naquela obra. Entra em cena a denúncia de um território marginal produzido e fomentado pela pobreza material, que compõem a rotina daqueles que são excluídos também pelo “pai”, pela “família”, pelo Estado. O lugar-sujeito da maternidade pelo qual Joana se afirma é, por tanto, também um fruto da desigualdade social acentuada de sua comunidade:

Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão!
Não têm pai, sobrenome, não têm importância
Filhos do vento, filhos de masturbação
de pobre, da imprevidência e da ignorância
São filhos dum meio-fio dum beco escuro
São filhos dum subúrbio imundo do país
São filhos da miséria, filhos do monturo
que se acumulou no ventre duma infeliz...
são filhos da puta mas são filhos teus,
seu gigolô!... (ibid., p. 101).

A Medeia de Eurípides e Joana lhes foi imposta a posição de uma mãe explorada, que serviu para dar à luz e doar forças para as crianças – enquanto nem eles, nem o pai, nem ninguém vai retribuir com nada – expressam assim a sua raiva contra essa situação. No entanto, de acordo com o que podemos ver nos discursos, a identificação de Joana e da Medeia de Eurípides com a posição-sujeito da maternidade é não-normativa, pois não ocorre sem uma outra identificação que lhes atravessa: com a posição da revolta nas margens. Esta identificação ocorre tanto por ser uma mulher imigrante e não ter direitos, no caso de Medeia, quanto por ser pobre, marginalizada na ordem social e econômica e na ordem das relações de gênero, como no caso de Joana. Essa incongruência entre o que o sujeito oficial do discurso espera das “mães” e o que as mulheres como mães podem oferecer a partir de sua condição social, é a base do mecanismo psicopatologizante da maternidade, é o que pode vir a ser substituído pela loucura no sentido psiquiátrico do termo. Vejamos como se posicionam diante da iniquidade social que as marginaliza, privando-as do direito de ser sujeito do discurso:

MEDEIA:
Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?
Impõem-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário desde então
de seu corpo – eis o opróbio que mais dói!

E a crise do conflito: a escolha recai no probo ou no torpe? À divorciada, a fama de rampeira; dizer *não!* ao apetite másculo não nos cabe. (...)
Sei bem que nossas sendas não confluem: dispões de pólis, elos de amizade, lar paternal, desfrutes de vivência; quanto a mim, só, butim em solo bárbaro, sem urbe, rebaixada por Jasão, sem mãe, sem um parente, sem... que a âncora soerga longe deste pesadelo! (Eurípides, 2015: 47).

Joana, por sua vez, dá rendas soltas à sua capacidade de devir-minoritário:

Pra não ser trapo nem lixo, nem sombra, objeto, nada, eu prefiro ser um bicho, ser esta besta danada
Me arrasto, berro, me xingo, me mordo, babo, me bato, me mato, mato e me vingo, me vingo, me mato e mato (Buarque e Pontes, 1975: 66-67).

Nestes dois trechos, vemos que a Medeia trágica e Joana necessitam uma ancoragem para sua subjetividade em outra posição que não seja a de vítima, nem mesmo de passividade. As duas explicam, cada uma à sua maneira, a importância do seu reconhecimento como um sujeito protagonista e não como um negativo que existe somente em função do masculino positivo. Sua fala de revolta as posiciona como sujeitos de seu desejo e de sua coalizão política. É muito interessante a virada de significante que Joana faz entre ser objeto (trapo, lixo, sombra) a ser sujeito (bicho, besta danada). De fato, neste trecho Joana segue o mesmo caminho do giro já sinalado de Spivak (2010), pois ao compreender que se identificando com o papel de vítima, de subalternidade assignada, estaria em realidade identificando-se a “nada”, cria a possibilidade de seguir lutando fazendo-se uma protagonista caricaturada de sua própria dor. Utiliza, assim, o recurso do essencialismo estratégico para a saída do discurso de subalternidade, posicionando-se no papel de besta revolta, bicho – talvez uma hipérbole da histérica – fazendo com que se perca a possibilidade de seguir sendo controlada e apagada.

Há, marcadamente, uma associação da ira, de raiva e revolta de Medeia à sua condição de mãe e as interpretações, questionamentos, desestabilizações que advém desta associação são insuportáveis para o sujeito da razão moderno e patriarcal. É

visível que neste ponto se inicia o estabelecimento do monopólio da produção de sentido, discutido por Tubert (1996), sobre as mulheres e maternidade: a mãe não pode sentir raiva em sua condição de subordinação e passividade delegada por papéis de gênero. Assim, ao interferir nas regras da *Mãe Natureza* sobre a maternidade Medeia é destinada à classificação de louca ou, pelo menos, vítima de alguma doença mental.

Así se plantea efectivamente la cuestión. Cada sexo tiene relación con la locura. Todo deseo tiene relación con la locura. Pero, aparentemente, un deseo se ha tomado a sí mismo como sabiduría, medida y verdad, dejando al otro sexo el peso de una locura que él mismo no quería ver ni llevar” (Irigaray, 1985: 33-34).

Começamos, por tanto, a buscar quais possíveis atualizações da posição-sujeito maternidade foram acessadas na interpelação que Medeia de Wolf faz de sua mãe. Dessa forma, poderemos entender a formação de um devir-sujeito muito além de uma introjeção da lei do pai ou da atuação do superego, pois estaremos vasculhando os umbrais de uma interlocução que reconstitui o vínculo primário com a mãe como premissa ética para o vir-a-ser. Esta condição, onde o desejo se dirige a mãe, já não se dá a partir da fusão psicótica, mas não deixa de carregar em si uma loucura distante daquela assignada pela psicanálise ortodoxa. Escutemos então a fala dessa Medeia, que condensa uma sabedoria desejante que foi interdita e que se tornará o tônico de sua relação com seus próprios filhos.

Aquella vez seguiste con la uña la línea diminuta de mi mano izquierda, me dijiste lo que significaría si alguna vez cruzaba la línea de la vida, me conocías bien, madre, ¿vives aún?
Mira. La línea diminuta, que se ha hecho más profunda, cruza ahí la otra. Ten cuidado, me dijiste, el orgullo congelará tu alma, puede ser, pero el dolor, madre, el dolor deja también una huella desolada. A quién se lo digo. Por muy oscuro que fuera, cuando subimos a bordo de *Argo* vi tus ojos y no los pude olvidar ya, su mirada me grabó a fuego una palabra que antes no conocía: culpa (Wolf, 1998: 16).

A partir do reconhecimento da culpa refletidos pelo espelho dos olhos de sua mãe, Medeia começa uma *odisseia* por encontrar seu *ethos*, sua casa real não é aquela que ficou para trás e tampouco será a da Cólquida. A culpa que reconheceu pelos olhos de sua mãe lhe inflige uma ferida que permanece aberta e a faz questionar a pertinência ética de suas decisões. Ao mesmo tempo, porém, segue orgulhosa e altiva, ameaçada pela mãe de ter sua alma congelada por estes sentimentos: “Nunca he olvidado que un día me dijiste que, si me mataran, tendrían que dar muerte además

a mi orgullo” (ibid., p. 21). Entre esses dois lugares-sujeito Medeia deverá encontrar uma medida na sua relação com a sua comunidade afetiva, incluindo seus filhos, e com aqueles que se declararam seus inimigos. Entre a dor e o orgulho, assim sempre se encontraram as representações de Medeia, porém há uma linha de fuga com a qual Wolf matiza as suas linhas da vida que é a constância de desejo ao vínculo: o reconhecimento de sua comunidade afetiva como parte de quem é em última instância:

no teníamos más remedio que reírnos, y yo, decidida a castigar al rey desde mi puesto inferior, me comportaba como una hija de rey, lo que al fin y al cabo soy también, ¿no es cierto, madre?, la hija de una gran reina (ibid., p. 18).

Seu processo narrativo, ou melhor, seu relato de si mesma será composto pela morte de suas certezas e a transformação em algo ainda a desvendar, em um devir que se recusa em ser capturado pela história, mas que certamente transita pela marginalidade.

Cómo me duele la cabeza, madre, hay algo en mí que se resiste a volver a descender a esas cavernas, al submundo, al Hades, en donde se cuece lo vivo con el humus de los muertos, volviendo así a las madres, a la diosa de la muerte. Sin embargo, qué significa avanzar, qué significa volver. La fiebre sube, tenía que hacerlo (ibid., p. 20).

Ao fazer sua descida ao submundo, que se assemelha às imagens do mito de descida da deusa babilônia Inanna Ishtar para encontrar sua irmã Eriskigal (Neumann, 2003), Medeia experiencia algo que nunca havia ocorrido com ela, é tomada por uma onda de terror que lhe revela a presença de uma experiência anterior que quase havia esquecido, mas que seguia viva, provocando-lhe uma agitação interna que lhe empapou de suor e foi origem de sua febre delirante – estado em que a encontramos no início da obra. Uma experiência de quase morte, que revelou para Medeia que a cidade sobre a qual havia assentado sua vida estava fundada sobre um crime que lhe remetia àquele que testemunhou no seu país natal e que precipitou a sua evasão, o assassinato de seu irmão Apsirto pelo rei, seu pai. Este choque lhe provoca uma mudança brusca, deu-se conta que já não era suficiente ridicularizar o rei enquanto permanecia jantando em sua mesa, deveria encontrar outro *ethos* como morada e, para isso, seria necessário perder-se, deixar-se enfermar, provocar uma desterritorialização:

Esta ciudad está fundada sobre un crimen.

Quien revele ese secreto está perdido. Necesité ese choque para cambiar. Huir de las despreciativas comisuras de labios de la mesa real, eso es evidente. Pero adónde. Sobre eso tampoco podrías aconsejarme, madre, sobre eso puedo interrogar como quiera a las líneas de mis manos, líneas claras, bien, pero qué quiere decir eso, aquí y ahora. La enfermedad que me estremece fuertemente quiere darme un respiro, conozco el sentido secreto de las enfermedades, pero sé utilizarlo mejor para curar a otros que parar a curarme a mí misma. De forma semivoluntaria me abandono a la fiebre, que sube y me arrastra sobre una ola ardiente que me trae imágenes, retazos de imágenes, rostros (Wolf, 1998: 25).

Vê-se que Medeia já não se importa com a fuga da razão, nem em questionar a si mesma e às justificativas que sempre deu às decisões que tomou no passado e que alinhavaram sua história.

¿No tuve otra salida? Cómo pueden llevarse los años las razones de las que estaba tan segura. Cómo repasaba una y otra vez la sucesión de acontecimientos que fijé en mi memoria como muro de protección contra las dudas que ahora, tan tarde, sumergen ese muro (ibid., p. 35).

Este é um processo importante no relato de si mesmo, pois não há vestígio nas palavras de Medeia que a acusem de uma pretensa onisciência, e esta opacidade é o que nos torna, ao fim e a cabo, humanos e vulneráveis para aceitar (e respeitar) a humanidade e vulnerabilidade do outro.

Creo que es la debilidad, madre, es una debilidad momentánea la que hace que hoy me entregues a estos pensamientos. Cuando estabas de pie en la orilla para despedirme, me diste a entender que aprobabas lo que hacía. Yo no tenía elección. No había mucho que hablar. No seas como yo, me dijiste, y luego me apretaste con una fuerza que hacía tiempo no sentía ya en ti (ibid., p. 35).

Tal excerto aponta-nos para o que propõe Butler e que talvez somente pela experiência do outro e, necessariamente, sob a condição de haveremos suspenso a emissão de juízos: “tornamo-nos finalmente capazes de uma reflexão ética sobre a humanidade do outro, mesmo quando o outro busca aniquilar a humanidade” (Butler, 2015: 64). Baseada nesta operação ética, a Medeia wolfiana poderia tomar um rumo completamente diferente no que concerne à sua própria maternidade e a relação com seus inimigos, diferenciando-se assim de sua mãe que permitiu que seu filho Apsirto fosse assassinado pelo pai, o rei Eetes, e diferenciando-se das outras Medeias que já conhecemos aqui. Voltemos, por tanto, à questão fundamental do desejo de reconhecimento, que norteia esta interlocução de Medeia com a sua mãe e que pode

fazer seu discurso ultrapassar as fronteiras da razão moderna, assemelhando-se à loucura que é a fala de quem aceita ser atravessado por seu próprio inconsciente.

Apesar de estabelecer estes diálogos com sua mãe como uma ponte para a sua própria vida, as relações de vínculo que Medeia estabeleceu na comunidade Coríntia são as que atualmente a ameaçam de morte. Falamos, assim, que há um limite tênue entre este desejo reconhecimento e a efetiva emissão de um juízo sobre alguém. Já levantamos anteriormente esta questão, pois temos em conta que a operação que estabelece o reconhecimento em si pode chegar a termos que parecem fixar-nos, capturar-nos, aprisionar-nos, correndo o risco de deter o próprio desejo que nos move, pondo um fim à vida. Butler (2015: 63) afirma que “[o] reconhecimento não pode ser reduzido à formulação e à emissão de juízos sobre os outros”, mas que uma postura ética na verdade nos obriga a suspender tais juízos para apreender realmente o outro.

Faço tais considerações para introduzir a análise da categoria excêntrica/estrangeira que é atribuída a Medeia constantemente pela fala do outro, como uma condenação e até mesmo escárnio. Esta forma de interpelação realizada diversas vezes por Jasão, por Acamante e por Agamedea, assume que há uma diferença ontológica entre eles e Medeia. Os dois primeiros a condenam, diferindo dela por sua nacionalidade coríntia, por sua posição social e, finalmente, por serem homens, expurgando-se dela. Agamedea, por sua vez, rejeita em Medeia um aspecto de si mesma que depositou nela e depois condena-a. Em ambos os casos, há formulações de juízos que negam qualquer coisa em comum com a julgada, camuflada que estão as próprias limitações dos *juízes*, distanciando-se visivelmente da esfera ética. Vemos mais uma vez a prática da violência ética, que culminará na expulsão de Medeia do reino de Corinto. Para compreender a visão que fundamenta os primeiros juízes de Medeia, vale a pena analisar a visão do herói grego Jasão ao aportar no cais estrangeiro da Cólquida.

JASÓN: Desde el instante en que fui el primero en poner pie en aquella costa oriental y extranjera, mi gloria era segura, y eso me daba fuerzas. Nosotros, que penetrábamos en un país bárbaro, esperábamos costumbres bárbaras y nos habíamos fortalecido interiormente invocando a nuestros dioses (Wolf, 1998: 44).

O olhar que emana do centro para as margens é tomado por estas como juízo, o qual as margens recebem como uma condenação ao ódio, justificado pela estranheza que lhes provoca o *alter*. Para exemplificar tal asserção vejamos a fala de Medeia de Eurípides dirigida ao coro de mulheres coríntias.

MEDEIA:

Mulheres de Corinto, deixo o lar
para evitar que línguas vis me agridam:
gente soberba é o que não falta, atrás
da porta ou porta afora, mas o afável
suporta o estigma de pueril: o homem
em tudo vê injustiça e odeia o próximo
quando com ele topa, indiferente
se a dor terrível lhe ruma as vísceras.
Que a gentileza dê um norte ao êxule!
Desaprovo a arrogância do nativo,
grosseiro na abordagem de seus pares (Eurípides, 2015: 44-45).

Aqui Medeia costura um discurso às mulheres coríntias onde sua *alteridade* é colocada em destaque. A personagem desta tragédia subverte aqui não só os estereótipos de gênero, por ser uma mulher fazendo um discurso público, mas sobretudo por haver ressaltado sua posição de estrangeira. Seus questionamentos são feitos desde a posição do discurso do subalterno, realizando um deslocamento do sujeito da fala do centro para as margens, como bem enfatizou Spivak (2010). Vejamos que o percurso realizado por Medeia neste discurso transita por uma série de posições-sujeito: estrangeira, bárbara, mulher, esposa abandonada, mulher separada itinerância esta corroborada pelo fato de que – por ser sua primeira aparição no espaço público desde o início da peça – este discurso marca uma posição desafiadora à sociedade a qual se dirige. Em suma, Medeia aqui irá afirmar-se a partir de sua condição marginal ao sujeito masculino universal e irá denunciar claramente de onde vem o ódio, ou melhor, a violência da sociedade vigente.

Ainda que os séculos tenham passado, arrastando muito do disposto na tragédia de Eurípides em termos de estrutura social, a *essência* da operação ideológica que esvazia o vir-a-ser de qualquer devir minoritário segue atuante e será ilustrada pela fala de Jasão em Wolf, que soa como uma marionete reprodutora dos mecanismos de um discurso excludente – disfarçado de condescendência – e manipulado pelos verdadeiros detentores do poder. A descrição que Jasão faz dos estrangeiros deixa entrever um discurso disfarçado de superioridade cultural e racial, com destaque para os juízos seguintes: não passam de selvagens, é visível como são distintos de *nós*, disse o rei Creonte. Medeia somente ria do fascismo disfarçado, o que provocava ainda mais ira.

JASÓN: Ahora digo nosotros y me refiero a los corintios, de forma que Creonte tiene razón cuando dice: Tú eres uno de los nuestros, Jasón, lo

vería un ciego. Y no es rebajar a los colquidenses –traté de explicarle a Medea– hace constar que son distintos. Entonces ella soltó una carcajada, de esa forma burlona que me ataca cada vez más los nervios, pero tuvo que reconocer que las gentes de la Cólquida se concentran en su barrio de la ciudad, y se aferran a sus costumbres y sólo se casan entre ellas, y por consiguiente ellas mismas se empeñan en ser distintas. Inferiores a ellos, piensan la mayoría de los corintios, incluido el rey Creonte. Por favor, Jasón, al fin y al cabo son salvajes, me dijo él recientemente, poniéndome la mano en el brazo. Salvajes encantadores, lo reconozco, y es muy comprensible que no siempre sepamos resistir a sus encantos. Por algún tiempo. Sonrió benignamente. Tengo una sensación extraña. Creo que quiere de mí algo concreto (Wolf, 1998: 56).

Analisando esta sua última fala vemos que Jasão não parece ser exatamente um expoente máximo do poder instituído. Sua fala aproxima-se mais daquele que, manipulado, termina por identificar-se com o padrão majoritário mesmo sendo oprimido por ele. Incomoda a Jasão e a uma maioria de cidadãos coríntios, além do mais, o ar de superioridade destas estrangeiras – ou acaso não é certo que, nestes termos, os subalternos deveriam transparecer humildade e modéstia? Questionamento que emerge de sua fala inúmeras vezes, inclusive, quiçá seja esta a principal justificativa de Jasão para condenar a Medeia: “Sí ella no fuera tan orgullosa. Al fin y al cabo, ella era la refugiada, y dependía de mí” (ibid., p. 62).

Assim mesmo, seguimos com ele além do que concerne a sua opinião política pública e vislumbramos no trecho a seguir que Jasão também é volúvel a nível privado – o que demonstra não se pautar por um referencial ético que lhe norteie além das normas morais imposta socialmente. Jasão confessa, sem parecer dar-se conta, que este ar lhe apetece quando o lê através de uma outra posição-sujeito que não a de cidadão, mas sim de homem. Esta preferência, no entanto, não supera o fato da altivez das estrangeiras ofender às mulheres coríntias:

JASÓN: Y ella tampoco te facilita precisamente la tarea. Casi se podría pensar que juega con el peligro. Ya su forma de andar. Provocadora, ésa es la palabra. La mayoría de las colquidenses andan así. La verdad es que me gusta. Pero hay que comprender también a las mujeres de los corintios cuando se quejan: ¿por qué tienen que andar unas extranjeras refugiadas, en su ciudad, con más arrogancia que ellas mismas? (ibid., p. 47).

Voltemos então ao suposto reconhecimento que Jasão dá a Medeia no romance de Wolf para buscar outros elementos que se adiram à *excentricidade* da Cólquida descrita por ele e que revelem os prelúdios do juízo que fez daquela com a qual viria a casar e, por fim, condenar definitivamente. No trecho que destaco agora, Jasão

reconhece a natureza sábia daquela mulher estrangeira, um contrassenso dada sua condição duplamente marginal. Tal episódio a qualificava como uma ameaça pelo principal astrônomo do rei, Acamante, afirma Jasão. Este relata então como Medeia salvou a cidade de Corinto da fome quando seus principais sacerdotes e dirigentes já não sabiam mais o que fazer, difundindo seus conhecimentos sobre plantas comestíveis e convencendo –“no, obligó”, diz Jasão (ibid., p. 46) – o povo a comer carne de cavalo, um dos animais sagrados em Corinto: “Desde entonces pasa por mujer perversa, porque, dice Acamante, la gente prefiere considerarse embrujada a creer que, por simple hambre, devoró malas hierbas y tragó entrañas de animales intocables” (ibid., p. 47).

Tendo sua cidadania tão assegurada quanto Jasão, Acamante está alguns degraus acima na hierarquia da polis, é o primeiro astrônomo do rei, o conselheiro real. Acamante é, sem dúvidas, sujeito do discurso, uma voz que institui de maneira invisível o valor de verdade de uma fala, podendo dispor a seu bel prazer das normas, muda-las segundo lhe apeteça, pois é o porta-voz dos desígnios celestes. Seu grau de conhecimento astronômico lhe confere um poder máximo: a credencial para instituir o que é válido como verdade e o que não é. Tanto é assim que, após obter a condenação e subsequente execução da pena de exílio de Medeia, torna-se o governante de Corinto, enquanto Creonte se retira da vida pública. Passemos, portanto, às palavras deste segundo *juiz*. Haverá reconhecido Medeia? Como justifica sua condenação, se não por insana – já que esta lhe atestou sua sabedoria ultrapassando a dele próprio?

ACAMANTE: Era la época en que todavía podíamos permitirnos estos juegos con los extranjeros. Estábamos seguros de nosotros mismos y de nuestra ciudad, y el astrónomo supremo del rey podía permitirse el lujo de explicar a una inmigrante, que nunca y en ninguna circunstancia podía ser peligrosa, en qué se basaban el brillo y la riqueza de su ciudad. (ibid., p. 114).

Vemos que o astrônomo supremo cometeu o equívoco de julgar Medeia antes de interpela-la, sem reconhece-la em absoluto, porém só o fez depois de haver-lhe confiado até mesmo seu segredo mais íntimo. Assim, ao explicar-lhe como funcionava Corinto, Acamante deu-lhe a conhecer “poco a poco la forma en que ejerzo mi poder, de la que forma parte ese poder sea invisible y todo el mundo, especialmente el rey, este persuadido que sólo él, Creonte, es la fuente del poder en Corinto” (ibid., p. 113). Acamante tentou convencê-la de sua filosofia de vida, ao que Medeia rebateu,

formulando sua própria teoria: “Es siempre estimulante hablar com ella”, concluiu (ibid., p. 114). Antes do que esperava, no entanto, o primeiro astrônomo real se deu conta que aquela mulher não seguiria nunca as predições que ele deduzia do firmamento, fato que lhe irritava. Pior ainda foi quando percebeu que ela desafiava suas próprias certezas sobre si mesmo, desvendando nele motivações ocultas que colocou às claras apenas com seu silêncio:

Me volví brusco. ¡Por qué, por qué!, exclamé. ¡Por qué querer seguir viviendo! La pregunta era ociosa. Ella guardó silencio de un modo que hacía comprender con más fuerza que todas las palabras que no estaba de acuerdo. Entonces qué, dije yo de nuevo, ¿no quieres pervivir en la memoria de tu gente, eh? En eso no había pensado nunca, dijo. Eso se lo podía contar a quien quisiera, le dije yo, pero no a mí. Otra vez aquel silencio. Eso comenzó a provocar en mí algo parecido a la cólera, un sentimiento que había desechado como indigno (ibid., p. 116).

Ainda que a intenção inicial de Acamante fosse estabelecer um vínculo com alguém que julgou inofensivo, com quem pudesse confessar-se e que lhe tirasse do silêncio que se auto infligiu, não suportou a interpelação e o estabelecimento de uma relação ética de igual para igual – ele deveria permanecer como seu superior, como ela ousava questionar suas certezas sobre si mesmo? Medeia, por sua vez, através de uma tentativa de oferecer reconhecimento sem, no entanto, emitir qualquer juízo, acabou facilitando a exposição das mazelas de seu interlocutor para ele próprio. Deslançou sua cólera, numa interpelação que Acamante esclarece com mais detalhes a seguir:

ACAMANTE: Cada vez con más frecuencia, a medias encolerizado y a medias confuso, tengo que pensar en la pregunta que me hizo Medea al dejarme después de nuestra larga conversación: ¿De qué huís realmente todos vosotros? (ibid., p. 126)

Às perguntas sobre as bases éticas nas quais a condenação de Medeia pode estar assentada parece delinear-se um encadeamento de respostas pouco promissoras: morte, exílio, assujeitamento. Não interessa quem é Medeia, parecem dizer seus juízes, o que interessa realmente, segundo Acamante, é saber o que se quer e a qual a utilidade disto. Pois que seriam o justo e o bom senão conceitos relativos diante da utilidade? Medeia discorda, diz-lhe que o bom é tudo que favorece o desenvolvimento da vida, que mantivesse os homens unidos com toda a vida e que pudessem mover-se livremente, para que esta vida não se detivesse em momento algum. Para Acamante isso não interessa, não é útil na manutenção do poder. Dessa forma, não

há reconhecimento que preceda a condenação de Medeia, nem da parte de Jasão, nem da parte de Acamante, pois ainda que não tenha sido capturada como louca, foi taxada como marginal o tempo todo, por toda a cidade. Medeia ilustrava um padrão minoritário que destoava excentricamente do centro do poder de Corinto, pois não correspondia nem mesmo às minorias esperadas ali.

Compreendemos a fúria de Acamante acedendo a Foucault (2014a: 9), quando este propõe que das regiões interdidas da ordem do discurso, ou pelo menos das regiões onde “a grade é mais cerrada”, a sexualidade e a política ocupam uma posição crucial. Nessas regiões o direito de fala não é para todos, ao contrário, se iniciam uma série de procedimentos de exclusão, as proibições remetem a objetos tabu, ritual de circunstância de fala e o privilégio ou exclusividade de determinados sujeitos falantes. Medeia desde o lugar da marginalidade transgrediu todos eles ao, tanto com sua fala quanto com seu silêncio, colocar Acamante na berlinda diante de si mesmo, sobre seus atos de abuso de poder, de sua condução política pouco ética e pouco inteligente e, inclusive, de sua sabedoria como astrônomo. Foucault já deixou claro que em nossos dias não é qualquer um que tem o direito de falar de qualquer coisa, nem tudo o que pensa sobre um objeto e nem falar em qualquer circunstância. Assim, o discurso não é “aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (ibid., p. 15). Sim, Medeia em todas estas obras era, afinal, louca, mas não doente, foi louca enquanto fora-do-centro, fora-do-eixo, disruptiva em sua potência de inconformismo e de discurso não-convencional. Afirmou sua posição política a partir de um deslocamento do eixo ético-moral que pairava sobre sua cabeça e pôde, a partir deste lugar, começar a fazer um relato de si.

2.3. Corpo indócil, agente político

Para analisar a fala de Medeia como marginal, ser desejante, em itinerância ética, não podemos deixar de aproximar-nos de seu potencial político resultante de seu corpo indócil, agente seus próprios prazeres. Para tal, devemos retomar uma linha de argumentação que já iniciamos ao apresentar o dispositivo de poder médico que se empossa do domínio dos corpos e estabelece o discurso normativo sobre o *louco* como avesso da normalidade, discurso este que perpetua uma lógica de exclusão e manutenção da ordem de poder vigente pois considerava que é obrigatório ser normal para ser sujeito. Há, porém, outra instância afetada pelo exercício deste biopoder,

cumprido pelo discurso médico, que normatiza e patologiza o uso do corpo através dos prazeres, é o que Foucault (1999: 73) define como “dispositivo da sexualidade”. Tal dispositivo estabelece a forma “normal” de fazer uso do corpo e de seus prazeres, controlando-o. Entende-se que os pressupostos morais de comedimento, docilidade, sobriedade que este dispositivo institui e regem o uso do corpo do sujeito moderno nada mais são que mecanismos usados para estabelecer a obediência desses corpos e manter a ordem política assegurada.

No caso das mulheres especificamente, considerando que o poder médico se apresenta como a autoridade competente para gerir a vida e a morte no mundo urbano-industrial, há uma disposição sobre o corpo de forma mais aprofundada: “da orientação às mães nos cuidados maternos à definição das práticas sexuais lícitas e ilícitas, da definição de identidades sexuais às teorias da degenerescência” (Rago e Funari, 2008: 19). Para o psiquiatra Henri Sztulman (1996), por exemplo, é possível para os helenistas interpretar suas ações no nível pré-humano, no caos original, onde as forças do desejo das divindades podem ser exercidas sem entraves, sem restrições, nem punições se não aquelas que criam a utilização de força. Neste sentido, segundo o autor, Medeia apareceria como o inverso a Édipo, cujo crime conduziu ao sentimento da falha humana, à culpabilidade assumida, à lei paternal, à cidade, à cultura e à civilização. Segundo Sztulman, “os psicanalistas” tendem a interpretar que Medeia atualiza a pulsão de morte, ou a força do Thanatos através do desejo de matar os filhos, desejo reprimido que existiria em todos. Em termos de práticas sexuais desviantes, a Medeia clássica não poderia ser questionada, porém o discurso que ela dirige ao coro de mulheres coríntias revela a força política de seu corpo indócil, ao questionar os direitos sexuais do homem e o próprio sentido de maternidade:

MEDEIA:

Quando a vida em família o entedia,
o homem encontra refrigério fora,
com amigo ou alguém da mesma idade.

A nós, a fixação numa só alma.

“Levais a vida sem percalço em casa”

(dizem), “a lança os põe em risco”. Equívoco
de raciocínio! Empunhar a égide

dói muito menos que gerar um filho (Eurípides, 2015: 47).

Sobre este aspecto, Teresa Cabruja (2005) recorda que encontramos uma inextrincável associação entre enfermidade-útero no discurso médico/psi que reflete

as mulheres como sujeitos em relação com a patologia ou psicopatologia, por seus órgãos sexuais, sua capacidade reprodutiva, seu saber não institucionalizado, etc. Disto temos exemplos que vão desde a histeria (Diéguez, 1999) – como conceito inicialmente psicanalítico associado somente às mulheres, mas que hoje configura um diagnóstico psiquiátrico que reconhece a incidência em homens, ainda que em menor escala – até a síndrome pré-menstrual e a menopausa. Por isto, tomamos aqui o sexo como uma das principais expressões do poder feminino no corpo e que, por tanto, acaba se tornando uma das instâncias que mais se procura regular no discurso normativo. De acordo com Diéguez, o discurso médico hegemônico que une a ginecologia à psiquiatria para controlar melhor o corpo e subjetividade femininos, toma o útero como fonte de identidade: “Un movimiento de ida y vuelta se produce frecuentemente desde ambas disciplinas –ginecología y psiquiatría- cuando teorizan sobre la mujer: de la anatomo-fisiología genital al lugar social y viceversa” (Diéguez, 1999: 639). Vemos então a medicina substituindo o papel que ocupava a religião na função de controlar os corpos, mas o faz com o argumento de que teria o valor da verdade por sua neutralidade científica.

Rose Marie Muraro (1996) nos recorda que a norma não é natural, a norma é instituída, levando-nos a refletir que para que algo se converta em norma a condição fundamental é que haja o dissidente. A norma não existiria se o anormal não a contrapusera, esta é uma exigência lógica, visto que a primeira não se origina da natureza. Tomando as Medeias como representantes de um movimento de dissidência, cabe-nos escutar o seu relato – através da Medeia de Wolf – sobre o seu corpo indócil e seu movimento transgressor, a partir de uma posição de igualdade, para não nos aferrar aos julgamentos *a posteriori* e terminarmos por condená-la como os demais. Estamos realizando a interlocução como premissa ética para um reconhecimento daquele sujeito, seu modo de existir, suspendendo qualquer julgamento moral. Por outro lado, o fato de, nesse mesmo romance, Acamante a princípio ter considerado inofensiva a marginalidade e dissidência de Medeia, não foi por reconhece-la como uma igual, senão por considerar sua *anormalidade* parte esperada daquela estrutura funcional – mantinha-se na posição de superioridade. No entanto, mesmo para existência da dissidência da norma, a ideologia vigente que institui dita norma impõe limites. Só podemos dissidir em determinados graus e em determinadas questões, esta regra se impõe justamente para não haver o risco de subverter a própria estrutura de normas exigida pelo sistema ideológico.

Encontraremos evidências na fala da Medeia de Wolf que nos ajudem a compreender a indocilidade de seu corpo afetando diretamente a ordem política?

Para buscar subsídios no texto para esta resposta, faz-se imprescindível saber que esta é uma questão, antes de qualquer coisa, política. Muraro (1996) nos diz que a sexualidade da mulher, em um corpo indócil, está no cerne dos problemas socioeconômicos mais graves, dado que é da mulher em última instância que a sociedade depende para o controle da reprodução – e com isto de todo o sistema econômico que envolve a força de trabalho/produção e a massa de consumo (estrutura funcional do capitalismo), bem como a proteção social para manter sob controle a marginalidade e a violência da mesma. O mais contraditório, porém, é que o capitalismo não pode prescindir deste contingente marginal, pois sobre ele se processa sua reprodução. Por isso, a docilidade destes corpos é necessária, imprescindível.

Alguns interlocutores da Medeia do romance de Wolf podem entender a necessidade estrutural da submissão feminina para manutenção de um poder instituído, como Acamante, enquanto outros estão apenas preocupados em manter a imagem de masculinidade superior – que é o caso de Jasão. De todas as maneiras, diante de um corpo provocador, transgressor de normas, a fala do sujeito do discurso se reproduz rapidamente no formato de condenação, julgamento. Assim, somente encontraremos as queixas sobre sua indocilidade a partir de um lugar-sujeito que coincida com o *ethos* violento que normatiza a todos. O corpo de Medeia não é considerado indócil por ela própria, senão desejante, e a atribuição daquele significado só pode ser realizada na medida em que este corpo foi julgado como dissidente por outros sujeitos do discurso. Seu corpo deixa de ser obediente às ordens e desígnios superiores e, por isso mesmo, aterroriza. Vejamos, antes de mais nada, como Medeia estabelece seu *ethos* a partir da condição de imanência, ao afastar-se dos valores transcendentais e buscar modos implícitos de existência, que lhe abrem as portas para uma maior liberdade com seu corpo e, por tanto, para um maior potencial de transformação política.

Por qué me odian.

Talvez adivinen mi incredulidad, mi falta de fe. Como si no lo soportaran. (...) Por qué los dioses, que nos pedían continuamente pruebas de agradecimiento y sumisión, iban a hacernos morir para volver a enviarnos a la tierra. Tu muerte me abrió los ojos, Apsirto. Por primera vez encontré

consuelo en el hecho de que no tendía que vivir siempre. Entonces pude liberarme de aquella fe nacida del miedo; mejor dicho, fue ella la que me rechazó (Wolf, 1998: 97).

Medeia sentia-se aliviada e livre para realizar suas escolhas segundo seu modo de existência, por não ser obrigada a viver para sempre, ainda que essa descrença da religião, uma dissidência grave na sua comunidade, a tornasse alvo para o ódio dos seus conterrâneos crentes. “Me fui com Jasón porque no podía permanecer en aquella Cólquida perdida, corrompida” (ibid., p. 97), diz Medeia, esclarecendo que sua única culpa na morte de seu irmão Apsirto foi a de, no passado, ter acreditado que recorrer a uma ordem social antiga poderia suplantar a tirania de seu pai ao substituí-lo no trono. Medeia deixou, a partir dali, de crer naqueles deuses antigos e em suas tradições inflexíveis. Este é o ponto chave para a mudança de seu referencial ético, que passa agora a aliar o cuidado de si como fundamento de subjetividade à sua prática e atuação política.

A partir deste momento, Medeia começa seu relato de como passou a agenciar seus próprios prazeres, a partir do que considerava ser suas demandas individuais em estreita vinculação com as demandas políticas da comunidade que habitava. Este é um *ethos* vivo, não mais regido pela moral, que não captura, não aprisiona, que permite que o outro continue vivendo e que a coletividade floresça.

Sé que los argonautas trataron de convencer a Jasón de que me entregara a mi padre. Con mi fuga irreflexiva hice que la flota colquidense se lanzara en su persecución. Poco faltó para que me lanzaran por la borda, a fin de que los perseguidores, mis colquidenses, me pescaran. Jasón se mantuvo firme. Dijo que yo estaba bajo su protección. Para mí era nuevo estar bajo la protección de un hombre. Él estaba confuso y se sentía inseguro. Sus hombres comenzaban a hablar de expiación. Sería útil, dijeron, que hiciéramos algo para calmar a los dioses después de la muerte de Apsirto, incluyendo en la expiación mi huida de la Cólquida y la complicidad de Jasón (ibid., p. 99).

A simples presença do corpo de Medeia, sua materialidade ambulante naquela *Argo*, incomoda e expõe as teias corrompidas pelo abuso do poder e pela culpa. Mais fácil seria livrar-se dela, jogá-la ao mar, pensam os heróis. Jasão a protege pelo vínculo que já lhe unia a ela, que ele mesmo procura explicar depois “Una atracción nunca sentida en todos mis miembros, una sensación completamente mágica; me ha embrujado, pensé, y efectivamente lo hizo” (ibid., p. 45). Seu corpo é intruso, indócil, desconhecido, oferece sensação de perigo aos demais “cuando te agarra con su mirada” (ibid., p. 45), desabafa Jasão. Em relato angustiado, que Jasão nunca havia

externado temendo passar por ridículo, ilustra o domínio que aquele corpo tem sobre ele através do olhar:

Medea me llamó por mi nombre, como si por primera vez se diera cuenta de mi presencia, me mantuvo a la distancia del brazo y me examinó de una forma que, de haber estado menos embrujado, hubiera encontrado impropia, diciéndome luego sería, casi solemnemente, como si acabase de decidir algo: Te voy a comer el corazón (ibid., p. 46).

Como Medeia assimila este peso que recai sobre sua diferença? Já que a sua diferença estava coagulada em seu corpo, em seu olhar e em sua fala, este peso será constante. Se o efeito de estranhamento que provocou em Jasão, ouvir seu nome por aquela voz com sotaque estrangeiro fosse também sentida por cada Coríntio a cada vez que abrisse a boca, poderia vir a ser, no mínimo, um desafio conviver em regime de inclusão com os conterrâneos do marido e até mesmo com ele próprio. Porém, teria Medeia o objetivo de passar por um processo de assimilação? Percebemos que não. Todo o contrário se manifesta em sua insistência por, segundo Jasão, levar o cabelo à mesma maneira de sua sociedade natal, vestir as roupas que lhe apeteçam, portar-se com o mesmo garbo, caminhar com o mesmo ardor. Se por indócil atribuímos o sentido de agente dos próprios prazeres, certamente encontraremos a fala de Medeia para sustentar tal devir.

A Medeia de Wolf entendeu logo que o desconhecido resulta perigoso/desafiador aos olhos do sujeito de um *ethos* totalitário, que não provoca desejo de reconhecimento senão de dominação/destruição. Decidiu por não se aferrar a certezas, conceitos ou lugares prévios e manteve-se aberta a agenciar seus prazeres em conjunto com sua atuação política. Isso não significa que houve por parte dela uma assimilação do pensamento instrumental e estrategista que imperava em Corinto cujo representante máximo era Acamante, mas sim que Medeia deu abertura à uma subjetividade parcial, nômade, múltipla, com diversas possibilidades de devir, mantendo-se, porém, “incorporada” e ancorada na materialidade – daí sua função política. Braidotti explica a atualidade desta dinâmica ao apresentar-nos seu conceito de subjetividade nômade:

El pensamiento feminista no debe ser únicamente estratégico, esto es, la expresión de una voluntad política, sino ser adecuado en cuanto representación de la experiencia. La teoría feminista debe ser conceptualmente apropiada y a la vez políticamente conveniente; la propia relación con el pensar constituye el prototipo de una relación con la otredad por completo diferente. Si perdemos de vista este fundamento ético, relacional, de pensar, vale decir, el lazo que ciertos discursos crean entre

nosotros, entonces corremos el riesgo de incurrir en la homologación y por tanto en tipos de pensamiento puramente estratégico o instrumentales (Braidotti, 2004: 49).

Assim, apropriada de sua experiência e de sua vontade política, Medeia não é condescendente, mas tampouco enrijecida conceitualmente. Vejamos o momento em que, sem pautar-se por uma moral morta, afirma antes de deitar-se com Jasão: “Con nada engañamos más a la gente que cuando mostramos nuestro comportamiento habitual” (Wolf, 1998: 26), e prossegue um relato do ato sexual que envolve cobranças sobre o que esperam/esperavam um do outro, sobre sua condição marginal em Corinto e, ao mesmo tempo, prazeres vibrantes nos corpos dos dois. No sexo estão em posição de igualdade, que termina com Jasão rompendo em choro, momento em que demonstra esta fragilidade a Medeia por primeira vez, que o acolhe em atitude maternal. Vemos assim, que em conjunto com a demonstração de sua capacidade de agenciar seus prazeres, Medeia consegue ainda ponderar sua posição política: “Tendré que pagar por ello. La mujer tiene que pagar siempre cuando, en Corinto, ve a un hombre en un momento de debilidad” (ibid., p. 29).

Observemos que esta consideração constante a si mesma, em tônica dialética, resulta em que permanece sempre desperta para as opacidades que emana, “fragmentos de recuerdos, lo mismo que todos los años aparecen piedras nuevas en la superficie de los campos” (ibid., p. 100), pedras que podem atingir suas relações afetivas e comunitárias. Por toda essa conjuntura, o corpo de Medeia será sempre um corpo de ativismo político fundado em um devir-mulher ético. Assim se delineia esta afirmação, no capítulo em que faz um relato de si mesma a seu irmão já morto, Apsirto, contando a história de sua saída da Cólquida e seu encontro com sua tia Circe para o ritual de expiação:

El tiempo me pareció interminable, Circe me dijo muchas cosas después de haberle contado yo por qué tuvimos que dejar la Cólquida, dándome la sensación de que ella era mi precursora y yo su sucesora, porque también ella había sido expulsada cuando, con sus mujeres, comenzó a oponerse seriamente al rey y a su corte, azuzaron contra ella a las gentes, la acusaron de crímenes que ellos mismos habían cometido y consiguieron darle la reputación de ser una hechicera perversa y privarla de toda confianza, de forma que no podía hacer ya absolutamente nada (ibid., p. 101).

Tendo como ponto de partida o reconhecimento de sua vulnerabilidade, mas também do desejo que a move em direção ao outro, Medeia tem uma consciência de seu corpo

como agente político. Esta mudança de paradigma ético, no entanto, não a faz colocar-se em oposição ao herói, que em seu entender mantém uma relação de interdependência com certas representações do feminino, quais sejam as feiticeiras, videntes, sacerdotisas, pitonisas, todas arquétipos de mulheres sábias igualmente marginadas pelo sujeito universal. Tal entendimento, fica ilustrado no relato que faz sobre a fala de sua tia Circe.

¿Sabes lo que buscan, Medea?, me preguntó. Buscan una mujer que les diga que no son culpables de nada; que los dioses a los que casualmente adoran los han arrastrado a sus empresas. Que el rastro de sangre que dejan detrás se debe a la virilidad que los dioses les han dado. Niños grandes y terribles, Medea. Y eso va en aumento, créeme. Se extiende. (...) Yo era, me dijo, de las que viven en medio de esas gentes que tienen que saber a qué atenerse realmente con nosotras y que tienen que tratar de liberarlas de ese miedo que las hace tan salvajes y peligrosas (ibid., p. 101-102).

Neste trecho fica patente de que, para Medeia e Circe, não se trata de dizer quem é culpado, tampouco de fazer qualquer julgamento, trata-se de um compromisso ético e político de reconhecermos um ao outro, bem como de aceitarmos que temos todas nossas opacidades. Esta operação inclui o diferente e pluraliza possibilidades de ser sujeitos, abre caminho para uma mudança nas relações sociais e não compactua com a exclusão do que não se adequa a um determinado padrão ideal da sociedade. Ao mesmo tempo, este deslocamento ético protagonizado nesta fala por Medeia e Circe expõe os limites dos padrões de moralidade, que atuam como mecanismo opressor e violentam a todos, sobretudo àqueles que obedecem a ele. Este *modo de existência* imanente que parece emergir quando Medeia se autodenomina “nosotras” tem consequências políticas, acede ao lugar do sujeito *inclinado*, por afinidade imagética às matronas do renascimento italiano e que surgem à nossa vista como uma opção, linha de fuga da subjetividade vertical do patriarcado. Subjetividade esta ancorada em um corpo rígido e imobilizado pelo poder, que no seguinte trecho é descrito por Medeia:

Desde el principio me sorprendió el endurecimiento de sus cuerpos. No sentir nada al ponerles la mano en la nuca, el brazo, el vientre, ningún fluir, ninguna corriente. Nada más que dureza. Cuánto tiempo necesité para fundir esa dureza, cómo se enfurecían, cómo se resistían. Cómo se resistían a toda compasión. Cómo, a veces, se deshacían en lágrimas, hombres hechos y derechos. Con cuánta frecuencia no volvían, no me dejaban ir a verlos, porque se avergonzaba. Tuve que aprender a comprenderlo, y Jasón me ayudó (ibid., p. 103).

Resgatando conceitos apresentados no decorrer desta tese volto a destacar que quando me refiro às mulheres falo sempre da “mulher” como *alter* e não como Outro. Explico que o *alter* não trata da mulher em oposição ao homem, ou como negativo do homem, mas como o espaço branco do texto, o que ainda não foi elaborado, que ainda está em vias de se constituir significante. A partir deste lugar de devir-minoritário Medeia considera exercitar compreender aquele que se coloca em relação com ela, que vem a ela para pedir auxílio. Sua atitude que claramente se deslocou do *ethos* totalitário, tem consequências comunitárias de base político-ideológica, mas também funcionam como vias de devir minoritário. Proponho, é claro, que este *modo de existência* funciona no espectro do padrão minoritário, pois tradicionalmente o “lado” do sujeito universal soberano, que nós sabemos patriarcal e capitalista, não está realmente preocupado em recuperar a potência do corpo, o potencial político dos seus dissidentes ou tampouco em formar alianças fundadas no desejo.

Para chegarmos na medida do incômodo produzido pelo corpo indócil, vale destacar por último que na modernidade, a era do biopoder, o corpo perdeu seu status de integralidade e vem passando por uma superexposição. Juntando essas duas marcações modernas (o corpo subjugado e dissecado mais a gratuidade imagética) chegamos às questões da visibilidade e da representação. Tendo a imagem tornado-se o principal veículo de representação da nossa era, vem carregada de ideologia⁸. Quando um corpo de uma mulher como Medeia consegue impor sua materialidade incômoda, indócil, desafiando padrões de moralidade instituídos – seja através da maternidade, do exercício livre de sua sexualidade ou mesmo de sua simples presença desafiadora – ele se torna um agente político e desestabilizador.

Em suma, entendo que, em relação à Medeia de Eurípides, encontramos nos relatos de Joana, a personagem de Buarque e Pontes, e de Medeia de Wolf, um exercício abertamente questionador de acordos coletivos e territórios já constituídos, em cuja periferia elas habitam. Estas duas últimas heroínas expõem em detalhe os arranjos e construções discursivas que perpetuam tais territórios, desde a inequidade de gênero já presente na Medeia clássica até a exclusão social pela estigmatização de vozes,

⁸ Em representações como, por exemplo, as pornográficas, Braidotti destaca que as mulheres, os corpos femininos, tornam-se irrelevantes e sempre iguais. A ideia que se transmite tradicionalmente do sexo segue essa mesma lógica: uma série de órgãos se interpenetrando, imagem bem distante do ato sexual com tudo que ele envolve. E ali, *a mulher é sempre a mesma* (Braidotti, 1994).

corpos e sexualidades. Os arranjos que a sociedade encontrou para dar lugar àqueles e àqueles que se diferenciam de seu padrão normativo, evidencia-se através de um *status* legal que condena à marginalidade, comparável a uma condenação à morte: Joana como moradora de favela e Medeia como imigrante indesejada, uma abandonada à própria sorte num território onde impera um poder paralelo invisível ao Estado e a outra definitivamente condenada ao desterro. Ambas, naturalmente poderosas, como a própria Medeia da tragédia, desterritorializam seus algozes ao não se subjugar a eles. Porém, em última instância, somente a Medeia de Wolf (1998) pode re-territorializar estes agenciamentos coletivos de enunciação totalitários através de um agenciamento maquínico de corpos, de desejos.

Enquanto vimos em Cassandra a análise de uma heroína que teve na voz o lugar onde se operou uma violência institucionalizada – por desígnio divino – e que conseguiu ultrapassá-la, imortalizando-se através de suas próprias profecias, encontramos em Medeia a heroína que foi violentamente “amputada” em seus vínculos afetivos e comunitários. Medeia consolidou sua imortalidade ao fazer a justiça que lhe era possível: sem apelar a nenhuma lei divina ou humana, desbaratando pela morte, implacável, a cadeia de vínculos que sustentava seus algozes. Vê-se que Eurípides preocupa-se nesta peça tanto com a tônica de drama político quando fala da condição da mulher, quanto com o viés negativo da religiosidade atribuída a Medeia, pelos sacrifícios sangrentos, oráculos e presságios que compõem sua história. No entanto, quero demarcar que Eurípides dá a entrever questionamentos sobre a inconstância da sorte, do destino, da fatalidade e das paixões humanas: Medeia, que antes era sacerdotisa, escolheu seu caminho de imersão na humanidade pela via da paixão, do *pathos*, elegendo seus passos por uma racionalidade incorporada.

Por tanto, ao contrário do que afirmou Novak (1999) sobre a heroína recusar as vias de humanidade da razão e da virtude e “querer” ser criminosa e desumana, entendo que o caminho de Medeia em Eurípides foi justamente o de ter se humanizado ao contato da vulnerabilidade e miséria concernentes ao destino humano. Ainda que tivesse ao alcance das suas mãos a via da “inumanidade”, pela sabedoria herdada por sua ascendência divina, Medeia deixou-se conduzir pelo *pathos*, sofrendo o destino em condições de igualdade humana, até as últimas consequências. No entanto, diante das condições de sub-humanidade e, quiçá, morte que lhe resultaria do exílio proferido por Creonte, encontrou como linha de fuga deixar a cidade numa

carruagem divina. Assim, Medeia foi afetada e lutou pela força da vida até os últimos momentos, ainda que não tenha podido sustentar a vida dos filhos que dependiam dela e os tenha matado, no momento ápice de sua dor excruciante.

Assim, precedida pela Medeia clássica que lança mão do recurso de dar morte ao rei, à princesa e aos seus filhos como forma de vislumbrar qualquer forma de justiça, vemos que Joana, apesar de não matar Creonte e Glauce, sucumbe a este destino já conhecido da morte, acrescentando ao filicídio a vida do suicídio. Ser “humano” não é sempre uma condição dada, enquanto ser “animal”, “um bicho, ser essa besta danada” (Buarque e Pontes, 1975: 66), como dito por Joana (*ibid.*), operando através do lugar da transgressão, pode ser uma linha de fuga da condição de miséria e sub-humanidade às quais o minoritário muitas vezes é relegado. A análise detalhada da Medeia de Christa Wolf, por outro lado, nos permite afirmar que sua diferença revolucionária foi haver resistido até o final ao recurso da morte, priorizando um relato de si em que busca na mãe seus referenciais éticos e políticos, resgatando sua identidade através de um mosaico de lembranças e ressignificações sobre seu passado atualizados nos acontecimentos presentes, renascendo por fim. Assim, foi a sua tenacidade em preservar o seu desejo vivo, operando politicamente com seu corpo, dando guarida à uma comunidade afetiva através de novos e velhos vínculos, que a mantiveram ativa e capaz de produzir a diferença naquela comunidade, ainda que ao final eles a tenham expulsado.

É desta forma que, mais de dois milênios depois da tragédia clássica de Eurípides, Medeia aparece em Wolf afirmando-se justamente a partir do vínculo. Sua coragem e orgulho continuam em destaque, porém, desde um constante “diálogo” com a mãe, acerca-se de suas opacidades e limites, o que lhe dá a chave de seu desejo e lhe permite escolher de forma integrada o caminho a seguir. Na obra da autora alemã, a heroína atesta que o desejo, ao manter-se ativo e aliado ao pensamento, não rompe os vínculos, mas desliza entre os seus destinatários, ampliando a comunidade afetiva numa tônica sempre política. Na cena final, Medeia encontra-se separada dos seus pelo muro da cidade que a expulsou. Para ultrapassar este muro, analisaremos no capítulo seguinte de que maneira Electra pôde lidar com os vieses de sua história e se é possível, ao menos na literatura menor, algum *modo de existência* minoritário que culmine em processos de cura de tantos traumas e rupturas e que alcance soluções também políticas.

Capítulo 3. Electras, liberdade e pertencimento

Por ser a primeira, mais conhecida e estudada representação trágica de Electra, busco em *Coéforas* a base para iluminar os elementos fundantes do carácter desta que será a terceira e última heroína analisada nesta tese. Como já pude adiantar brevemente em capítulo anterior, esta obra consiste na segunda tragédia da trilogia interconectada *Oresteia*, de autoria do poeta clássico Ésquilo, cujo primeiro volume é intitulado *Agamêmnon*, já analisado no capítulo sobre Cassandra, e o terceiro e final volume recebe o nome de *Eumênides*, sobre o qual discorreremos pontualmente ao longo deste capítulo. Sua trilogia venceu o primeiro lugar na competição de tragédias do ano 458 a.C. (Vieira, 2009) em Atenas, no festival de honra a Dionísio, onde era esperada a participação de toda a comunidade civil.

O que distingue majoritariamente esta tragédia das demais representações de Electra que analisarei nas seções subseqüentes, não reside, porém, tão somente no aspecto cronológico, mas na ênfase dada por Ésquilo à hereditariedade da culpa e, de acordo com Trajano Vieira (2009), à responsabilidade jurídica, sobre a qual não me aprofundarei. A leitura que farei desta tragédia coloca a ênfase sob o viés da responsabilidade individual, num sentido lato, mais psicológico: diante da maldição de tal herança, a responsabilidade individual (dissidência ética) ficaria comprometida e a própria diferenciação do indivíduo é estancada dentro de limites pré-estabelecidos. Assim, o conflito a ser assumido diante de uma questão “aporística” é o seguinte: o que herdamos nos exime da responsabilidade pela herança? É possível escolher não participar do espólio desses “bens”? Em caso afirmativo, qual a condição de possibilidade em diferenciar-se do padrão esperado, estando inserido coletivamente? Sabemos que, neste contexto, seria preciso “matar heroicamente” e, por tanto, verticalizar as relações, de modo a afirmar-se sujeito do discurso. A solução para aceder a este patamar subjetivo sem repetir o heroísmo homérico é quase impossível, dado que o próprio conceito de subjetividade moderno está baseado nesta herança mitológica da tradição grega.

Desta forma, a questão que nos moveu durante toda a tese permanece mesmo depois da análise das heroínas Cassandra e Medeia. Sigo questionando se, estando inserida numa sociedade que cresce e reproduz-se através de um mesmo padrão heroico, cuja herança precede o indivíduo já no berço, é possível diferenciar-se sem ficar “automaticamente” excluído desta mesma sociedade? Diante de uma herança

coletiva, o sujeito (herói) acaba por deparar-se com o conflito entre pertencimento e diferenciação, cuja saída acaba sempre pela via do “sujeitar-se” para pertencer ou “dominar” pela verticalidade heroica. Vimos anteriormente heroínas que, em suas reescrituras contemporâneas, enfrentaram e recusaram a herança coletiva que as constrangia, assumindo a responsabilidade individual de diferenciar-se sem aceder a nenhuma forma de sujeição de si ou do outro, até as últimas consequências. No entanto, ao final de suas histórias, estavam realmente inseridas em alguma comunidade? Partindo desta questão, faz-se necessário analisar Electra por sua história mitológica ímpar na busca de possibilidades para que os “minoritários” alcancem uma singularização incluída em comunidade, legitimada e alicerçada politicamente.

Vale ressaltar que os processos de subjetivação minoritários, como toda jornada heroica, passam constantemente pela prova de escolher, no entanto, conforme já observamos nas análises das demais heroínas, estes processos devem seguir uma trajetória de diferenciação que requer a precedência da ética viva (Butler, 2015) e não da morte – ponto fundamental desta análise. Aqui se encontra a importância de analisar a história da heroína Electra, conduzindo a investigação ao patamar heroico de alguém que, além de diferenciar-se, afirmar-se e desterritorializar um coletivo que está violando a existência de modos de vida minoritários, logra reinserir-se, ao final da peça, em um modo de vida comunitário mais afinado com seus ideais políticos. No mesmo compasso em que expurga traumas herdados de gerações anteriores, o enredo de Electra deixa um legado para as gerações futuras de singularidades minoritárias que desejam pleitear a resolução de conflitos e injustiças de maneira legítima e inclusiva.

Início, por tanto, com *Coéforas*, primeiro volume da trilogia *Oresteia* de Ésquilo (traduzida por Torrano, 2013), de modo a introduzir-nos nos meandros da mitologia dos Átridas e a força da hereditariedade familiar na composição de um destino individual. No título da tragédia lê-se o chamado daquelas que estão por vir: Coéforas, segundo Jaa Torrano (2013: 15) são as “portadoras de libações funerárias” que nos falam da celebração das “honras heróicas” ou *heroikai timai* no túmulo de um herói morto. Como estrangeira seria como se Cassandra ou Medéia estivessem ali – subscrevendo-se também ao Coro de mulheres servas do palácio real que supostamente celebravam as honras heroicas no túmulo do rei-herói assassinado pela

rainha. Cabe destacar que este não é qualquer herói, mas o superlativo herói aqueu Agamêmnon (Brandão, 2016b).

De volta às Coéforas, vários questionamentos de ordem política me assaltam, já que logo ao início da peça, divisa-se Electra entre este grupo de mulheres. Diversos são os problemas pelos quais fui absorvida ao ler este drama, a maioria destes de ordem política, mas também aqueles com repercussões de ordem psicológica, como o de lugar-sujeito das personagens. Afinal, o que a princesa herdeira deste casal real estaria fazendo entre as mulheres marginais? E por que motivo estas, por natureza estrangeiras feitas escravas na guerra, estariam fazendo nas honras heróicas do algoz de seu povo? Estaria Electra identificada com a herança dos valores do pai ou principalmente atuando para dissociar-se também da mãe? Por que o Coro, aparentemente, identifica-se com os valores aristocráticos de seus senhores?

Assim, recortando ainda mais o contexto deste nível macro da sociedade grega de então, entendo que o problema do pertencimento é colocado à baila das discussões: a comunidade marginal constituída pelas Coéforas, às quais se adjunta Electra, parece reverenciar a ascendência do seu *conquistador* prestando homenagens a ele e suscita com isso um problema sobre o lugar-sujeito e o lugar de pertencimento deste grupo: a essência *versus* o lugar político. Por ser mulheres, escravas, estrangeiras, sua condição minoritária deveria defini-las politicamente? É possível escrever/relatar a si mesma para além das categorias identitárias e heranças coletivas/familiares sem incorrer em uma *alienação*? A presença de Electra dentre elas parece dar-nos uma pista para uma resposta positiva: sim, é possível, recorrendo a uma tônica política do pertencimento

Além do problema suscitado relativo ao pertencimento não essencialista, é importante destacar outros tantos questionamentos que evocam este texto. Há dois fatores relativos aos micênicos, cujos representantes máximos são protagonistas da peça a ser analisada, os Átridas, e que se referem à sua descendência. Junito Brandão (2015) nos informa que tal povo é descendente dos aqueus – povos indo-europeus que ocuparam a hélade – de cuja cultura de conquistas, guerras e violência adveio forte tônica de *heroísmo* aos valores praticados ali e tão bem representados nos poemas homéricos da *Iliada* e da *Odisséia*, o que será posteriormente melhor detalhado. Os aqueus agregaram ainda, segundo Brandão, um panteão de deuses urânicos e

masculinos (Zeus, p.ex.) às divindades creto-orientais de caráter agrícola e ctônico que eram cultuadas ali, resultando em que:

os deuses aqueus têm uma personalidade complexa, híbrida, em que se fundiram elementos heterogêneos e, às vezes, contraditórios. Não houve uma justaposição de duas séries de deuses em um panteão único, mas sínteses estranhas propiciaram a criação de divindades que não eram nem indo-europeias, nem minoicas, mas sim aqueias (Brandão, 2015: 78).

Tanto o primeiro marcador, sobre o caráter fortemente *heroico* desta cultura, quanto o segundo, este relativo à sua complexa síntese entre a patrilinearidade e a matrilinearidade revelam-nos as pistas para compreender as questões suscitadas no início do capítulo. A *Orestéia*, composta pelos três livros *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, de Ésquilo, parece forçar-nos a discutir este estado de coisas, tanto do ponto de vista político quanto psicológico, elevando o conflito ao ponto máximo onde os direitos do pai são contrapostos aos direitos da mãe, onde a justiça tribal se opõe a justiça racional, onde o heroísmo é motivo da perpetração de um ciclo de violência. Com todas estas cisões, me deterei na função de Electra, como representante feminina do heroísmo micênico, filha da família real, relegada à categoria de escrava pela mãe e membro do Coro das Coéforas.

Sobre as citadas cativas, inclusive, paira a sombra da dúvida sobre sua origem, se por acaso teriam vindo de Tróia e ainda se pranteavam sua princesa e sacerdotisa morta por mãos da rainha, a heroína Cassandra. Afinal de contas, como entende Jaa Torrano (2013), as escravas pranteariam ali também, às escondidas, a morte dos seus próprios senhores. A peça questiona, por tanto, qual horizonte se delineia para os cidadãos e escravos da pólis ateniense no que tange ao parentesco, comunidade e, acima de tudo, justiça. Segundo Torrano (2013) há, afinal, um caráter extraordinário nas circunstâncias representadas nesta tragédia, pelas quais os critérios habituais de análise ficam comprometidos. Em sentido *lato*, por sua (*idem*) leitura, a tragédia *Coéforas* discute a emergente necessidade de conciliar o pensamento mítico-religioso com as então recentes transformações de ordem ético-política daquela sociedade, que passa a valorizar a centralidade do discurso lógico e racional como base de sua recém implantada democracia.

Ana Fraga Iribarne (2001) esclarece uma outra mudança em particular, dentro deste panorama geral, que é representada por Ésquilo nos questionamentos desta peça e se refere ao conceito de família. Naquela conjuntura vivia-se a substituição de uma

velha ordem, em que prevalecia o conceito amplo de família, mais conhecidas como clãs, para um conceito de família nuclear, cujo eixo central deixa de ser a mãe e passa para a figura paterna. Este homem da casa é o único a quem é dado o direito de exercer a sua cidadania na vida pública, estando vinculado por vários laços à vida política de onde vive. Desta maneira, se por um lado esta nova ordem predis põe a um potencial político supostamente menos arbitrário e menos aristocrático, por outro lado, estabelece uma estrutura social fundamentalmente patriarcal e hierarquizada/classista, amarrada por leis humanas que instituem um plano de realidade segundo o seu entendimento circunscrito.

Entendo ainda, além dos pontos já apresentados, que o questionamento fundamental sobre a própria noção de justiça é o mote desta trilogia de Ésquilo. Segundo Berge e Caspers (2015), muitos acadêmicos entendem que a *Oresteia* nos compele ao entendimento da necessidade da prevalência de um código moral instituído pela política, enquanto outro grupo defende a visão de que nestas tragédias lutou-se pela pólis de forma irremediavelmente humana, pois tal seria o desejo inerente à nossa própria condição de animais políticos. Assim sendo, o preceito de justiça, eixo central desta obra, também será aqui debatido através dos parâmetros comunitários e do vir-a-ser humano que envolvem a história desta heroína. Isto resulta em que uma interpretação sobre a consecução ou não da justiça buscada por Electra deve passar antes pela análise destes lugares pelos quais transitou em suas escolhas: a identidade, o pertencimento comunitário, o vínculo afetivo, a política, a humanidade. Além disso, considerando seu caráter heroico, buscamos pistas deste conceito de justiça também no plano divino através das relações estabelecidas por Electra com os deuses ctônicos e/ou urânicos em suas preces:

crimes hediondos se apresentam como sacrifícios, introduzindo um nexo entre a religião e a violência, que varia quer o ponto de vista seja dos Deuses (*theoi*), dos Numes (*Daímones*), dos heróis (*héroes*) e os dos homens cidadãos dessa *pólis*, representados pelo Coro (Torrano, 2013: 17).

Segundo esta interpretação de Torrano (ibid.), estes são enredos que permitem ver a dialética entre variados graus de conhecer, de ser e de verdade, todos questionados pela Grécia do século V a. C., e em destaque para o que viria a ser o modelo ideal daquela cultura posteriormente incorporados pela modernidade como parâmetros para o sujeito. Estas instâncias de “ser, de conhecer e de verdade” transitam entre a

hierarquia do divino, uma tradição entre os gregos até então, e entre o que seria conveniente aos cidadãos de Atenas do século V, dentro de horizontes políticos que estava se desenhando. Ainda de acordo com Jaa Torrano (2013: 18), a ontologia mítica de então prescrevia que “o ser se pensa e se diz primeiro e inauguralmente com os nomes e as noções míticas de Deuses”, daí a importância da leitura da “Oresteia” também a partir da ótica da relação de seus personagens com as divindades, do qual recortaremos nessa análise mais detidamente as que se referem a Electra.

Coéforas narra a vingança de Orestes sobre a mãe Clitemnestra e seu cúmplice Egisto, que haviam assassinado seu pai, o poderoso rei-herói Agamêmnon, logo de seu regresso vitorioso da Guerra de Tróia. Deseja com isso, de acordo com o que diz Orestes no início da peça, recuperar os “pátrios poderes” e conservá-los ainda que através da violência. O destino violento dos Átridas pela maldição que lhes perseguia seria, assim, continuada. A tragédia dá-nos também os elementos que demarcam a posição de Electra, irmã mais velha de Orestes, no enredo familiar e todas as consequências éticas e políticas que este enseja: Electra desejava a condenação e morte da mãe. Tendo este enredo em conta, fica em suspenso o posicionamento minoritário e desterritorializante de Electra. A violência como um lugar a partir do qual se afirma uma subjetividade não parece harmonizar-se com uma ética viva. Somente no desenrolar da peça, compreendi que, tal qual a leitura que fiz da Medeia de Eurípides, é no conflito sobre sua própria humanidade que Electra se localiza. A chave para os questionamentos sobre a violência ética, que permeiam toda a trilogia, reside aqui no conceito da “desumanidade”:

O início de *Coéforas* deveria ser precedido pelo lamentoso monólogo de Electra que se queixa das duras condições em que vive, graças ao desprezo da mãe, Clitemnestra, que após o sacrifício de Ifigênia e a partida de Agamêmnon para Tróia, preservou-a da morte, bem como ao irmão Orestes, mas a rebaixou ao nível de escrava (Villela, 2017: s/p).

De partida, ciente da desumanização na marginalidade, pergunto: o que Electra quer? A quem vem? Por que chora? Apoiará Orestes por compartilhar com ele os valores sobre a precedência dos pátrios poderes sobre os poderes da mãe? Ou sua intervenção vem questionar justamente a ética sanguinária que conduz sua família através dos séculos e que se impõe uma vez mais? Analisarei as falas de Electra investigando os agenciamentos coletivos de enunciação aos quais respondia, pelos

marcos e normativas daquela coletividade, permeando-os de questionamentos ético-políticos e sócio-históricos. Também destacarei a partir de Electra o posicionamento do seu discurso na pólis e na família, o exercício da sua fala, seus lugares-sujeito, bem como a trajetória de seus desejos e filiações/alianças. Começamos por encontrá-la situada na condição de uma cidadã da aristocracia grega que, no entanto, era mantida marginalizada no lugar de mulher escrava. Electra perdeu os direitos de uma cidadã grega e teve silenciada sua voz dentro do espectro restrito de atuação da mulher naquela sociedade, já que após a morte de Agamêmnon foi destituída de seu status legal. Na busca pela justiça Electra almejava não apenas recuperar tais direitos, mas expandir o seu alcance ao promover uma mudança a nível político, destituindo Clitemnestra e Egisto do poder de sua casa. Tal situação ocorria em função da condição política e familiar vigente desde que sua mãe Clitemnestra, juntamente com o seu tio Egisto, assassinou seu pai, estabelecendo novas bases no reinado e na família.

Cientes da imposição dolorosa na qual Electra se vê implicada pelo luto e pela escravidão, veremos ao longo do capítulo como Electra foi a primeira das três heroínas aqui analisadas que logrou uma humanização do seu poder heroico. Esta heroína lutou contra os desígnios violentos que a privavam de liberdade ao integrar a consciência de pertencer a um lugar “diferente” àquele ocupado pelos deuses, pelos seus antepassados, pelo pai ou pela mãe. Foi a única das heroínas que identificou e lutou contra o lugar de monopólio do poder. Electra ainda faz isso recorrendo ao princípio da justiça divina (urânica e ctônica), mas com a diferença de integrá-los à recém-inaugurada justiça humana.

Nesta análise, buscarei mediar a leitura das tragédias e obras analisando como se relaciona Electra no nível humano, em termos de pertencimento comunitário e no nível sobre-humano, em termos de diferenciação/individuação heroicos. As vias para esta análise residem tanto na sua presença entre as Coéforas no início da obra, na relação de Electra com o irmão Orestes e também na sua oposição à mãe, a rainha Clitemnestra. Considero ainda a questão levantada por Jaa Torrano sobre “[o] que liga o Coro desta tragédia aos horizontes e perspectivas da *pólis* ateniense do século V?” (Torrano, 2013: 10), como de especial relevância para a análise – considerando que geralmente o Coro representa os cidadãos e a eticidade próprias da *pólis*. Desta forma, entendo estar no plano do humano a relevância para discutir todos os

questionamentos, já apresentados, que são suscitados há milênios pelas obras a ser aqui analisadas. Veremos em mais detalhe nas seções a seguir qual a relação entre a comunidade e Electra, assim como a relação entre Electra e sua família nuclear, buscando elucidar estes paradoxos evocados por sua mitologia.

Na busca de mais respostas, caminho em direção à leitura das tragédias *Coéforas* de Ésquilo, seguida por *Electra* de Sófocles e *Electra* de Eurípides. Destas três obras clássicas nas quais destacarei a heroína Electra, as duas últimas foram encenadas em Atenas por volta de 415 a.C, encenações que ocorreram provavelmente na mesma década, segundo Trajano Vieira (2009). São estas as duas tragédias homônimas *Electra*, a primeira é de autoria de Sófocles e a segunda de Eurípides, poeta quinze anos mais novo que o primeiro. Ainda que com esta diferença de idade, as encenações de suas tragédias foram contemporâneas, afinal tratava-se da fase final da produção do primeiro, o que nos permite fazer uma leitura comparada. O intuito, já explicitado na metodologia, não é fazer formulações de caráter geral, mas sim dar a conhecer o contexto social e político no qual se deu tais encenações e os questionamentos evocados por elas.

Prossigo no intuito de realizar uma análise do discurso que leve, em última instância, a revisar criticamente o *ethos coletivo* totalizador que pode vir a transparecer nestas obras através de trechos onde os autores representem instituições de categorias e conceitos, produções e transgressões de ordem, mudanças de código, dentre outras considerações. Já em *Molara* de Yaël Farber (2015), buscarei localizar o processo de devir-minoritário na narrativa que a própria Electra faz de sua história, em trechos que possam responder estas ou bem suscitar outras questões e que permitam acentuar a voz por si própria, já tão forte, de mais uma heroína marginal.

3.1. A comunidade de irmãos

Início esta trajetória de análise pressupondo que a tarefa de Electra seja, precisamente, matar os pais para conseguir relatar a si mesma. Nesta linha de interpretação, Electra estaria em uma busca para organizar-se em torno de uma identidade dissidente da família dos Átridas, tecendo uma narrativa sobre a própria história ou autoria de si, ainda que encontrasse incoerências sobre o que relata de si mesma. Afinal, invariavelmente, segundo Butler (2015), o relato que faço de mim é baseado no que considero ser a verdade, no entanto, muitas coisas escapam desse

relato e, ao escapar, fazem de mim mais humana, mais vulnerável. Posso entender ainda que a heroína baseou suas escolhas em verdades sempre parciais – aspecto que poderemos discutir mais adiante – com o objetivo último de seguir uma nova ordem ética. Porém, diante desta parcialidade, como saber que não deixou escapar justamente aquilo que viria a destruir seu intento de diferenciação e singularidade?

A obra *Oresteia*, como já introduzi, por preceder as demais em vários aspectos, será a fonte pela qual inicio esta discussão. Diz-nos Jaa Torrano (2013) que a Orestes a vindicta se impõe como quinhão legado pelo pai. A herança da linhagem paterna, uma linhagem heróica, demanda de Orestes uma continuidade à sua ordem – já identificada no prólogo da tragédia pela figura juvenil de Orestes invocando Hermes Ctônio diante da tumba do pai em uma prece, sobre a qual reforço: quer recuperar os pátrios poderes. Torrano arremata tal análise afirmando: “Violência e dolos, traços decisivos no destino de seu pai, devem ser para Orestes os meios de reconquistar os pátrios poderes” (Torrano, 2013: 21).

Em contrapartida, o título deste segundo volume da trilogia, que analisaremos mais detidamente através de *Electra*, ressalta a papel fundamental do grupo de mulheres vestidas de negro, escravas aprisionadas na guerra: as Coéforas. Destas mulheres com mantos negros “como a tempestade” (ibid., p. 22), portadoras de librações funerárias ao seu pai, Orestes crê reconhecer sua irmã *Electra*, destacada pelo pranto. Senão vejamos o que as próprias Coéforas enunciam:

Os Deuses me impuseram a coerção
do cerco à cidade, e conduziram-me
do pátrio palácio à sorte escrava
Com justiça e sem justiça
convém por princípio de vida
aprovar contra o espírito, dominando
o amargo asco. Pranteio sob as vestes
a inane sorte dos senhores,
oculto luto me regela (Ésquilo, 2013: 79).

À sequencia de palavras finais: coerção, conduziram-me, sorte escrava, sem justiça, compensam as palavras seguintes sobre o que “convém”: princípio de vida, dominando, as vestes, dos senhores, me regela”. A poesia desta sequencia nos ajuda a compreender o conflito destas mulheres em ter que prantear aqueles senhores, por cujas mãos foram escravizadas. Após este párodo, espera-se que o destaque sobre este conflito moral prossiga, com diferenças marcadas pelos lugares de fala na

hierarquia da pólis, bem como os lugares de fala na perspectiva política. No entanto, na entrada de Electra, somos impactados por sua falta de palavras: o silêncio se impõe a ela como único transmissor possível de seu luto. Dilacerada pelo conflito sobre “como rogar ao pai” (ibid.), prossegue Electra sobre como trazer as libações funerárias afinal?

da querida ao querido,
Da mulher ao marido, da
minha mãe? (ibid., 81).

Delineia-se, assim, a urgência da fala *versus* a dúvida sobre desde qual lugar falar para render o respeito devido à tumba do pai. Electra tem o cuidado de falar de tal maneira que suas palavras não soem como “insolente ironia” (Torrano, 2013: 26). Conflito para o qual busca conselho naquelas às quais chama de “parceiras”, enquanto “[m]ulheres cativas cuidosas do palácio”, que possuem “neste palácio o ódio comum” (Ésquilo, 2013: 81). Não sabe ainda se deve rogar por vindicta ou manter silêncio, posição pela qual a desonra acabaria por ser a tônica da mensagem. Os conselhos são diretos e fazem referência ao ódio comum que têm a Egisto e à querida lembrança de Orestes, pelo qual as Coéforas recomendam pedir aos deuses a morte dos criminosos. Importante destacar que já neste trecho, Electra titubeia sobre se a punição pela morte seria “reverente junto aos Deuses”, mas é convencida que sim.

Desta forma, sem nomear o crime, nem seus autores, Electra pronuncia sua prece ao mesmo Hermes Ctônio que Orestes já havia solicitado, acrescentando, porém, a invocação à Deusa Terra, suplicando a ela igualmente por vindicta. Parece esclarecer-nos da importância da mãe que “gera, nutre e outra vez acolhe no útero” (ibid., p. 83). A deusa Terra, mãe coletiva, é invocada por Electra em contraponto à sua mãe pessoal, aquela por culpa de quem foi destinada à condição de escrava. Condição esta que apresenta no seguinte trecho:

Agora como que vagamos vendidos
por quem pariu e trocou pelo marido
Egisto, o cúmplice do teu massacre.
Eu igualo a escrava, e das riquezas
banido está Orestes, eles soberbos
jactam-se dos frutos de tuas fadigas (ibid., 83).

Por primeira vez Electra destaca querer diferir-se da mãe e suplica sem hesitar pela presença de seu irmão Orestes, esclarecendo qual o seu entendimento de justiça e finalizando belamente sua prece:

Que venha Orestes com alguma sorte
eu te suplico, ouve-me tu, ó pai,
a mim dá-me ser mais comedida
que a mãe e, ao agir, mais pia.
A nós, estas súplicas; e aos inimigos
digo mostrar-se o teu vingador, ó pai,
e quem te matou morrer com Justiça.
Isso ponho no meio desta bela prece
dizendo para eles esta ruim praga.
Sê nosso guia dos bens para cima
com Deuses, Terra, Justiça vitoriosa (ibid., 83).

Este é um primeiro indício de que a heroína parte de uma premissa distinta daquela utilizada no voto da deusa Minerva representado na tragédia final *Eumênides* e que nos dá o desfecho para a trilogia esquiliana. Invocar a Grande Mãe para vingar o assassinato de seu pai cometido por sua mãe pode ser entendido como invocar e reverenciar aspectos divinos ligados com uma maternidade ancestral, sem poupar uma mãe que Electra julga merecer punição. Outro aspecto observado logo na cena seguinte é o símbolo heroico encontrado e reconhecido por Electra: uma madeixa de cabelo cortada sobre a tumba de Agamêmnon. Junito Brandão (2016b) deixa bem delimitada a oferenda de madeixa na iniciação do herói. Apesar de sabermos tratar-se da madeixa de Orestes, é Electra a incumbida de dar sentido àquele achado guiando o Coro (e guiando-nos) à luz de sua intuição:

Também ao meu coração chegou onda
de bÍlis e feriu qual transverso dardo,
dos meus olhos tombam sedentas gotas
incoercíveis de tempestuosa torrente
ao ver esta madeixa: como esperar
outro cidadão ser dono desta fronde?
Contudo, não a cortaria quem o matou,
minha mãe, nome de todo impróprio,
por seu intento ímpio contra os filhos (ibid., p. 86-87).

No que concerne à análise de uma trajetória de diferenciação e singularidade, vemos uma iniciação de Electra que destaca seus atributos da mântica e da *areté*: “Nessa questão, o Coro se deixa conduzir pela intuição de Electra e dispõe-se a aprender dela, como ‘velha, junto à jovem’” (ibid., p. 29). Electra segue duvidando, porém, e não parece segura sobre o desenrolar dos acontecimentos. De modo a aprofundar-me neste aspecto do heroísmo, passaremos ao encontro entre Electra e seu irmão Orestes para fazer uma análise sobre alguns aspectos que este encontro pode vir a representar na relação da heroína com familiares seus. Somente a intuição da

presença do irmão fizeram vibrar no coração de Electra emoções tempestuosas. A figura do irmão, o mortal por ela intitulado como o mais amado, parece representar para Electra a esperança de que a justiça seja feita:

Mas eu, como anuir direito a isto,
ser este adorno do mortal que eu mais
amo, Orestes? Festeja-me a Esperança.
Pheû! (ibid., p. 87).

Saindo da esfera da dúvida, Electra invoca os Deuses conhecedores das tempestades durante a qual seria ela um marujo rodopiando e infere que, se devem lograr salvação, seria de uma semente da qual surgiria grande tronco. Ora, das mesmas sementes Electra e Orestes são originários, tão páreos um ao outro que a própria Electra ao encontrar “vestígios de pés” que julga similares ao seus, conclui “talões e trações de nervos, quando medidos, coincidem no mesmo com minhas pegadas” (ibid.). Podemos, por tanto, entender que o que parece ser representado no anúncio feito por Electra é o status heroico do dono daquela madeixa que deixou “vestígios de pés, similares, e parecidos aos meus” (ibid., p. 29). Podemos também aventar, a partir dos versos que seguem, uma poética união entre os aspectos masculinos e femininos do heroísmo, o reencontro e reconhecimento dos dois irmãos no grande tronco de uma árvore frondosa, que é a própria comunidade de seus destinos.

O que fica subentendido na fala de Electra sobre a similaridade dos pés e das pegadas, passa a ser de conhecimento de todos, pois mesmo após a irmã hesitar sobre a identidade daquele que se assomou diante dela, Orestes confirma este argumento da complementariedade com a seguinte fala:

Examina perto do corte a madeixa
de teu irmão, parecida com tua cabeça.
Vê esta veste trabalhada por tua mãe,
a imagem animal da espátula e batente (ibid., p. 89).

Tal situação nos lança a dúvida a respeito da fama de Electra como a “filha do pai”, que se estende desde os estudos literários até a psicologia (Fraga, 2001). Devemos investigar esta condição de subjetividade na fala da Electra através da literatura menor, ainda que já desde esta tragédia se entreveja outros meandros de vínculos familiares. Vemos, nestes primeiros momentos do drama, que não é tanto sua filiação, mas sua reunião com o irmão que parece ser o aspecto condutor do seu destino: os opostos estão em suspenso em favor da superação de um impasse. Este fator,

acrescido daquela sua apresentação inicial como membro do grupo das Coéforas, ascende aqui a hipótese de que, em lugar de filha do pai, Electra se afirmaria a partir do lugar da “irmandade”. Não havendo, neste lugar dos irmãos, das Coéforas, verticalidade ou predomínio de um sobre o outro, mas sim a inclusão das diferenças num conjunto maior e diverso. O impasse a ser superado, desta forma, parece referir-se à dicotomia própria da relação entre os pares de opostos, masculino e feminino, pai e mãe, vida e morte, luz e trevas, deuses urânicos e ctônicos. A resolução parece ser a de que os opostos estão contidos um no outro, sem excluírem-se:

A luz, domínio da vida e do convívio com os sempre vivos, manifesta-se como quinhão permutável com as trevas, domínio onde o ser se nega e predominam as formas de privação, e nessa permutabilidade própria da alternativa excludente, unem-se e reúnem-se luz e trevas (...). Na percepção dessa similitude se vislumbra identidade dinâmica no interior da unidade em que unem e reúnem os incompatíveis contrários: luz e trevas, graças e pranto (Torrano, 2013: 35-36).

Trazendo a discussão pro nível das repercussões políticas do símbolo, depreendemos desta passagem arguida por Torrano que as privações que conduzem à negação do ser e que, por vezes, fomentam a condição de miséria e desumanidade comunicam-se, nesta tragédia, pela alternância entre trevas e luz, pranto e graças. *Coéforas*, desse modo, parece apontar para uma nova condição que dê conformidade aos clamores de justiça de Electra, Orestes e das próprias Coéforas.

Há, segundo Torrano, uma configuração numinosa nesta tragédia que está “circunscrita por horizontes políticos (ibid., p. 32), delineada pela sequência de preces, pelo relato do oráculo de Lóxias que analisaremos mais adiante, pela comoção pelo herói morto, seu ancestral comum, pela similitude dos deuses do submundo a quem rogam e, por fim, pelo sonho da rainha a ser detalhado mais adiante: “Chamamos, alás, dialética trágica” (ibid.) à lógica entre o divino, o humano, e as conjunturas políticas. Por este motivo, acrescenta o autor, “essa comunidade fraterna de destinos tem uma imagem emblemática na luta destes inimigos mortais, a águia e a serpente” (ibid.). O apolíneo e o ctônico, por tanto, lutam como opostos que são, destacando-se durante toda a tragédia sem, no entanto, anularem-se. É deixado entrever uma tônica de inclusão, complementariedade, oposição e, em muitos casos, ambivalência. Orestes, por exemplo, ora se identifica com a águia, ora com a serpente, assim também Electra, comunicando-nos desta maneira a suspensão de um conflito entre diádes: o céu – Urano, Zeus – e a terra – Gaia, Réia, Deméter, Perséfone e a própria

Hera—, o pai e a mãe, a justiça divina e a justiça humana, os súperos e os íferos, luz e trevas, Eríneas e Eumênides.

Avancemos um pouco no desenrolar da tragédia para destacar as duas preces ao pai, uma de Orestes e outra de Electra, que se intercalam uma à outra em métrica e rima entrelaçadas, nas quais destaquei os valores opostos/complementares impregnados na fala dos irmãos, que arrematam com invocações aos deuses ctônicos:

ORESTES:

Ó pai, morto de modo não régio,
peço-te, dá-me poder em teu palácio.

ELECTRA:

Também tenho, ó pai, tal pedido a ti:
morar com o marido, já morto Egisto.

ORESTES:

Assim se fariam a ti os banquetes usuais
dos mortais; se não, entre festejados serás
sem honra nos sacrifícios olentes da terra.

ELECTRA:

E eu, de todo o meu dote, hei de trazer-te
libações nupciais ao sair da casa paterna
e acima de tudo venerarei este túmulo.

ORESTES:

Ó Terra, envia-me o pai a vigiar a batalha.

ELECTRA:

Ó Perséfone, dá-nos formoso poder (Ésquilo, 2013: 107).

Destaca-se aqui a unidade desta comunidade dos irmãos, à qual se adscrive posteriormente o Coro de Coéforas, em que são representados os Deuses urânicos e os ctônicos. Estas três vozes parecem se unir sob a identidade de uma comunidade marginal. No entanto, vemos uma diferenciação de Electra na súplica pelo poder quando esta introduz o desejo de núpcias legítimas após a morte do assassino do pai. Esta súplica se diferencia da feita por Orestes, pois o que Electra almeja com a morte de Egisto e Clitemnestra não é o poder do palácio paterno, senão uma legitimidade que lhe compete por direito e que somente a justiça poderia lhe proporcionar. Mais destaque, ainda, devemos lançar à invocação que Electra faz a Perséfone no final desta estrofe, pois que através de tal súplica nos indica o sentido que dá ao poder:

Nessa súplica de Electra não há um esclarecimento explícito de por que e em que sentido o poder é formoso; o contexto, porém, nos permite supor que o poder é formoso por sua pureza, e que é puro, em sentido religioso, porque é integralmente uma dádiva de Perséfone. Por ser um dom da Deusa, esse poder participa da sacralidade na forma da liceidade; dom de Deus, é intrinsecamente lícito na medida em que é irrecusável. O poder é

“formoso”, *eúmorphon*, por ser puro, lícito e manifesto por si mesmo (Torrano, 2013: 29).

Através desta prece e do argumento da complementariedade/oposição, vemos Electra aceder à categoria heroica. Afirmo isto, pois que até este momento da tragédia tanto o Coro anteriormente citado, como agora ela própria, em sua prece, deixam-nos entrever suas qualidades heróicas da *areté*, *time*: excelência e honra no exercício do que lhe é devido. Entendo, ainda, que o reconhecimento recíproco dos irmãos nos deixa também entrever a *kléos* – sua destinação à glória, dado que Electra e Orestes reconhecem mutuamente sua comunidade de destinos “configurada por essas circunstâncias da convergência de acontecimentos” (ibid., p. 32). Também vemos como qualidades heróicas sua ligação com a morte, os deuses ctônicos, a inovação e o cuidado da pólis. Além do mais, esta ascensão se confirma de maneira mais determinante quando o próprio Orestes se reafirma como sua contraparte.

3.2. A hereditariedade da culpa

Fazendo um prelúdio sobre a análise da relação de Electra com os pais, adianto que esta relação acompanha o padrão proposto por Lyons (1997), de que os pais da heroína jamais se aliam à filha ou sequer a ajudam mesmo nos momentos de sofrimento mais intenso, sejam estes infringidos pelos deuses, pelos heróis ou pelos homens comuns. Durante toda a trilogia da *Oresteia* de Ésquilo, a figura da mãe Clitemnestra se desenha bastante ambígua, tanto através das vozes do Coro, quanto pelas decisões dos deuses e heróis. Sobre Agamêmnon, o rei assassinado pai de Electra e Orestes, é importante deixar marcada a tônica que sua figura imprime a esta tragédia, que é a mesma tônica que os heróis homéricos imprimiram às tragédias subsequentes.

Já ao início da poesia *Ilíada* de Homero, ficamos cientes que Agamêmnon é rei de Micenas e conhecido como “ánaks andrôn” (I,7), o rei dos heróis, por tanto, máximo representante deste grupo. Segundo Brandão (2016a) sua figura repercute até mesmo nos deuses, já que: “Os deuses homéricos se constituem, não raro, como simples projeção social do mundo heroico dos micênicos” (ibid., p. 73). Ademais, dentre todos os heróis micênicos, a figura de Agamêmnon merece destaque, para uma tragédia deste quilate, não apenas por ser o “rei dos heróis”, mas sobretudo pela “hamartía”, ou melhor, pela falta cometida: “que transformou o gigantesco palácio de Micenas numa ‘alcáçar de crimes e horrores’ que alcançou três gerações da família ‘génos’ dos

átridas” (ibid., p. 80). Vale ressaltar, com o propósito de contextualizar o papel de Electra neste drama, que na Grécia até o século V a.C., segundo Brandão (ibid.):

- i. As faltas eram julgadas de fora para dentro: não se julgavam as intenções, mas os fatos, advindo reparações e mesmo indenizações à vítima, se fosse o caso.
- ii. Qualquer falta, qualquer “hamartia” cometida por “génos”, ou seja, membro de uma mesma família, contra o outro tem que ser religiosa e obrigatoriamente vingada pelo parente consanguíneo mais próximo.

Destaque-se, a título de contextualização histórica, que foi assim que famílias inteiras se exterminavam na Grécia, até que veio a reforma jurídica de Drácon ou Sólon (ibid.). No entanto, em termos de justiça divina, vem daí a crença na maldição familiar, que se refere ao fato acima citado de que qualquer *harmatía* cometida por um membro do *génos* recai sobre todos os parentes e seus descendentes, sejam estes diretos ou colaterais (pais, filhos, netos e irmãos), quanto aqueles parentes ligados entre si por vínculo de obediência aos chefes gentílicos, como os esposos, cunhados, sobrinhos e tios (ibid.).

Desta maneira, introduzo brevemente que, até que se chegasse a Electra, a *harmatía* na *génos* dos Átridas começou por Tântalo, seu tataravô, que serviu seu filho Pélops aos deuses para testar sua consciência. Esta falta cometida dentro do *génos* é seguida pelo próprio Pélops, bisavô de Electra, que para desposar Hipodâmia, a filha do rei da Élida, corrempeu seu cocheiro real, levando o rei e seu servo à morte e sendo amaldiçoado por este último. Ainda na mesma geração de filhos de Tântalo, foi Níobe, tia-bisavó de Electra, a primeira vítima feminina da *harmatía* do pai que, após vangloriar-se sobre a deusa Leto, foi castigada pela morte dos seus quatorze filhos vivendo o cúmulo do sofrimento e sendo transformada em uma rocha que ainda assim continuava a derramar lágrimas.

Os sucessores desta herança maldita surgem na segunda geração nas figuras dos irmãos Atreu e Tieste, respectivamente avô e tio-avô de Electra, e filhos de Pélopes e Hipodâmia. A *hamartía*, que nessa geração é ainda mais grave que na anterior, começa pela dupla infidelidade de Aérope – esposa de Atreu e avó de Electra – com seu irmão Tieste. Após descoberta a traição do irmão com sua esposa, Atreu serve em um banquete a Tieste os próprios filhos do irmão, que são consumidos por este sem que o soubesse. Revelado o crime, Tieste estupra sua filha Pelópia por ordem de

um oráculo, esta foge e abandona o filho do incesto – que vem a ser Egisto, futuro vingador do pai.

Da união de Atreu com Aérope nasceram Agamêmnon e Menelau, a terceira geração dos Átridas que, como já sabemos, são respectivamente pai e tio de Electra. Os crimes prosseguem na figura de Agamêmnon que, destinado a ser o rei dos reis, inicia sua carreira com um duplo homicídio: mata esposo e filho recém-nascido de Clitemnestra para desposá-la. Em seguida oferece a sua filha primogênita Ifigênia, irmã de Electra, em sacrifício a Ártemis sem o conhecimento de sua mãe Clitemnestra, motivo pelo qual tece os capítulos finais de seu destino. O restante desta linhagem maldita, agora já na terceira geração, vem nas figuras de Orestes e Electra, os filhos que almejam vingar o assassinato do pai, partindo, no entanto, de premissas diferentes. Enquanto Orestes enfatiza o pátrio poder como mote, deixa claro a necessidade de vingar a honra heroica de seu pai e dar continuidade ao reinado dos Átridas a despeito de ter que continuar também a maldição familiar pela “hamartía” que cometeria contra a mãe, Electra se baseia no conceito de justiça como motivo principal.

Neste sentido, vejamos qual o entendimento de Electra sobre a sua situação familiar, que aqui desenvolve na fala para seu irmão:

Ó prazerosa visão de quatro destinos:
para mim, é necessário que te saúde
qual a um pai, e pende para ti o meu amor
pela mãe, que com toda justiça odeio,
e o amor pela irmã sacrificada sem dó,
fiel irmão eras meu, a impor reverência (Ésquilo, 2013, 89).

Vemos na fala da heroína a condenação tanto da morte do pai, quanto da morte da irmã, pelos quais nutria um amor por ela já expressado por ela nesta e em outras ocasiões da tragédia. O ódio que declara pela mãe neste trecho se justificaria, por tanto, não apenas por esta haver matado seu pai, já que ele próprio também matou “sem dó” sua irmã amada. O ódio de Electra pela mãe devém, igualmente, em função daquela ter-lhe imputado a condição de escrava, impedindo o curso feliz do destino da filha de uma forma desumana. Já Orestes, em seguida a estes versos, invoca a Zeus e pede que este seja testemunha da situação desta prole órfã de pai, destruídos e exilados do palácio.

Além do mais, entendemos que a ameaça de extinção da régia estirpe, afetaria toda a geração futura dos Átridas, dando relevo a um impasse político, dado que até então

eram eles os regentes de Micenas. A união entre Clitemnestra e Egisto que se deu conseqüente ao assassinato de Agamêmnon, agrega, por tanto, mais um capítulo na disputa pela Coroa que se iniciou em gerações pregressas desta família e que foi motivo para o cometimento de sucessivos crimes de sangue. Além deste motivo, a história da heroína Clitemnestra revela também uma outra discussão sobre o que poderíamos chamar de “mátrios poderes”, que têm repercussões políticas e psicológica relativas a ascendência da mãe sobre a prole. Deste modo, também me atrevo a afirmar que, bem como Perséfone – divindade que inclusive é invocada por Electra – e sua mãe Deméter, Electra e Clitemnestra formam uma díade mãe-filha que compõe um referencial arquetípico no imaginário da coletividade, são aspectos simbólicos relevantes no devir-mulher e que, por tanto, tem um caráter de subjetivação. Diferentemente das citadas deusas, Electra e Clitemnestra falam de uma relação mãe e filha atravessada pela marca da diferença e da oposição, bem distantes do ideal esperado em termos de identidade e unidade. Nesta díade, a filha exige que a mãe seja punida e afirma urgir que seja morta.

Sendo assim, até mesmo para mais tarde analisar este aspecto simbólico da hereditariedade na fala de Electra, indagarei mais adiante qual o ponto de vista do Coro sobre Clitemnestra, qual o ponto de vista de Cassandra, até que por fim buscarei entender qual a perspectiva de sua filha Electra sobre a mãe. Ainda no que tange a esta rainha de personalidade dominante, no âmbito desta investigação sobre a violência ética, cabe-me questionar se foi pelo poder que Clitemnestra matou Agamêmnon. Afinal, qual a força do argumento que a própria rainha alega, considerando todo o contexto da *Oresteia*? Seria uma vingança pela morte de sua filha Ifigênia, sacrificada às escondidas pelo pai ao altar de Ártemis? A princípio este argumento não parece se sustentar nem nas falas da própria rainha. No entanto, uma análise mais aprofundada da figura de Clitemnestra, demandaria um capítulo inteiro sobre ela, o que não cabe na proposta deste trabalho. Mesmo assim, todos estes questionamentos são válidos com o propósito de entender a motivação de Electra em buscar punição para sua mãe, ao mesmo tempo em que titubeia em relação à consecução de mais um crime de sangue.

Tais problemas nos indicam de antemão que a base dos questionamentos de Electra não é a preservação da patrilinhagem, mas a descontinuação da ética morta como forma de exercício de poder, descontinuando também a hereditariedade da culpa.

Para qualquer lado que olhe, paterno ou materno, Electra se depara com um modo totalitário de exercer o poder, que prescinde do vínculo, mesmo os vínculos familiares, uma sede de poder que chega a destruir até os vínculos mais próximos de modo a alcançar o lugar mais alto. Como diferenciar-se e aceder um princípio ético mais inclusivo, cuja política não seja baseada em matar? Entendo que a escolha de Electra por punir com morte a sua mãe não necessariamente supõe que haja tomado partido pai, mas sim que diante de enorme sofrimento e raiva insuflados pelo luto por aquele pai, e em igual medida pela condição de escrava, decide que ela e o irmão necessitam superar tal código moral morto. Assim, dois fatores pesam nessa sua escolha: o vínculo, a dor dilacerante de haver perdido o pai amado, que lhe faz clamar por justiça; bem como a necessidade de voltar a sua humanidade, saindo da condição de escrava que a mãe lhe havia imputado. Diante do problema aporístico, repetiu a solução já conhecida do assassinato, colocando-se, junto a seu irmão, à disposição de um julgamento para a instituição de forma alternativa de justiça.

Seguindo na trilha de raciocínios sobre a possibilidade de diferenciação individual de Electra em relação à herança maldita que carrega de sua família – por parte paterna e materna –, convém questionar um ponto chave sobre o qual este enredo se debruça: a justiça está ao lado do pai ou da mãe? Seria a Justiça, filha de Zeus, prevalente sobre as Eríneas, filhas da deusa Noite? Torrano nos adverte que, já no princípio da tragédia, “[c]onsoante o conselho dado pelo corifeu por solicitação de Electra, é reverente pedir aos Deuses que retribuam males a inimigos: uma reverência tribal, congruente com a administração tribal de justiça” (Torrano, 2013: 27). Nesta intervenção do Coro encontramos as Eríneas ou Fúrias, a face sombria da justiça, que não tardam em indicar que o crime vai muito além do tempo e espaço ali manifestos. Já sabemos que quando o oráculo de Apolo exigiu de Orestes que vingasse a morte do pai, estava entendido que, caso não o fizesse, as Eríneas o aniquilariam por deixar os culpados impunes – o que configura uma unidade entre os deuses súpera e os inferos. No entanto, acaso Orestes não estaria à mercê da cólera destas mesmas Eríneas em havendo matado sua própria mãe? A sequência de crimes, que inclui este que veio a ser perpetrado por Orestes, remete-nos também à visão de Cassandra no primeiro livro da *Oresteia*, que relata uma consecução de crimes hediondos pairando na história e no futuro da família átrida, sobre os quais discorrerei mais adiante.

Assim, olhando para este momento da trama a partir da perspectiva da hereditariedade da culpa, compreendemos a ambiguidade do conceito de justiça que permeia a dolorosa situação de Electra, Orestes e Clitemnestra:

A ambiguidade desses dêictos reflete a dolorosa ambiguidade da situação de Orestes enquanto executor dessa punição qual o justiceiro punitivo reproduz e carrega consigo a punibilidade do que é punido (ibid., p. 64).

À advertência que faz Coro aos dois filhos sobre a delicada situação:

Mas sói que gotas sangrentas
vertidas no chão pedem outro
sangue: exício grita por Erínis
a trazer dos anteriores finados
outra erronia à erronia (Ésquilo, 2013: 99).

Electra responde:

Que diríamos de fato? As aflições
que sofremos por nossos pais?
Pode afagar, não ficam doces,
pois qual lobo cruel por minha mãe
o ímpeto é implacável.
(...)
Contas a morte do pai, eu estava longe
desonrada sem nenhum valor
e exclusa no fundo qual um cão maléfico
trazia mais pronto lágrimas que riso
a verter às ocultas profuso pranto.
Ouve tais coisas e grava no espírito (ibid., p. 101, 103).

Desta passagem entendo que no fundo de tudo o mais, a justiça que Electra busca está inspirada pelas Fúrias, pelo luto e o lamento que conduzem a consecução de um crime de vingança. As imagens de animais representando humanos nos remete justamente à sua própria desumanização. Tal condição, ainda que contraditória com o seu desejo de recuperar a própria humanidade e o seu direito de vir-a-ser, não anula à primeira vista o que parece ser seu objetivo último: a restauração de uma comunidade familiar à qual sinta-se vinculada, a aliança comunitária com o Coro e representado pelas Coéforas e, por extensão, com a própria pólis pela qual a sua casa é responsável.

Desta forma, com base primeiro na análise de suas falas nas tragédias que compõem este *corpus*, encaminharei estas considerações às suas falas na peça *Molona*, o que poderá ajudar a situar-nos na composição do si-mesmo de Electra, a última filha da geração dos Átridas, tanto a nível psicológico quanto ético-político. O problema que

persiste, no entanto, parece ser o entendimento de qual justiça aplacaria a dor de Electra libertando-a da hereditariedade da culpa?

3.3. Libertação e porvir

Retomo a análise, nesta seção que pretende aprofundar a análise sobre a *justiça* como força motriz da Electra clássica, nas duas outras tragédias homônimas de Sófocles e Eurípides. Reforço que estas têm importância crucial para a compreensão dos amplos significados que seu personagem imprime sobre nossa cultura. A complexidade de sua história e alguns meandros de seu caráter já iluminados pela leitura de *Coéforas*, não nos deixaram entrever seus motivos éticos e políticos de forma mais clara. A Electra de Ésquilo, segundo o que pude apreender e que deixei marcado na análise anterior, deixa-nos uma impressão de que há, por trás de seu manifesto desejo de matar a mãe, muito mais do que um amor incondicional pelo pai, pelo qual ficou famosa.

Já na obra homônima de Sófocles, Trajano Vieira (2009) destaca a força impressionante do heroísmo de Electra, que parece mirar, além da morte da mãe, a consecução última da justiça. Vieira (ibid.) nos indica que mesmo a escritora inglesa Virginia Woolf em seu livro *The Common Reader*, publicado pela primeira vez em 1925, observa que a força desta personagem vai além da elaboração psicológica, quando diz:

In six pages of Proust we can find more complicated and varied emotions than in the whole of the Electra. But in the Electra or in the Antigone we are impressed by something different, by something perhaps more impressive —by heroism itself, by fidelity itself (Woolf, 2015: 60).

Acompanho o entendimento de Trajano Vieira quando este diz que Virginia Woolf aqui se refere à grandeza sublime dos valores desta heroína. Esta intensidade de emoção que se destaca em Electra de Sófocles, ressaltada nesta obra por não alterar seus pontos de vista vem de, segundo Vieira (2009), sua visão heroica de mundo. Dado que Sófocles é conhecido por imprimir em seus protagonistas o código de honra heroico, enfatizando tais valores ao polarizar estes com os de outros personagens, o mesmo pode ter acontecido com a heroína Electra em sua versão do mito. Retomo, por este motivo, o argumento de que na tragédia esquiliana Electra sim acedeu à categoria heroica numa busca por justiça e que, por conseguinte, tanto Sófocles quanto Eurípides buscarão dar expressão a este heroísmo em suas tragédias, seja

por destaca-lo através da fala de seu personagem, seja por evidenciar as condições sociais e políticas à qual Electra estava respondendo.

Vieira (ibid.) destaca como detectar este componente do código de honra heroico na obra de Sófocles e para quais elementos devemos estar atentos durante a sua leitura:

a altivez com que seus personagens enfrentam as adversidades mais duras tem muito a ver com o modelo do herói homérico, particularmente Aquiles. Valores fundamentais da experiência humana, como amizade, hospitalidade, fidelidade, e sentimentos não menos fundamentais, como amor e afetividade, são defendidos intransigentemente por Antígone, Electra, Filoxtetes, Ájax e Édipo, como foram pelo herói de pés velozes (ibid., p. 10).

Com base no que já foi discutido em capítulo anterior, questiono se tais valores e sentimentos fundamentais da experiência humana sejam realmente característicos do herói homérico, exemplificado por Aquiles. Como bem foi demonstrado pelos extensos estudos de Junito Brandão (2015a), Deborah Lyons (1997) e Alicia Esteban (2017) que nos apresentaram a composição violenta e conquistadora do herói homérico, sentimentos de amor e afetividade não fazem parte do panteão de valores preservados por estes, menos ainda de Aquiles. Além do mais, como pode ser observado ainda nesta seção que descreve as características heróicas clássicas masculinas e femininas, cabe ressaltar uma possível diferença fundamental, formulada por mim, entre estes dois modelos de heroísmo no que concerne aos seus padrões conservador ou dissidente, tanto no aspecto da individualidade quanto no aspecto político de suas atuações.

Neste sentido, a Electra de Ésquilo já oferece algumas mostras de qual espectro heroico está situada, tal como analisado anteriormente. Cabe, por tanto, analisar Electra nas duas tragédias clássicas homônimas subsequentes, para de alguma maneira compreender como se configura este seu posicionamento em relação a si mesma, à família e à polis.

Há uma diferença marcante entre a Electra de Sófocles e a Electra de Ésquilo já discutida em seção anterior, que vale ser ressaltada. Electra em Sófocles se destaca, definitivamente, com um protagonismo abalizado pela arguição de sua fala e pela força de seus argumentos, que, como veremos, sobrepõe a de qualquer outro personagem. Como bem observado por Trajano Vieira, esta tragédia de Sófocles depende muito da polarização de posições, e como o Orestes apresentado pelo poeta

nesta obra é “tão desinteressante, tão pouco grandioso, pois o interesse e a grandiosidade recaem fortemente sobre Electra” (Vieira, 2009: 11), veremos como a força da heroína residirá tanto na magnitude sublime de seus valores, fiel à memória do pai assassinado e do irmão exilado, já citada pelo autor, quanto na fidelidade que imprime à seu entendimento de justiça, abertamente divergente da situação política e familiar na qual se encontra.

Electra em Sófocles quer acima de tudo a reparação do crime cometido, pois entende que só assim a experiência social e mesmo pessoal, como veremos em suas falas, poderia ser reinstaurada em sua normalidade: “É a intensidade de sua obsessão que produz fascínio. Os argumentos da conveniência e do realismo, ela os rechaça como agressão vulgar” (ibid.).

Ana Fraga Iribarne, ao pesquisar a perspectiva de criação de valores patriarcais nestas obras trágicas, entende que apesar da *Electra* de Sófocles aparentar tratar do mesmo tema de *Coéforas* de Ésquilo, em realidade, o tema se desvia para a apresentação de um “nuevo modelo de mujer: aquí es Electra, la mujer vengadora, la que se convierte en principal protagonista de acción y sentimientos” (Fraga, 2001: 85). Paradoxalmente, a autora entende que a tese de Electra em Sófocles se refere a aceitação de novos conceitos atenienses sobre a moral nas relações intrafamiliares e a fidelidade a uma ordem patriarcal, o que se opõe fundamentalmente a análise feita por Trajano Vieira (2009) sobre a força de Electra como consciência individual, uma heroína dissidente da ordem estabelecida, de visão equilibrada e crítica pertinente, exibindo capacidade argumentativa notável e lucidez prodigiosa em formulações jurídicas, sem perder o tônus passional de seu personagem.

Ainda que esta Electra exorte por que se faça justiça a seu pai, não é este o eixo principal de sua arguição em Sófocles. Fraga (2001) afirma que a ideologia revelada por *Electra* de Sófocles advoga por afiançar a moral baseada na família nuclear e “del nuevo modelo de mujer, fiel y sometida a la fidelidad del varón, cabeza de familia. Ese modelo será la Electra recreada por Sófocles, a partir del personaje diseñado por Esquilo en *Las Coéforas*’ (ibid., p. 85). Por outro lado, a análise que Vieira faz desta obra revela, ao contrário do que diz Fraga, um perfil de Electra como defensora de princípios éticos elevados, parâmetros que restituem a justiça à sua história familiar como um todo – não apenas a nuclear -, bem como a preservação e continuidade de sua própria consciência individual.

Dado que Electra faz uma retrospectiva histórica e projeta no tempo a solidão dela própria e de sua irmã mais nova, prevendo que tal isolamento será ainda mais forte dado estarem impedidas por Egisto de casar e formar descendentes, a personagem consolida-se como “analista perspicaz do futuro, debatedora segura e penetrante na exposição de argumentos sólidos” (Vieira, 2009: 12). Devo voltar a pontuar que sua luta não é, tampouco, apenas pela restituição da história familiar, mas pelo direito de assignar – de acordo com sua noção de justiça – o seu pertencimento, seus vínculos e suas alianças. Electra faz política pelas alianças, com o Coro, com sua irmã Crisótemis, com o pedagogo, com Orestes. Do ponto de vista individual, como bem analisado por Vieira, sua marca é seu caráter que transcende sua ação, antecipando-a. Sua heroicidade é atestada numa “profunda intensidade da recusa dos parâmetros do mundo que a rodeia, o vigor interno ao arcar com os custos dessa recusa, a fixação em valores elevados” (ibid., p. 12), rodeando-a de uma aura brilhante e mítica.

Iluminados pela perspectiva da heroicidade de Electra, agora plenamente atestada em Sófocles, vejamos como sua fala se localiza em relação à família em trecho de sua cena inaugural.

Palácio de Hades e Perséfone,
Hermes subterráneo,
Ara, Ruína venerável,
Erínias, sagradas filhas dos numes,
testemunhas de mortes injustas,
testemunhas de leitos usurpados,
ajudai-me,
– aqui! –
vingai a morte de meu pai,
reconduzi meu irmão!
O sobrepeso da pena me faz pender,
solitária;
já não o suporte! (Sófocles, 2009: 24).

Selecionei este trecho para demarcar a forte alusão de Electra não só aos deuses inferos, como às Eríneas, caracterizadas por ela como “sagradas filhas dos numes”, “testemunhas de mortes injustas”, “testemunhas de leitos usurpados”, para discutir o argumento de Fraga de que nesta obra estas divindades haveriam sido debilitadas para assumir uma função de vingadoras da família nuclear patriarcal. Como pode ser visto tanto neste trecho da fala de Electra como em outros subsequentes, sua pena maior não é tanto a perda do pai, quanto a solidão imputada por sua condição de

mulher escrava. Vemos aí que é na margem, por tanto, que está localizada sua fala na família.

A desesperança consumiu-me
o melhor quinhão da vida;
esvai-se o viço.
Sem filhos, declino,
sem a guarida de um marido;
feito estrangeira ao desamparo da lei,
não passo de uma ancila no paço avoengo;
investida em andrajos,
acerco-me de mesas malsupridas (ibid., p. 27).

A personagem clama pelas Eríneas e pelos deuses íferos, sem menção a Apolo ou Atena, demonstrando já desde aqui que se subscreve em outra linha de justiça, diferente da que foi pregada por estes últimos deuses na obra que conclui a *Oresteia* de Ésquilo, *Eumênides* (tradução de Torrano, 2013). Para completar, seguindo a própria análise de Fraga, este argumento da ode à família nuclear de valores patriarcais acaba por ser invalidado na medida em que o próprio desfecho da *Electra* de Sófocles ressalta a recém conseguida liberdade do clã dos Átridas, aludindo à ancestral perspectiva ampliada de família, pois sofriam uma maldição transgeracional. Além do mais, indago como poderia o argumento principal de *Electra* ser a replicação de uma ideologia patriarcal da nova família nuclear, quando sua arguição durante vários trechos da peça filia-se aos deuses ctônicos e, ao mesmo tempo, demonstra majoritariamente uma constante de considerações arrebatadas sobre a justiça, a experiência social e valores individuais que transcendem em muito a perspectiva intrafamiliar presente? *Electra* em Sófocles reforça sua busca de pertencimento ao passo em que amplia o espectro de sua diferenciação. Em seu primeiro diálogo com Crisótemis, sua irmã mais nova, encontramos parte destas considerações em sua fala:

CRISÓTEMIS:
De novo dás vazão à ladainha
na entrada do palácio? Não aprendes
a inutilidade de ceder
ao coração? A situação atual,
não é que ela me agrada e, se tivesse força,
lhes mostraria o que penso.
Mas, quando tempestua, o melhor
é singrar o escarcéu poupando a vela,
é dar a impressão de não agir,
não desbordar. Se contemporizasses...
Não que eu me arrogue dona da justiça,
pois tens discrímen. Mas se se me impõe

ser livre, urge escutar quem mande, sempre.
ELECTRA:
Me cai o queixo que, tendo Agamêmnon
como pai, penses só na tua mamãe.
És genuína ou não passas de ventríloqua
das invectivas que ela mesma faz?
Pensas errado ou pensas desdenhando
os que são teus. Não há terceira hipótese.
Mas quem foi que me disse: “Ah, se eu tivesse
força! Conheceriam minha ojeriza!”
E não só não me ajudas a vingar
meu pai, como ainda tentas dissuadir-me?
Coroas de perfídia nossa ruína.
Me ensina, ou melhor, de mim aprende
o ganho em descartar o pranto. Não
vivo? Sim; na pior, eu sei; me basta!
Honrar o morto (se existir alívio
soto...) os enfureceu. Mancomunada
com algozes, teu ódio é só gogó,
mas, quanto a mim, jamais me dobrarei,
nem que pretendam me ofertar o dobro
dos adornos com que eles te enfeitam.
Podes gozar o luxo de uma mesa
bem posta! Nada no dinheiro deles,
que minha força tiro-a da tristeza!
Rejeito o teu destino, que odiarias
com um pingo de juízo (ibid., p. 32).

Este diálogo elucida que a heroína Electra, tanto nas expressões “os que são teus” e “Mancomunada com algozes” quanto na afirmativa “minha força tiro-a da tristeza!”, demarca parâmetros de vínculo, pertencimento à comunidade, como requisitos para ter força para lutar por justiça.

São diversas as admoestações que, tanto o Coro quanto Crisótemis, fazem a Electra desde o começo da peça, a respeito desta externar suas emoções, ao que Electra responde sem titubear que age “como age alguém de índole/ ao presenciar a dor do genitor,/ do que não cede, dor que recrudescer/ sem trégua, diuturnamente!” (ibid., p. 29). A heroína explicita, desta forma, que a dor e pranto não cessarão enquanto a injustiça estiver sendo perpetrada, sem prescindir do argumento do juízo racional.

Tal fidelidade aos seus valores e afetos mais caros, bem como a coragem de assumi-los e externá-los, é o que melhor caracteriza sua performance e que a move em direção ao seu destino. Electra assume sua condição de vulnerabilidade e busca estabelecer os vínculos através da argumentação, inicialmente com o Coro e, posteriormente, com a irmã. No trecho citado do primeiro diálogo com Crisótemis,

podemos ver que dentre os argumentos utilizados por Electra encontram-se na superfície o menosprezo aos bens materiais quando comparados aos bens afetivos, e no fundo a preservação de sua consciência individual, através de uma persistente fidelidade aos seus valores, que a leva, por fim, a argumentar pela liberdade de eleger seu próprio destino.

Mais uma vez, Fraga (2001) alega que Electra está sendo apenas fiel a linhagem masculina de sua família, renegando a feminina, enquanto renega, inclusive, a si própria. Tal interpretação também perde força quando encontramos a Crisótemis, neste mesmo diálogo, ameaçando Electra com um castigo que Egisto havia prometido lhe infligir caso esta não refreasse seu pranto: seria conduzida ao cárcere de uma gruta escura, “aonde não verás o raiar do sol” (Sófocles, 2009: 33). A heroína desafia: “Pode vir quente que eu estou fervendo” (ibid., p. 34), afirmando claramente, que não é por piorar a sua própria situação, mas sim “Para ficar distante da família” que preferiria este destino ao atual. Sua irmã teima em convencê-la a subordinar-se “Sonho ensinar que aceites quem comanda”. Seguindo o diálogo Electra põe fim ao tema ao sentenciar: “Jamais farás de mim um ser volúvel” (ibid.).

Vemos, por tanto, que o que Electra reivindica está muito acima do pertencimento a uma família nuclear patriarcal, e menos ainda a uma elite dominante, mas sim a uma comunidade a qual sintam-se adscrita pela afinidade de valores e afetos e, sobretudo, sob a qual não reine a injustiça: “Yo no quiero vivir bajo estas leyes” (Fraga, 2001: 86). Para isto, Electra desafia a todos e não parece preocupar-se em passar a imagem de uma “mulher ideal” passiva e condescendente, senão todo o contrário.

Além disso, Electra, após expor e reprovar a conduta da mãe para o Coro, deixando claro seu ódio por ela, tampouco renega ser herdeira desta mesma linhagem materna, quando afirma:

Me dá engulhos conviver no paço
com quem matou meu pai e me submete
a seus desmandos; são as mesmas mãos
as que me suprem de comida e privam.

(...)

Num caso assim, é impossível ser
piedosa e comedida. Como não
ser má se o mal é o único parâmetro? (Sófocles, 2009: 31).

Aqui novamente vemos sua marginalidade em relação à família nuclear, mas também, uma marginalidade em relação ao padrão ideal da mulher ateniense da época. Crisótemis, como vimos, apela a Electra pela manutenção do *status quo*, enquanto esta assume um papel de vingadora até as últimas consequências, mostrando seu valor através da defesa do que considera justiça. Electra é cativa na casa da própria família e está desolada – o que lhe rende momentos de pranto em que diz querer morrer – e, ao mesmo tempo, furiosa pela injustiça perpetrada e pela inviabilização de seu próprio futuro como esposa e mãe amparada pelas leis. Clitemnestra, sua mãe, que além de haver matado seu pai, uniu-se ao seu cúmplice e assassino, infligindo a Electra um destino miserável e isolado, o que rende à aquela o duro questionamento “se é digna de ser chamada mãe quem goza assim?” (ibid., p. 30).

Vemos, assim, ao longo da obra, uma antítese entre os valores de Clitemnestra e de Electra, ambas heroínas ativas que se opõem ao *status quo*, heroínas que assumem sua vulnerabilidade e que também podem chegar a matar, mas que, no entanto, diferem na sua maneira de exercer o poder. Precisamente neste sentido “não passas de uma fêmea déspota, responsável por minha decadência” (ibid., p. 40) diz a Electra a sua mãe. Desta forma, enquanto Clitemnestra busca e exerce o poder pela dominação/subjugação, a filha busca e exerce o poder através de uma política de alianças. Vemos esta política de alianças de Electra iniciar pelo convencimento do Coro a sua causa:

CORO:

Paciência: moveu-me o amor de mãe,
apenas com o intuito de te dizer:
não te apegues ao sobrepeso do pesar!

Electra:

Minha agrura, algo a circunscreve?
Há beleza em descurar defuntos?
Esse modo de ver aflora em alguém?
Peço que me exclua de suas loas!
Nem se me sorrir a sina,
consinto-me a serenidade,
recolho as asas do grito ríspido
que honora o pai,
pois se ele jaz – tão triste! –
pó ou nada,
e eles não pagam com vida a vida,
esvai-se o pudor humano,
a reverência aos numes.

Coro:

Apressei-me, querida, imaginando

ser útil a nós duas. Enganei-me?
Concedo-te a vitória: és nossa guia! (ibid., p. 28, 29).

Seguindo nesta política que chamo de alianças, na qual Electra primeiramente desconstrói todos os argumentos do seu interlocutor através de apontamentos lógicos sobre a necessidade de preservação de valores maiores e mais justos, para só depois convencê-lo a subscrever-se a sua causa, agora encontramos Crisótemis como sua mais nova aliada:

ELECTRA:
Rende tributo, irmã, por ti, por mim,
ao mais caro dos homens, nosso amparo,
a quem ambas gerou, prostrado no Hades!
Coro:
Se pensares no quanto é edificante
o que ela fala, logo o pões em prática.
Crisótemis:
É o que farei! Não cabe litigar,
se o justo prevalece. Urge agir!
Nenhuma só palavra – pelos deuses! –
sobre o que estou a ponto de fazer,
pois pagaria caro pelo arroubo,
se minha mãe soubesse deste acordo (ibid., p. 36-37).

Ainda que a irmã tenha se enfileirado em sua ajuda, a posição de Crisótemis segue ambígua, por não defender abertamente seu ponto de vista sobre o que considera justo e, sobretudo, por não falar. A fala de Electra aparece, neste e em outros trechos, como sua mais importante ferramenta de conjugação dos elementos históricos, para alicerçar aquilo que considera justo, restituindo assim a credibilidade de sua comunidade familiar transgeracional e sanando sua própria consciência individual, tendo como perspectiva um futuro mais íntegro. Seus valores elevados evocados em suas falas a colocam no centro da peça, como bem pontuou Trajano Vieira (2009), o que faz com que a figura de seu irmão Orestes fique apagada diante de tamanho heroísmo.

A aliança com seu irmão, segue a mesma tônica da peça de Ésquilo, que já analisei em seção anterior, onde ambos formam uma comunidade, acrescida desta vez pela irmã Crisótemis juntos com o Coro. Tanto por isto, quanto pelo que segue, afirmo claramente, que sua fidelidade não é só a linhagem dos varões, como a própria personagem indica neste trecho que endereça a sua mãe:

ELECTRA:

Não digas que fui eu quem começou
com a provocação, depois de ouvir
o que ouvi. Se permites, ponho os pingos
nos is em nome do meu pai e irmã (Sófocles, 2009: 39).

Fica como questionamento, no entanto, a relação de oposição entre Electra e Clitemnestra, que resulta no julgamento da primeira sobre a última. Entendo que ainda que a mãe houvesse matado seu pai e que maltratara Electra, pareceria, no mínimo, desarrazoada a decisão de matar a própria mãe. Mesmo dentro dos parâmetros das Eríneas de “olho por olho, dente por dente” nos crimes de sague, faz-se necessário serem considerados os agravantes e atenuantes para tal sentença. Afinal de contas, como pontua Judith Butler (2015) ao tecer considerações sobre o limite do juízo, somente a partir do reconhecimento das nossas próprias opacidades podemos também reconhecer e julgar o outro.

O trecho a seguir mostra o interlúdio entre mãe e filha, brilhantemente precedido por uma intervenção do Coro sobre o motivo maior que transcende a peça, a justiça:

CORO

Se não sou um pressagiador sem tino,
privado de discrimen,
Dike, a Justa, pré-anunciadora,
empunha o poder da justiça.
Sua presença, menina, já a pressinto.
(...)
a Erínia, pés-de-bronze,
desponta, silente, de emboscadas tétricas.
A Têmis, Legislante, repugna
a pugna antileito, antinupcial,
de matrimônios maculados (Sófocles, 2009: 37).

E é na intenção de alcançar dita justiça que mãe e filha intercambiam seus argumentos e defendem seus pontos de vista:

CLITEMNESTRA

Teu pai morreu (insistes nesse assunto)
por minha causa. Sim, por minha causa!
Não serei eu quem vai negar, mas Dike,
a Justiceira, deu-me aval, fiz algo
em que me secundaras, se pensaras;
(...)
Com que direito matam minha filha?
Se a matou em favor do próprio irmão,
não deveria me pagar por isso?
Não seria mais certo Menelau

matar um de seus filhos (tinha dois),
se o estopim da guerra foi Helena
e ele?

(...)

Sei que diverges, mas é como penso;
tivesse voz o morto, assim diria.

Os atos perpetrados não me abatem.

Se a teus olhos errei, evita as críticas,
melhora teu conceito de justiça! (ibid., p. 38, 39).

Clitemnestra aqui expõe a Electra a razão pela qual, segundo ela, assassinou seu pai, pela qual considera justo que assim o tenha feito. Diz que o certo seria a filha de Menelau, irmão de Agamêmnon, haver sido sacrificada a Ártemis, já que ele e sua esposa é que eram os motivos da guerra. E que, assim sendo, Agamêmnon mereceria então ser morto como punição pelo seu crime. A filha contrapõe cada um dos argumentos da mãe, levantando outras questões como, por exemplo, o motivo desta ter se submetido e casado com o primo inimigo de Agamêmnon, Egisto, que estava interessado na Coroa. Electra arremata sua fala apontando mais uma vez uma identificação com a mãe, que já havia mencionado antes, fazendo-nos supor que é o mesmo espírito aguerrido e reivindicatório demonstrado pela mãe que a move em busca da justiça.

ELECTRA:

Retomo o fio: “matei teu pai” – afirmas.

Antes de entrar no mérito do assunto,
pergunto se haveria tom mais torpe.

Acuso que o assassinaste não
em nome da justiça, mas dobrada
por teu macho.

(...)

Comento do teu prisma: se tivesse
matado, em prol do irmão, a própria filha,
teria aval da lei teu crime? Norma
assim, se entrasse em vigor, traria
teu arrependimento e tua pena.

Se se deve pagar com morte um morto,
morrerias – é justo! – antes dos outros.

Vê se tem fundamento o teu pretexto!

(...)

Jogas na minha cara que o criei
para o revide, o que teria feito
de bom grado. Proclamas que eu não passo
de uma falaz, dissimulada e pérfida;
se tenho fixação por coisas ruins,
darei que é porque tive a quem puxar (ibid., p. 39, 40, 41).

Não encontramos, neste diálogo, nenhuma aproximação entre as duas, parece impossível ser estabelecido qualquer tipo de acordo ou de aliança. Vemos, porém, que Electra está tomada pelas Fúrias, culpando a mãe por ter aprendido a portar-se desta maneira, fixada na vingança. Há qualquer coisa de reflexão, de contragosto por ter que atuar desta forma, na seguinte fala de Electra:

Sei que não crês, mas isso me constrange.
Esse modo de ser destoa de mim,
tampouco faz sentido em minha idade,
mas fui forçada a agir a contragosto
por teus feitos e tua hostilidade.
A vilania é a escola dos atos vis (ibid., p. 41).

Retomo, por tanto, a fala como o eixo principal analisado neste trabalho, tanto em nível privado como público. Como já pudemos ver, as falas de Electra se localizam sempre desde uma posição marginal sem, no entanto, tergiversar as questões políticas essenciais que os sujeitos do discurso na família e na pólis gostariam de ver silenciadas. Enquanto Orestes gagueja nesta fala: “Falar o quê? Palavras se embaralham; percebo que me falha... a lín... gua lân... guida...” (ibid., p. 62), Electra apresenta oratória brilhante. Sua fala é alvo diversas vezes de admoestações, seja por sua tonalidade emocional, seja pela abertura e assertividade com que critica os algozes do seu pai e a injustiça perpetrada. Como já pudemos constatar, a repreendem tanto o Coro, quanto Crisótemis e, mais contundente, Clitemnestra. Em seguida, podemos encontrar também admoestações de Egisto e do próprio Orestes para que cale. Começamos pelo contragosto sutil de Clitemnestra sobre a oposição e denúncia feitas por Electra:

CLITEMNESTRA:
Me desagrada
o papel de irascível; se sou ríspida,
é por ser alvo de tuas duras críticas (ibid., p. 38).

Será, no entanto, nos trechos a seguir, que poderá ser verificado claramente como a fala e a aliança/vínculo são os dois alicerces sobre os quais Electra constrói sua oposição e reivindica a justiça, tanto a nível familiar quanto no nível da pólis, sempre a partir da posição dissidente, da marginalidade. Tal clareza só poderá ser alcançada ao aceder às falas de Clitemnestra nos seguintes momentos, em que questiona e critica tanto a voz de Electra – “plurilíngue” (ibid., p. 47) –, quanto a possibilidade de perder a centralidade de sua própria voz:

CLITEMNESTRA:
com ela aqui presente: é só rancor
o que essa multilinguáruda ulula aos
quatro ventos pela urbe. Escuta-me
do jeito como posso me expressar (ibid., p. 42).

E prossegue mais adiante:

Nem tu nem teu irmão me silenciam! (ibid., p. 47).

Ao que Electra responde fazendo referência à tentativa de anular sua voz, bem como de destruir seus vínculos mais caros e alianças políticas: “Como silenciaríamos silenciados?” (ibid., p. 47). À esta insinuação da comunidade dos irmãos, Clitemnestra não deixa por menos e faz ficar claro que Electra pode até mesmo ter voz, desde que esteja isolada:

CLITEMNESTRA:
Deixa que ela grite a dor dos seus e os próprios males, só!
ELECTRA:
Aonde me dirigirei sozinha,
órfã de pai e irmão? Serei escrava
de quem mais abomino: os assassinos
(...)
Não, não e não! Rejeito entrar no paço,
prefiro apodrecer no umbral e a vida
consumir, desprovida de ente caro.
Se contrario alguém de dentro, grata
hei de ser, se me vem matar, e, triste,
se consentem que eu viva: pesa a vida!(ibid., p. 47-48).

Neste trecho, Electra aborda mais abertamente os dois eixos pelos quais a análise vem sendo feita: a fala que se diferencia desde uma posição dissidente, transgressora, contrária aos “de dentro”; e a preponderância da comunidade, do vínculo, da aliança sobre a própria vida. Volto a afirmar que, inclusive, a mesma presença de Crisótemis faz com que a ideia de comunidade de irmãos anteriormente analisada se fortaleça, sem qualquer sesgo de gênero. Tanto é assim que a partir do momento em que foi estabelecida uma abertura para a parceria entre as duas, Electra acaba por abandonar o tom enlutado que carregava, assumindo plenamente o protagonismo do drama, o que nos deixa entrever a importância que a aliança compõe nesta tragédia. O diálogo que segue com Crisótemis, coroa tal entendimento. Primeiro, Electra crente da morte de Orestes, pede a colaboração e o esforço da irmã, desenvolvendo um plano de ação para dar morte a Egisto com um estilo de pensamento sumamente heroico, se não

fosse pela sua posição marginal e dissidente que busca a destituição dos poderosos em vigor:

CRISÓTEMIS:

Farei o que estiver ao meu alcance! (...)

Electra:

Então, sem peias,

livre como nasceste, todos te

verão como és de fato, e logras núpcias

dignas; pois quem não ama olhar o nobre?

Percebes que se alastra o teu renome

altivo e a mim atinge, se me ouvires?

O cidadão e o estrangeiro não

economizarão louvores: “Vedes,

amigos, ali vai a dupla irmã

responsável por reerguer o paço;

elas, sob o reinol de gente baixa,

destemeram morrer e destroçaram-na:

merecem nosso amor, as nossas loas!

A pólis, quando a festa aglutiná-la,

deve elogiar o heroísmo delas!”

Eis a expressão do mundo, e nunca mais

a glória há de deixar-nos, vivas, mortas (ibid., p. 54).

A análise de Virgínia Woolf é ainda mais contundente, no que se refere ao heroísmo impressionante transmitido pela figura de Electra neste texto. Comparando ela a Antígona, Woolf (2015: 4) afirma que na Electra de Sófocles: “we are impressed by something diferente, by something perhaps more impressive – by heroism itself, by fidelity itself”. Sua análise destaca tal heroísmo como uma referência a todos os que virão depois, não apenas na literatura, mas como padrão de comportamento humano original, ao qual poderíamos aproximar-nos inclusive pelo conceito de arquétipo já aqui trabalhado. Woolf consegue transmitir-nos que apesar do trabalho e das dificuldades de ler o texto grego, será este seu caráter estável, permanente, originalmente humano, que nos remeterá constantemente a buscar nossas respostas na Grécia Clássica, pois “the original human being is to be found there” (ibid., p. 4).

O heroísmo de Electra é uma e outra vez reforçado em suas falas, como a que tece diante da recusa de Crisótemis e admoestação do Coro para que tenha cautela tanto ao falar quanto ao ouvir:

ELECTRA:

O que deve ser feito será feito

por mim sozinha, do começo ao fim! (Sófocles, 2009: 55).

Ou em momento posterior, diante da repreensão de Orestes:

ORESTES:

Melhor calar: não quero que outros me ouçam.

Electra:

Não, por Ártemis, a sempincontível,

não aceito mais temer

o fardo vão das fêmeas,

sempre intramuros (ibid., p. 65-66).

É de causar estranheza, por tanto, diante de tantas falas que prenunciam estarmos diante de uma heroína dissidente e reivindicativa, que Fraga a caracterize como um modelo de mulher casta e maternal ao mesmo tempo, que segundo a autora não poderia nem mesmo chegar ao status de heroína romântica, dado que lhe faltaria o “enamoramimento” (Fraga, 2001: 97). Entendo que falte este estado emocional em Electra, porém a sua paixão pela justiça e a proeminência de sua fala, lhe reservam o assento no rol daquelas que questionaram o *status quo* e os valores mais tradicionais sobre a mulher aos quais os atenienses estavam acostumados. No entanto, o logro de Electra em Sófocles, a meu ver, consistiu em buscar libertar seu clã de uma maldição que se estendia há mais de três gerações através da composição de alianças e denúncias públicas da injustiça ali estabelecida e libertar-se a si mesma. Apesar disso, fica o questionamento se dar morte à Clitemnestra veio a ser, realmente, a sentença mais justa.

3.4. Sob o juízo racional

Através do olhar de Trajano Vieira fui apresentada a especificidades da Electra de Eurípidés que me escapavam no momento de sua análise, dado meu campo de formação. Segundo o autor, esta Electra, quando comparada com a de seu antecessor Sófocles, já não transmite os elementos da heroicidade na fala. Vieira (2009) esclarece que isto se dá devido a Eurípidés transferir a alta tensão – que na heroína sofocliana era cravada pela honradez heroica, com a intensidade emocional e eloquências próprias deste arquétipo – para os componentes formais de sua obra, com perspectivas inéditas à estrutura dramática de então, dissonâncias e hibridismos que criaram uma estética nova. De fato, seja pela forma: introdução de elementos cômicos que desterritorializam, pela recriação do ambiente doméstico nas cenas que nos dá a impressão de cotidianidade; ou pelo conteúdo: os questionamentos abertos acerca das hierarquias sociais como parâmetro para medida dos valores mais ou menos nobres de um homem e pelo questionamento final sobre a justiça religiosa, ou

o vaticínio do Oráculo de Apolo, Eurípides inova e avança tanto no gênero trágico quanto nas discussões sobre os valores da sociedade ateniense.

No entanto, ao atentar para estes mesmos aspectos da *Electra* de Eurípides, com a lente das categorias de investigação desta tese, quais sejam a centralidade/marginalidade da fala, do vínculo e do corpo, observei um paradoxo que opõe a tradição patriarcal ao protagonismo feminino que ainda não havia sido encontrado nas *Electras* antecedentes a esta. Para compreender melhor este suposto paradoxo, cabe voltar a destacar a afirmação de Fraga de que talvez nenhum outro gênero como o teatral ostente tão bem o mérito de representar uma sociedade e representar a uma sociedade. Encontramos especialmente na sociedade ateniense e no teatro ateniense do século V a.C. o ponto máximo desta profunda relação: “el lugar privilegiado de los valores relacionales y morales por lo que se rige la democracia ateniense” (Fraga, 2001: 9), assim como as realidades sociais daquele lugar.

O tempo/espço em que Eurípides escreveu a peça, bem como a própria posição ideológica do poeta acabam por revelar não apenas um panorama dos papéis sociais masculinos e femininos, mas uma ideologia patriarcal sobre o que significava ser mulher então. Houve, como veremos a seguir, uma transformação fundamental no caráter já mais ou menos assentado de *Electra* em Eurípides, caráter este que nas obras de Ésquilo e Sófocles traduziram questionamentos importantíssimos sobre vínculo, alianças, justiça e restituição da comunidade familiar, bem como o ensejo de uma individuação feminina. Diante da necessidade de elucidar os valores do heroísmo relacionados em *Electra* através de seu lugar de fala, de suas relações políticas no público e no privado, não poderei me furtar a fazer um preâmbulo sobre a conjuntura social e política do nascimento desta obra em relação às anteriores. Retomarei por isto a delimitação do marco comunitário e legal que vigorava então.

Era muito importante para a Atenas do século V a.C. a coesão de pensamento, tanto é assim que, segundo Fraga (2001), de modo a inspirar seus cidadãos sobre a nova ordem de vida que estava sendo instituída, seus políticos passaram a destinar parte dos recursos públicos para financiar a assistência de todo e qualquer cidadão ateniense aos concursos e representações teatrais de então. Esta foi uma forma de assegurar a formação de uma maneira de pensar e de atribuir valor às relações, às condutas e comportamentos. Apesar do teatro ser também um centro de autocrítica próprio de uma sociedade democrática (ibid.) – já considerando o jogo interativo de

exposição e crítica entre o autor das peças teatrais, os membros dirigentes da sociedade e o público em geral –, havia dentro desta mesma democracia três classes que não possuíam os direitos de cidadãos, ficando à margem, excluídos de participação nas instituições, leis e classes sociais específicas da pólis: os metecos, as mulheres e os escravos.

Estes três paradigmas próprios da democracia ateniense vêm sendo destacados no decorrer de todas as análises desta tese, respectivamente, sob o nome de imperialismo/colonialismo, patriarcalismo e o regime escravista/subalternidade. O que se poderia chamar de imperialismo grego nas guerras e conquista de outras *nações* fomentava o regime de escravidão e hierarquização social, reforçando lugares de subalternidade. A ideologia patriarcal, no entanto, só passou a ser soerguida a partir do século V a. C. com as reformas mais amplas da democracia e veio a ser consolidada justamente em torno do período em que a *Electra* de Eurípides foi encenada, demonstrando a profunda afinidade deste poeta com tais ideais então progressistas (ibid.).

Sendo assim, a elucidação do posicionamento normativo da *Electra* de Eurípides em relação a ser mulher, tanto no âmbito privado quanto público, irá contrastar com as falas das *Electras* anteriormente analisadas, causando estranheza e fazendo-nos questionar a nova tônica destas falas. Esta *Electra* talvez seja a mais próxima da mentalidade europeia moderna, segundo Fraga, porque seu autor pertence à época de desenvolvimento pleno da democracia na cidade de Atenas. Apoiada em Fraga, pergunto, por tanto, quanto haverá nesta *Electra* da heroína grega miticamente conhecida, e quanto haverá de uma imposição progressiva de valores patriarcais ao gênero feminino traduzidos em sua voz. Tal análise é importante, pois ainda que não seja objetivo desta tese elucubrar sobre o nascimento da ideologia patriarcal em tais tragédias, estas falas condensam uma série de agenciamentos coletivos e re-territorializações dentro das quais jogam diversas coordenadas sociais, jurídicas e econômicas que virão a conformar todo um pensamento racionalista moderno.

Feito este preâmbulo, passo a análise de alguns aspectos de *Electra* em Eurípides, que põem de sobreaviso todos os achados que confirmam até o momento a heroína como oponente do *status quo*. De todas as obras clássicas analisadas até aqui, coloquei em relevo diferentes conceitos e valores ao redor dos quais as falas das respectivas heroínas foram sendo edificadas: justiça, discurso político, dissidência,

vulnerabilidade, aliança, comunidade. Em todos estes percursos, as heroínas se posicionaram desde a margem e, ainda que Cassandra não lograsse falar na linguagem do interlocutor, falavam sempre em oposição aberta à lei e ordem instituídas. A *kléos* acompanhou a todas no post-mortem, tendo sua glória cantada através de gerações, ainda que os poetas lhes houvessem imposto mortes indignas ou mesmo catábases.

Electra de Eurípides, diferentemente das anteriores, deixa clara a sua adesão aos valores patriarcais recém-instaurados na sociedade ateniense de então, traduzindo, através de uma oratória límpida e linear, as profundas mudanças daquela que foi a primeira democracia do ocidente (ibid.) e que designou as mulheres a posições ainda mais inferiores na família e na sociedade em geral. Vejamos, por tanto, quais aspectos pude encontrar nesta obra, que apontavam não só para tais princípios do patriarcado, quanto para outros conceitos que nos ajudam a recompor a tessitura desta Electra.

Início pela análise da abertura desta tragédia que é feita, surpreendentemente, pelo Obreiro. Este, que é o marido oficial de Electra, tece sua fala com uma crítica social mordaz de grande efeito cômico. Entendo que sua função principal é estabelecer a tônica para todos os questionamentos que virão a seguir: um trabalhador simples, honesto, dotado de princípios elevados, nos convida a pensar junto com ele toda a história dos Átridas, oferecendo-nos assim um gancho para o contraponto crítico. O Obreiro parece demonstrar tal crítica social, mas paradoxalmente “respeitou” a virgindade de Electra, por não se considerar digno para uma nobre – argumento bastante patriarcal e, ao fim ao cabo, também depreciativo do homem segundo sua classe social. Em realidade, o que incomoda o Obreiro seria o epíteto de “frouxo” – ou não ser macho o suficiente – por não haver consumado o casamento:

OBREIRO:

Querem me chamar de frouxo por manter
a virgem intocada na choupana,
saiba que mede o certo com parâmetros
torpes, os seus! Devolvo o xingamento! (Eurípides, 2009: 82).

Esta abertura reflete o contexto político progressista no qual transitava Eurípides, imerso, além do mais, em um movimento intelectual racionalista que tinha lugar entre sofistas e filósofos da escola socrática (Fraga, 2001). Através desta fala do Obreiro, como de outras que virão a seguir, Eurípides posiciona-se politicamente como um

progressista em relação aos *status* dos clãs sobre o dos cidadãos, ao passo que notamos também o quanto crê no progressismo do novo modelo patriarcal. Já na primeira fala de Electra vemos também sua adesão à comunhão com o Obreiro, acompanhada de um inédito puritanismo/pudor. Tal adesão poderia ser, à primeira vista, um subsídio para inferir uma perspectiva comunitária que acompanha a das outras Electras, não fosse pelo fato de que esta suposta aliança consiste em: uma tutela, pela necessidade de um superior que lhe tomasse conta; um casamento para a devida representação de sua fala; um motivo para predicação da castidade, da modéstia e da humildade:

ELECTRA:

És como um deus de quem eu fosse amiga,
avesso a perversões em minha agrura (Eurípides, 2009: 83).

A oposição dona-escrava, díade sobre a qual Fraga (2001) comenta, já não nos fornece subsídios a uma interpretação de pensamento pós-colonial, senão uma ode a apreciação dos valores da humildade na mulher. Daí podemos atribuir o fato da escravidão de Electra ser explorada de maneira mais explícita, de modo a deixar impressa não a injustiça cometida por sua mãe, senão a força da humildade em seu caráter. Não por acaso, a fala inaugural de Orestes nesta obra traz como recurso narrativo a ilustração detalhada do cotidiano de um obreiro e a imagem de uma escrava, sobre a qual sabemos de antemão tratar-se de Electra. Ainda que já de posse desta informação, a imagem do corpo escravo da heroína pode surpreender, revelando-nos uma perda não só de status quanto de dignidade:

ORESTES:

Noto
que uma serva equilibra na cabeça
raspada um vaso d'água. Conversemos
com a jovem escrava aqui sentados (ibid., p. 84)

Electra confirma esta condição nesta fala:

É o timbre turvo de Hades, pai!
Na jornada contínua
te oferto meus ais,
é subterreo,
unhando a gorja,
golpeando a cabeça sem cabelo,
sofrendo só (ibid., p.86).

A heroína aqui padece de uma marginalização tripla dentro da democracia ateniense, seja por possuir o status de escrava, seja por não gozar de condições econômicas que lhe dessem ocasião de participar da realidade social da cidade (como alguns metecos), mas principalmente pelo fato de ser mulher. Vejamos o diálogo que segue entre Electra e seu irmão Orestes quando de seu encontro, sem ainda haverem reconhecido, denotando que o acesso ao corpo do escravo é muito mais fácil se este escravo for mulher:

ELECTRA:

Evita pôr a mão em quem não podes!

ORESTES:

Posso tocar em ti mais do que em outros (ibid., p. 88).

Nesta obra, percebemos mais claramente que, como mulher, Electra estava discriminada em razão de seu gênero, muito mais que por seu status social, assim, sua condição mais próxima de cidadania seria unicamente a que lhe dá seu parentesco ou associações, só através do homem era autorizada a intervir em assuntos da pólis e mesmo do âmbito familiar. Entendo que, por estes mesmos motivos, esta Electra coloca seu marido como seu deus, seu senhor e, diferente da Electra de Ésquilo que prezava pela aliança e mais ainda da Electra de Sófocles que decidiu agir sozinha, a Electra de Eurípides espera até o fim a chegada do seu irmão para decidir conduzir sua vingança, ao passo que se recusa a participar das festas com o Coro de mulheres argivas: “Excluo-me do Coro das moças argivas” (ibid., p. 87). Poderíamos dizer que, além de não estabelecer a aliança pelo vínculo, como veremos, a Electra de Eurípides não se representa a si mesma, nem mesmo à hora de matar.

O racionalismo de Eurípides pode ser mesurado, assim, tanto pelas discussões políticas que introduz, como pelos predicados patriarcais sobre a moral feminina. Vejamos como suas ideias progressistas se refletem no desmerecimento que introduz das grandes casas, os tradicionais clãs, que antes eram o centro da política ateniense e que agora perdem lugar para a família nuclear de ares aburguesados, mas também na discussão sobre os direitos dos metecos e sua vulnerabilidade como grupo social:

ELECTRA:

Em que lugar o êxulo se exila?

ORESTES:

Malvive afeito a leis de muitas urbes.

ELECTRA:

Falta-lhe o mínimo de subsistência?

ORESTES:

Não, mas todo exilado é vulnerável (ibid., p. 89).

O conceito de comunidade só pode ser retomado nesta obra pelo diálogo entre o Obreiro e Orestes, considerando que é a partir deste que Orestes passa a reconsiderar o grau de nobreza dos valores que conhece, colocando em questão inclusive a belicidade como parâmetro de nobreza. Electra não tem voz na cena:

OBREIRO:

Por que deixa-lo esperando à porta?

Faça o favor de entrar! Eu retribuo

com meu calor a novidade. A casa

é vossa! Acomodai lá os pertences!

Sem cerimônia! Amigos de um amigo

são meus amigos. Sou depauperado,

mas bate em mim um coração galhardo.

ORESTES:

Ai, qual será o indício do homem ínclito?

(...)

Valor das armas? Quem, olhando a lança,

nos afiança de que o guerreiro é exímio?

Aceite-se que o acaso impõe-se à sina!

Este homem não é o maioral em Argos,

nem tem do que se vangloriar do nome,

mas, egresso da massa, mostra-se ótimo.

Escutai a razão, ó vós que errais

no vazio da opinião! Alguém é nobre

por seu jeito de ser, pelo que assume (ibid., p. 94-95).

Vemos, dessa forma, que a condição de marginalidade das mulheres gregas, suficientemente afastadas da realidade social, como estão os escravos, ultrapassa até mesmo a condição destes e dos metecos. Ainda após essas considerações do Obreiro e de Orestes sobre a amizade, a aproximação por vínculo e a nobreza no jeito de ser, Electra vai rejeitar o convite das moças argivas, que tinham intenção de acompanhá-la às festividades, escolhendo manter-se a espera da intervenção divina por seu estado de prostração. Tal é a figura da Electra de Eurípides, que alude uma e outra vez ao seu estado destroçado, mas que diferentemente da Electra de Sófocles não o faz para transmitir a saudade de seu irmão, nem mesmo a injustiça da morte do pai, nem para amearhar simpatias à sua causa, mas chora sobretudo para ilustrar uma condição de vítima sofredora, isolada e subserviente ao marido por motivos sociais, que alimenta cruel desejo de vingança, este sim tão forte quanto antes. Como veremos

em breve, a vingança desta Electra já não passa tanto pelo afã de justiça ao crime, mas por justiça por sua condição de vida desumana.

A crítica de Orestes quanto à nobreza de valores atribuídos aos heróis de armas, ironicamente atrelados às figuras de Aquiles e Agamêmnon, nos permite avançar dissociando o gênero masculino dos valores bélicos. Autorizando uma análise mais profunda do heroísmo quando atravessado pela variável minoritária, esta fala de Orestes leva a poder afirmar que quando não é sujeito do discurso, o herói marginal assenta-se em outros valores, independente de sua condição feminina, masculina ou qualquer outra que se afirme. Assim, por ser marginal e necessariamente vulnerável, pode assumir sua condição e reconhecer a vulnerabilidade do outro, lutando não mais para subjugar, mas sim para alavancar alianças constituídas pela identidade de suas faltas. Será um herói ou heroína marginal aqueles que lutem politicamente sem o manejo de armas de destruição, pois em seu horizonte não brilha o desejo de ocupar o lugar de poder.

Eurípides, ao que parece, não tinha intenção de converter Orestes em um herói, tampouco de alabar valores alternativos ao heroísmo. No entanto, todas as ações subsequentes deste personagem, no que diz respeito ao parâmetro heroico, vão em consonância com a hipótese acima levantada e se opõe diametralmente a atitude e valores ilustrados por Electra. Observemos a primeira pergunta de Orestes, quando instruído pelo “Velho” que criou seu pai a matar Egisto:

ORESTES:

E tomam meu partido, se eu vencer?

VELHO:

É como o escravo age normalmente. (ibid., p. 105).

Além de denotar a preocupação comunitária e atestar a vulnerabilidade de Orestes, bem diferente dos heróis homéricos, estas duas falas acabam por confirmar a suspeita levantada por Jaa Torrano (2013) sobre o motivo de Ésquilo utilizar um Coro de mulheres escravas e estrangeiras, as Coéforas que intitulam sua obra, para chorar por seu subjugador, o rei-herói Agamêmnon. Segue-se então um planejamento da vingança a ser tomada por Orestes, no qual este não tem participação ativa. Orestes parece titubear e pede ajuda ao Velho e a Electra, estes sim, afiados na programação dos crimes.

ELECTRA:

À ação, portanto! Matarás primeiro.

ORESTES:

Dependo só de um guia que me oriente.

VELHO:

Não será a contragosto que eu te guio (Eurípides, 2009: 107).

Inclusive, a fala de Electra de que “É necessário ser é muito homem! Amigos, a ninguém mais cabe o grito de batalha!” (ibid., p. 108), além de ser uma ratificação de seus valores patriarcais, parece também uma ironia ou provocação de Eurípides sobre a hesitante atitude de Orestes até então quando comparado com os valores bélicos do heroísmo. Sobre tal interpretação, Trajano Vieira comenta: “Se Orestes de Sófocles é desinteressante, o de Eurípides consegue superá-lo na falta de autoconfiança e no titubeio” (Vieira, 2009: 15).

Por outro lado, antes de voltar a defender a adesão de Orestes a valores femininos, segue uma fala onde vemos que não é apenas o aspecto bélico do herói que é dispensado aqui, mas também o valor que se poderia atribuir à honradez com que trata os oponentes. Na cena a seguir, Orestes entrega o corpo de Egisto à irmã como uma criança que vem trazer a mãe um troféu qualquer, prescrevendo um tratamento cruel e equiparando tal tratamento ao devidamente dado aos escravos. Ao mesmo tempo, vemos por primeira vez a Electra de Eurípides finalmente humanizada, desperta da cegueira colérica:

ORESTES:

Não venho contar prosa, mas mostrar

o que fiz: eis o corpo que te oferto!

Não parem dúvidas! Faz dele o que

te aprouver: serve-o de repasto às feras,

empala-o numa estaca, presa de aves,

crias do céu! Não passará de escravo

o outrora denominado chefe!

ELECTRA:

Eu sinto algum pudor, quero dizer...

ORESTES:

Podes falar, alheia ao temor!

ELECTRA:

Não me censuram se ultrajar o morto? (ibid., p. 115).

A corrupção feminina fortemente caracterizada por Eurípides nesta peça na figura de Electra e, sobretudo, na de Clitemnestra, fica matizada nesta ocasião. Os eventos ápice da tragédia, trazem também outros matizes mais humanizados para ambas personagens, que até aquele momento são ilustradas como mulheres más, vis,

criminosas, despossuídas de qualidades edificadoras. Segundo Fraga, exceto por estes breves momentos, predominam especialmente em Electra, mas também em sua mãe, os traços misóginos respaldados pela sociedade de então fortemente masculinizada, como também do próprio poeta.

Si Clitemnestra es lasciva, traidora y casquivana, Electra es vingativa y mezquina. No es extraño que en el último diálogo se haga decir a la protagonista la frase de supremo desprecio hacia su propia condición femenina. “Te odié porque me pariste mujer” (Fraga, 2001: 106).

De fato, o inconformismo por sua condição feminina parece ser o eixo ao redor do qual gira a ira desta Electra. Todas as suas críticas parecem dirigir-se ao que considera traços depreciativos da mulher, demonstrando subserviência a todo e qualquer homem que se lhe interponha por direito. Por isto, não causa estranheza que esta Electra de Eurípides possa ter sido o subsídio para as teses psicanalíticas modernas tão negativas a respeito de ser mulher, dado que nasceram no berço intelectual e social da modernidade racionalista europeia que buscava fundamentar-se em preceitos da antiguidade clássica.

A forma como Electra planeja o assassinato de Egisto e Clitemnestra está pautada por falas com críticas negativas a conduta dos seus alvos, no entanto, são críticas de caráter discriminatório de gênero e não críticas ao crime pelo qual supostamente queria se vingar. É como se Electra predicasse um código moral dos papéis sociais masculinos e femininos na justificativa para matar, mais do que referências ao assassinato em si. Seu irmão embarca nos planos ainda que titubeante. A consecução dos atos por ambos não é heroica, nem do ponto de vista homérico, tampouco sob o ponto de vista do que viria a ser o heroísmo marginal. Até mesmo os motivos pelos quais Electra convence a si mesma do abominável que é Egisto, denunciam o caráter misóginos de sua fala. Pois além de enunciar o motivo de haver-lhe despojado de seu pai, enumera o fato de ter desposado “vergonhosamente” sua mãe; ser chamado de marido de sua esposa e não o contrário, como deveria ser; ser afeminado; e sua nobreza ser baseada no luxo e não natural de nascimento.

Antes do momento em que Clitemnestra é assassinada, acompanhamos um diálogo entre esta e sua filha, durante o qual a ideologia progressista e anti-feminina é engrandecida, deixando entrever o fundo racionalista, que aprofundarei mais adiante, sob o qual Eurípides erigiu a peça. Destaca-se, sobremaneira, os argumentos misóginos de Electra que, ao acusar a mãe, põe acento não no crime de Agamêmnon

e tampouco no de Clitemnestra, mas na conduta lasciva de ambos personagens – o primeiro por haver trazido Cassandra como sua amante e a segunda por haver ela própria profanado seu casamento com outro homem. Diferentemente das obras de Ésquilo e Sófocles, não há maneira de ver positivamente nem a Electra, nem a Clitemnestra: “Ambos personajes son negativos, son mujeres nefastas, perversas” (Fraga, 2001:113). A oposição entre ambas parece ser não mais de seus valores, como a valente Electra de Sófocles pode ilustrar ou mesmo a magnificente rainha Clitemnestra de Ésquilo, mas sim apenas uma diferença de posição na hierarquia social entre as duas. Vejamos, por tanto, como se configura estes três componentes, o progressismo político, o anti-feminino, e o racionalismo na fala do Coro a seguir:

CORO:

Se o que dizes é justo, o justo é chulo.

Se a esposa goza de juízo, cede

ao marido. Quem pensa diferente,

sequer se abeira do horizonte lógico (Eurípides, 2009: 121).

O descenso de Clitemnestra em Eurípides passa pela categoria humana, moral e social, refletindo talvez, segundo Fraga, o progressivo descenso do status feminino na nova sociedade. De rainha majestosa em Ésquilo, Clitemnestra passou a uma mulher ordinária que cometeu um crime movida por razões domésticas. Desta maneira, podemos compreender a negatividade de Electra quando analisamos a sua relação com esta mãe, que na tradução utilizada por Fraga (2001: 116) profere: “En exceso me consumí en odio contra mi madre, que me parió mujer”. Tal passagem nos faz suspeitar que Electra odiava seu próprio ser mulher e, por consequência, odiava sua mãe. Seus motivos para tal ódio não seriam já o sentimento de injustiça, a desgraça da condição feminina fica evidente na distorção dos motivos do crime, que passam das antigas disputas de herança pelo poder, para uma disputa conjugal, por razões de ciúmes e de insuficiência moral, fazendo inclusive com que a morte de Ifigênia parecesse um crime menor:

CLITEMNESTRA:

Quando Agamêmnon

levou ao porto de Áulis Ifigênia,

foi para desposá-la com Aquiles,

mas lhe segou o rosto lindo lá,

no altar. Tivesse sido pelo bem

da pólis, se o solar corresse risco,

fosse para salvar os filhos, ainda

faria sentido alguém morrer por muitos.

Mas foi pela consorte de um sem fibra
que a imolou, foi por Helena, a lúgubre!
Aniquilada, a fúria não teria
me dominado a ponto de matar
meu próprio esposo, não trouxera a mênade
jovial com ele, não a conduzira
à alcova: duas esposas sob um teto!
Não vou negar que a fêmea tenha um lado
pueril e é por ceder a um traço assim
que imita o homem e procura o amante,
quando no próprio leito o esposo a evita (Eurípides, 2009: 120).

Além do juízo moral sobre o gênero feminino, percebemos no trecho acima a culpa moral insinuada sobre a mulher que, voltamos a afirmar, não tem a responsabilidade civil naquela sociedade. Ao fim e ao cabo, desta maneira e pela própria fala de Clitemnestra, vemos a mesma incipiente responsabilidade moral ser trasladada finalmente ao marido, seja Menelau pela conduta de Helena, seja Agamêmnon pela conduta de Clitemnestra, aos homens é dada esta atribuição de velar pela moral. Segundo Fraga, esta fala também deixa velado que a mulher é um ser infantil, inferior, que “sólo puede ser conducida por el varón por médios coercitivos y represivos. Por ello, en definitiva, su responsabilidad ante la ley es nula” (Fraga, 2001: 120). Em resposta a esta fala, citarei a longa fala de Electra, que considero importante ser citada por completo, de forma a apreciar cada viés dos seus argumentos domésticos e racionais, quando comparados com o tom épico dos argumentos de valores religiosos, transgeracionais e, sobretudo, heroicos da Electra de Ésquilo e de Sófocles:

Eis as primícias do meu raciocínio:
puderas, mãe, ter tido melhor juízo!
Não mentem quando louvam o visual
de Helena e o teu, irmãos superficiais
que só envergonham Cástor, pois foi ela
mesma quem consentiu em seu sequestro
e se perdeu; mataste o ás dos gregos
sob o pretexto de vingar a filha.
Sei mais do que ninguém quem és. Sequer
cogitavam eliminar tua filha,
nem bem o rei partiu, e as tranças louras
penteavas, admirando-te ao espelho.
A esposa que se esmera em produzir-se,
quando o homem parte, traça um mal perfil.
Não convém que desfile porta afora
o charme acaçapante, se não quer
a fama de rampeira. Que outra grega
se extasiava ao êxito dos troicos,
ensombrecia o cenho se recuavam,

torcendo contra a volta de Agamêmnon?
Quantos motivos para a sensatez!
No que valia menos Agamêmnon
que Egisto? Quem encabeçava os gregos?
O escândalo de Helena, tua irmã,
era propício a ti, pois a baixeza
contrasta com o nobre paradigma (Eurípides, 2009: 122).

Tal fala de Electra está recheada de reproches à conduta que descreve, por ela imprime em Clitemnestra a imagem de esposa fácil, lasciva, vulgar, irresponsável e superficial: “as tranças louras penteavas, admirando-te ao espelho”. Electra prescreve, ao mesmo tempo, um modelo de mulher ideal, que deve ser recatada e modesta, restrita ao espaço físico doméstico, sensata em submeter-se ao marido e às leis. Fraga (2001) considera que o foco desta fala é o desejo moralizador de Eurípides, mais preocupado com os defeitos femininos e a permissividade com a qual os varões tratavam a necessidade de isolar as mulheres no âmbito privado, do que com a condenação dos crimes em si.

Com respeito a esses crimes, na presente obra de Eurípides ocorre uma mudança fundamental no momento final em que Orestes mata a mãe. A cena se desenvolve com uma Clitemnestra apelando aos filhos, ambos, para que não a matem e prossegue com Orestes vendando os olhos de forma a concluir sua tarefa, enquanto Electra empurra a sua mão que, tendo a arma em punho, hesitava. Nesta tragédia, Eurípides implica Electra diretamente no crime, porém de uma forma despossuída de qualquer qualidade heroica, rodeada de traições e mentiras, discursos misóginos, aburguesados e racionalistas. É interessante, de todo modo, que a fala de Cástor no êxodo, um deus *ex machina*, que chega para condenar a própria justiça divina vaticinada por Apolo em seu Oráculo de Delfos, o que aponta com mais ênfase ainda para a tese principal sobre esta Electra: a necessidade de afiançar o respeito a lei, como norma suprema de conduta, ainda que esta lei possa ser entendida como injusta ou ilegítima. Tal tese inclui, por exemplo, que é lei o cerceamento da liberdade feminina, bem como ilegal qualquer crime que seja cometido na pólis, seja ele justificado ou não por tradições ancestrais. Diz-nos Cástor no êxodo, atribuindo a responsabilidade dos crimes ao divino e criticando-o:

Mas sigo Apolo... Apolo! Calo: sábio,
faltou sabedoria ao teu oráculo (Eurípides, 2009: 128).

Os antigos mitos sobre a Casa dos Átridas e a maldição familiar e a discussão sobre a hereditariedade da culpa, desaparecem por completo na ação desta peça, sendo mencionadas apenas pelo Coro com uma intenção puramente sentimental e lírica. Tais aspectos não são nem mesmo mencionados no êxodo, que se assemelha mais a um julgamento final e que, para tal fim, deveria considerar a história transgeracional desta família caso houvesse a intenção de pautar-se pelos valores de justiça da Atenas tradicional. Tanto é assim que, no êxodo, Clitemnestra, Orestes e Electra acabam por ser condenados moralmente, ainda que eximidos do castigo pelo deus. Neste desfecho de uma justiça estritamente racionalista, nota-se o distanciamento da religiosidade potente criadora de novos mitos e muito bem ilustrada no julgamento da “Eumênides” de Ésquilo, como também o distanciamento da narrativa quase épica de Sófocles, com tons de uma religiosidade ancestral:

No hay posible disculpa para una venganza tomada por propia mano, ni puede justificarse en el supremo valor de fidelidade del varón, ni siquiera en la inspiración divina. Apolo mismo ha errado al consentir o animar a la venganza (Fraga, 2001:106).

Por esta razão vejo uma progressiva mudança de tónus entre as três Electras em vários níveis, dos quais destaco em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, respectivamente, os parâmetros de análise:

1. A aliança como tema principal.
2. A justiça como meta.
3. E, por último, a moralidade como parâmetro de ser.

Desta maneira, o heroísmo de Electra foi mudando de status, passando de um heroísmo por designação divina em Ésquilo ao heroísmo majoritariamente humano em Sófocles, até chegar ao status não-heroico da mulher ateniense ordinária, que deve submeter-se antes de tudo a lei de seu país. Vimos Electra perder a voz para reproduzir uma ideologia vigente.

Senão vejamos, esta Electra de Eurípides demonstra-se em alguma medida pouco consciente em relação ao aspecto humano, das alianças e do pertencimento a uma comunidade à margem, tão bem caracterizada em *Coéforas* (Ésquilo, 2013). Seu único vínculo se dá com o marido pobre, que faz o papel de representa-la e protege-la até dele próprio; com o irmão em função do objetivo comum, mas sem a tônica afetiva da Electra de Sófocles, pelo qual demonstra ser uma aliança também

puramente estratégica; e com o Velho pelo mesmo motivo. Electra de Eurípides é a única das quatro heroínas analisadas neste capítulo que é casada, fato não intrinsecamente negativo, não fosse por este casamento estabelecer-se sem uma aliança horizontal/inclinada, mas por uma verticalidade representada pelo regime de tutela do marido sobre a esposa. Tal relação reforça ainda a imagem de puerilidade e, conseqüentemente, insuficiência feminina na hora de alçar sua voz.

No aspecto da busca pela justiça, como já disse anteriormente, há perda qualitativa desta busca, que deixa de ser movida por motivos maiores (o luto, o dolo, a desumanização da própria heroína) e passa a ser movido pelo ódio a sua condição feminina. Não parece, por tanto, que a Electra de Eurípides busque justiça pelo crime, mas uma retaliação ao feminino que a gerou. Quando miramos, por fim, para o parâmetro ético, ou ainda, o *ethos* no qual escolhe residir e se pautar, entendemos que tampouco há uma busca por diferenciação nesta Electra, reproduzindo códigos morais cerceadores de seu vir-a-ser, deixando de lado sua própria singularidade.

Ainda um último viés do desfecho desta tragédia deve ser levado em consideração nesta tese, seja pela voz do Coro, de Electra, de Orestes e, por fim, de Cástor, todos entendem que não haverá paz para estes herdeiros dos átridas, não havendo libertação diante da vingança cometida, ao contrário do desfecho sofocliano. Vê-se neste final uma constatação sobre a nulidade e inocuidade desta vingança, já que nada pôde ser reconstruído em respeito ao clã dos Átridas ou mesmo da individualidade e pertencimento dos próprios irmãos, que permaneceram atados às conseqüências de seus crimes tanto no nível psicológico, quanto social, banidos de seu país. Fica pendente, desta forma, a possibilidade de vislumbrar outro caminho para a solução deste violento drama que não destituísse a integridade dos indivíduos ou tampouco seus vínculos comunitários e familiares. Sobre esta possibilidade, não encontraremos outra solução, a não ser mais de 2500 anos depois, pelas mãos da sul-africana Yaël Farber, que reescreve a tragédia dos átridas em roupagem contemporânea na sua peça teatral *Molora* (2015) a ser analisada a seguir.

3.5. Sobre cinzas humanas

Após as análises das obras clássicas onde Electra é representada, chegamos à leitura de *Molora* de Farber, originalmente publicada em 2008, munidos de vários questionamentos pertinentes sobre as possibilidades de devir-minoritário desta

heroína e sobre o alcance de sua fala em busca de justiça. Afinal, após a denúncia de todos estes abusos e subjugações, seria possível avançar para uma sociedade onde todos sejam incluídos? Diante da gravidade dos abusos, como alcançar a justiça sem excluir alguns dos indivíduos do seu alcance? Como restituir o corpo às individualidades vilipendiadas sem que este se torne para elas um monumento de memórias dolorosas? As diferenças podem se reconciliar nestes extremos? Reconciliar-se daria possibilidade de ouvir todas as vozes? Quais punições são possíveis sem o perigo de que se incorra na imposição de uma ética morta? Todas estas questões nos levam a prosseguir na análise desta obra com atenção a tais nuances concernentes a justiça e a formação da comunidade, sem, porém, deixar de considerar aquelas concernentes à própria possibilidade de vir-a-ser humano da vítima e do agressor.

A tensão que envolve a história da Casa dos Átridas não passa por questionamentos tão diferentes dos que vivemos hoje em termos de violência, vínculos, comunidade, justiça e diferenças. Ao longo dos séculos, este mito vem provocando incômodos e identificações que se constelam em diversas reescrituras e artigos. Segundo Wetmore (cit. in Palmieri, 2013), é um dos mitos mais utilizados no teatro da África do Sul em função de suas conexões múltiplas com o tema da violência, da justiça e da democracia. Além desta coincidência, como visto na introdução, a escolha por *Molora* (Farber, 2015) coincide com os critérios de literatura menor. Veremos que sua especificidade culmina na fala e no vínculo como teses principais desta representação. Tal viés se assenta, dentre outras coisas, na filosofia africana do *ubuntu*: uma pessoa se torna humana através de outras pessoas. Conceito este que, intuitivamente, se aproxima dos marcos teóricos de Judith Butler e Adriana Cavarero no âmbito da vulnerabilidade, da subjetivação e da comunidade:

A person with *ubuntu* is open and available to others, affirming of others, does not feel threatened that other are able and good, for he or she has a proper self-assurance that comes from knowing that he or she belongs in a greater whole and is diminished when others are humiliated or diminished, when other are tortured or oppressed (Nield, 2008: 10).

Com este preâmbulo em mente, passo à análise de *Molora*, que vem a ser a obra mais contemporânea deste *corpus* e que por isso, de modo que tal passagem de tempo-espaco seja melhor absorvida, faz-se necessário introduzir algumas observações e análises sobre o contexto político em que tal obra se inscreve. Assim,

devo agora abordar este aspecto tanto em relação a sua autora, a mundialmente premiada dramaturga e diretora sul-africana Yaël Farber, quanto em relação ao espaço-tempo a que a obra faz referência, por ser ambos elementos que auxiliarão a própria análise. É importante destacar, no entanto, que não é meu objetivo discutir a validade do método de justiça no contexto do pós-apartheid ou tampouco a fidedignidade com que *Molora* o representa, mas sim conjugar ferramentas para analisar de que maneira esta obra representa para a heroína Electra a consecução de uma justiça integral, tanto pelo assassinato do pai, quanto por sua condição até aquele momento sub-humana, libertando-a de ocupar o lugar da perpetradora e continuadora desta mesma violência. Com base nas análises anteriores, entendo que somente desta maneira a heroína marginal poderia ser reincorporada numa comunidade que preservasse as diferenças e devolvesse a legitimidade de sua voz.

Podemos afirmar que a força política intrinsecamente correlacionada a toda produção artística pós-apartheid (Palmieri, 2013), aproxima-se à força de outras obras analisadas aqui, dado que todas são contextualizadas em transições democráticas: desde as tragédias gregas, passando por regimes de transição no contexto da guerra fria e pós-guerra fria, até chegar aos regimes de exceção, como o do estado autocrático em que se inscrevia o Brasil de 1975. A obra *Molora* (2008), por sua vez, se distingue destas não por ter menos expressão política, mas pela força de sua repercussão terapêutica tanto a nível individual quanto coletivo. Por esta razão, devo emoldurar também nesta breve introdução e na análise subsequente, as idiosincrasias estilística e estética desta obra.

Farber montou sua própria companhia teatral *The Farber Foundry*, que carrega como missão a paixão da artista pelo teatro de vocação política, um teatro que possa transformar as pessoas. Sua relação de obras transita por dramas “testimoniais”, nos quais representa parte da história sul-africana, com atmosfera definitivamente pós-colonial, emocionalmente carregada e ritualizado, que Palmieri descreve como “quase comunitária”. *Molora* se enquadra em todos estes aspectos, brindando-nos com o destaque à fala como sua principal ferramenta terapêutica e política:

Farber basa su teatro testimonial en la importancia de expresar y compartir las emociones subyacentes a los violentos hechos históricos que afectaron a su país. La historia de cada personaje de la obra se convierte en una posibilidad útil de explorar el pasado y llegar a comprenderlo (Palmieiri, 2013: 237).

A tônica desta paixão vem acompanhada pelo sentimento de urgência de narrar acontecimentos políticos e sociais vivenciados não só na África do Sul, mas ao redor do mundo. Nesta obra não é apenas pela representação dos fatos que conseguimos chegar à análise, mas também pela possibilidade de explorar a subjetividade dos personagens diante dos testemunhos que expressam. A fala desempenha outra função não menos importante que é, inclusive, a mais central em *Molora*: a própria catarse e a subsequente restauração do que havia sido danificado psicologicamente pelo trauma, bem como o potencial catártico de vincular as emoções experienciadas entre atores e entre estes e a audiência:

Una vez más, Farber destaca la importancia de hablar y narrar el trauma político. Llama la atención la esperanza de que la palabra pueda ser catártica para las víctimas y que, a pesar de todo, pueda haber paz en el futuro. Con respecto a *Molora*, en este caso la referencia no es [solamente] el Sudáfrica, sino el contexto americano y el Occidente en general. El mito griego se usa con un objetivo “político” (Palmieri, 2013: 243).

A trajetória dramaturgical da autora passou por três dramas “testimoniais”, publicados em 2008 sob o título *Theatre as Witness. Three Testimonial Plays from South Africa*: a primeira, *Women in Waiting*, foi encenada em 1999, a segunda *He Left Quietly*, foi encenada em 2003, e a terceira *Amajuba: like Doves We Rises* em 2001. Todas elas passando pelo trajeto das emoções, comunidades, gênero e justiça em um marco de transição democrática. Nas obras, por sua inspiração no teatro grego, encontramos majoritariamente uma atmosfera em que é possível aproximar-se das pessoas e, como consequência, de um sentido de comunidade. No texto de Virginia Woolf *On not knowing greek* (2015) encontramos várias referências a esta característica marcante do teatro grego, que o diferencia de obras de gerações posteriores, de comunicar emoções universais de maneira crua e original, transportando-nos para a cotidianidade dos personagens e possibilitando-nos sentir o que seria fazer parte de sua comunidade. A diferença aqui reside em que, como veremos, Farber (2015) alia o universal ao particular.

Farber também tem obras inspiradas por Shakespeare, *Sezar* (2001) e *King Lear* (2011), esta última se passa no Oriente Médio e desenvolve temas como ambição, poder, loucura e velhice através do personagem do Rei Lear (Palmieri, 2013). Isso nos mostra que, mais do que o interesse que se poderia julgar regionalista ou ufanista, o que move a autora é a discussão política nos palcos teatrais, que possam levar a audiência à catarse e a uma implicação em discutir ditas causas, potencializando

assim transformações mais amplas. Nesta linha transcultural ou internacionalista, Farber tem também o projeto *Ram: The Abduction of Sita into Darkness* (2012) no qual põe em cena um dos livros mais importantes para a tradição indiana, o *Ramayama*.

Por último, outra de suas obras que merece destaque nesta contextualização de autora, tempo e espaço, é *Mies Julie*, uma adaptação da obra de August Strindberg *La señorita Julia*, originalmente baseada na emancipação sexual e de classe (Palmieri, 2013) em que Farber se inspira para tratar de problemas de classe, gênero e raça no período pós-apartheid, consolidando seu trabalho no campo da condição das mulheres em comunidade.

Molora, de acordo a própria autora Yaël Farber (2015), conta a história dos herdeiros legítimos da Casa dos Átridas, privados de suas heranças. Forçada pela mãe Klytemnestra⁹ e o padrasto a viver como serva na casa da própria família após o assassinato do pai, Elektra espera pelo irmão Orestes retornar do exílio e exigir os seus direitos de volta. Farber (ibid.) acredita que este roteiro reflete um poderoso “canvas”, que poderíamos traduzir por mapa, no qual explorar a história da privação, violência e violação dos direitos humanos na África do Sul. Sua visão é complementada por Sophie Nield que em capítulo preliminar desta mesma obra, pontua que os eventos na trilogia da *Orestéia* de Ésquilo representam a família e o estado divididos, destroçados, pela violência e pela vingança.

Neste sentido, o trabalho de Farber (ibid.) em que nos debruçamos agora nos leva, segundo ela própria, a uma jornada de volta ao escuro coração de traumas impronunciáveis e dolorosos, levando-nos a explorar escolhas e a encarar os destroços deixados por estes eventos não tão passados assim. Para tal, Farber empreende uma aposta pelo poder do discurso, em seu formato de fala, pois entende que falar e ser ouvido é uma forma de aproximar-se da cura:

Molora engages with speech on many levels: speaking for ourselves, speaking to other in theatre and speaking to and for each other before the law (Nield, 2015: 9).

Situamo-nos agora na África do Sul pós-apartheid de 1994, mais precisamente em seu momento de transição para a democracia. A despeito de todas as expectativas

⁹ Sempre que me referir a “Klytemnestra” e “Elektra”, estarei citando as personagens de *Molora*. Já Clitemnestra e Electra são os nomes que continuo usando em referência às outras três tragédias gregas já analisadas neste trabalho, respectivamente, de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

mundiais de que ali se desenrolaria uma guerra civil, o país surpreendeu a comunidade internacional habituada ao arcaico processo de “justiça” do “olho por olho, dente por dente”. Em lugar de uma transição marcada por ódio e retaliações, tão bem ilustrada em inúmeros momentos da história recente ocidental e oriental, como por exemplo o atentado às torres gêmeas norte-americanas e a resposta deste país a seus responsáveis, a África do Sul estabeleceu um processo sui-generis e pacífico¹⁰.

A transição à democracia realizado pela África do Sul foi marcada pelo processo no qual as vítimas e perpetradores da violência estatal e também perpetradores da violência que eram anti-apartheid, se encontraram frente a frente para falar, testemunhar suas dores, relatar sua história, cobrar justiça, pedir perdão e, eventualmente, ser perdoados, podendo ter suas penas revogadas. A ambos, vítima e agressor, lhes era dada a possibilidade de seguir adiante, podendo ser reabsorvidos na comunidade. Este processo foi implementado pelo governo de Nelson Mandela em 1995 em Cape Town, nomeado Truth and Reconciliation Commission (TRC), o inglês era traduzido em vários dialetos locais ou vice-versa e as filmagens eram televisionadas para todo o país:

During the three-year process of the public hearings, three committees heard evidence from all sides: perpetrators, victims, security forces and resistance groups. The TRC was empowered to make recommendations for amnesty and reparation to the State President, for crimes that were deemed demonstrably politically motivated and proportionate, and where there was full disclosure (Nield, 2008: 10).

Ainda que haja controvérsias sobre alguns aspectos deste processo, que durante a análise terei a oportunidade de discutir, o princípio fundamental consiste em que, falando e sendo ouvido, a reconciliação e o perdão seriam possíveis. Destacando, desta forma, a restauração em lugar da retaliação. Os processos levados a cabo pelos TRC, por tanto, não apenas miravam um julgamento pela letra da lei – questão ainda controversa que também discutirei adiante –, mas que incluísse a expressão do *pathos*

¹⁰ Os meios pelos quais os EUA – que se diz a maior nação democrática do ocidente ou que se auto-intitula a terra da liberdade por excelência – exerce sua *democracia* fora dos limites de seu território, parecendo alimentar um ciclo interminável de guerras, sanções econômicas, políticas e instauração do que entendem por *ditaduras necessárias*, justificadas por eles como responsáveis por levar os países subjugados a um futuro estado democrático. A política da vingança, como Farber (2015) prefere qualificar, está concretizada não apenas ali, mas também especialmente nas ruínas dos campos de concentração nazistas, em Hiroshima, na Palestina, em Bagdá, Ruanda, Bósnia, entre outros.

coletivo e individual em catarse. Era, desse modo, um tribunal de restituição da humanidade das vítimas e agressores. A ferramenta é a fala, como podemos observar no seguinte trecho do depoimento da mãe de um dos rapazes assassinados que fazia parte da resistência negra quando encarou o assassino convicto de seu filho em uma sessão do TRC.

This thing called reconciliation... If I am understanding it correctly... if it means this perpetrator, this man who has killed my son, if it means he becomes human again, this man, so that I, so that all of us, get our humanity back... then I agree, then I support it all (Cynthia Ngwenyu, cit. in Farber, 2015: 7).

Creio que com este preâmbulo não se faz mais necessário dizer que o *ubuntu* é também o marco do processo político que se instaurou na redemocratização da África do Sul. Faz-se ainda importante, no entanto, destacar a influência determinante deste marco político em seu teatro, fazendo com que a reconciliação fosse o tema mais abordado (Palmieri, 2013). Ainda que, segundo Palmieri, as críticas centrem-se principalmente no fato de que a centralidade da reconciliação no processo possa ter quitado importância aos crimes e violações cometidos, devemos ter em conta que baseados na filosofia ancestral *ubuntu* somente um processo dialógico poderia ser coerente com aquela cultura.

3.6. Espaço transicional

Esta peça reproduz a história da Casa dos Átridas, recortando-a do lugar de uma casa real, para inseri-la numa casa de uma família comum, pessoas do povo, que inclusive estão sentadas juntamente com a plateia no começo do drama. A história se dá num tribunal que reproduz um TRC sul-africano, onde o cenário é o mais simples possível e o Coro é composto por mulheres de uma comunidade local. A peça está localizada na interseção de diversas fronteiras pois, como veremos mais adiante, além de transcender estas fronteiras entre realeza e cidadãos comuns, também transcende a perspectiva de tempo e espaço, intercalando os depoimentos das protagonistas Elektra e e Klytemnestra, com representações de eventos passados em sua história, deixando-nos entender que estes eventos não são tão passados assim. Pela riqueza da estilística e idiosincrasia de *Molora*, devo agora analisar tais aspectos antes de passar a análise dos episódios e das falas.

Molara baseia-se em todas as três obras clássicas analisadas até o momento neste capítulo dedicado a *Electra*, e acrescenta uma mais que já foi analisada no capítulo dedicado a *Cassandra*, são elas: *Agamêmnon* e *Coéforas* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles e *Electra* de Eurípides. Alguns trechos são transcrições literais de partes destas obras, enquanto outros são inspirados nelas. Há ainda referências e trechos que se baseiam em *Ifigênia em Áulis* de Eurípides e obras de outros períodos, como a *Gênese* do *Antigo Testamento* judaico cristão e, por fim, *O Mercador de Veneza* de William Shakespeare. Podemos afirmar, ainda, que tanto *Coéforas* de Ésquilo quanto *Electra* de Sófocles são as referências predominante desta obra, tanto em termos qualitativos como quantitativos, considerando que se encontram “siete citas de *Agamêmnon*, veintitrés de *Las Coéforas*, diececho de *Electra* de Sófocles, cinco de *Electra* de Eurípides e duas de *Ifigenia en Aulis* de Eurípides” (ibid., p. 256).

Os personagens que atuam no cenário são Klytemnestra, Elektra, Orestes, Coro de Mulheres e o Tradutor, este último incumbido de efetuar as traduções entre a língua Xhosa e o inglês. Em *Molara*, enquanto o Coro só se comunica em Xhosa, Elektra e Orestes alternam e transitam entre esta língua e o inglês, já Klytemnestra, a única personagem branca no cenário, fala apenas o inglês. Além de indicar, desde uma perspectiva pós-colonial, uma contraposição entre mãe e filha a partir do nível linguístico, esta contraposição fala também da interlocução entre a linguagem do colonizador e do colonizado (ibid.). Por outro lado, vê-se uma identificação com a comunidade por parte de Elektra e Orestes e uma “estrangeiria” na posição de Klytmnestra. No entanto, segundo Odom (2011), o próprio fato de Elektra e Orestes transitarem entre os dois idiomas remete a uma possibilidade de comunicação entre o dentro e o fora. Como aponta Farber em entrevista publicada na introdução da coleção de três peças intitulada *Theater as Witness*, tal permeabilidade entre os espaços de dentro e fora inclui também a própria plateia:

When the actor speaks in their vernacular, the actor is deep in their integrity, while the audience is momentarily an ‘outsider’ who misses out. When the actor then breaks from the vernacular, and returns to English – the audience no longer takes for granted, but is aware that this storyteller is reaching out in language imposed upon them – which is a profoundly generous act (Farber, 2008: 26).

Outro ponto importante a ser considerado para análise é descrito por Farber no capítulo preliminar “*mise en scène*”. Aqui Farber (2015) descreve o cenário em que se passará a peça e sobre o qual alguns comentam ser seu elemento mais original

(Palmieri, 2013). O cenário representa um tribunal, onde os atores estão muito perto da audiência e que, bastante diferente do tribunal de *Eumênides* de Ésquilo, se comunica com esta desde o princípio até o final da encenação: no prólogo as mulheres do Coro, Klytemnestra e Elektra levantam-se de seus assentos na plateia em direção ao cenário, enquanto no desfecho, durante a fala final de Klytemnestra, uma chuva de cinzas cai sobre os espectadores, transformando-os em partícipes do drama. Tal dinâmica se destaca ainda pelo fato de que pela disposição espacial dialética da peça, enquanto o Coro ocupa uma função de “espectadores (spect-actors) internos” (Palmieri, 2013: 246), a plateia acaba por ocupar também a posição de testemunhas/jurados e não apenas de *voyeurs* (Farber, 2008).

O cenário apresenta três espaços, descritos por Farber no capítulo *mise en scène*:

1. O espaço central, com uma plataforma baixa onde o que sucedeu no passado e/ou que está na memória é reencenado. Neste espaço, há um túmulo coberto por terra vermelha típica da África (Farber, 2015), diante do qual descansa um machado. No começo da peça, este túmulo é coberto por um saco plástico preto, que posteriormente servirá para cobrir Egisto e que, como bem pontuou Odom (2011), nos remete à cotidianidade dos sacos pretos vistos nas cenas de crime contemporâneas quando da chegada da polícia e socorro médico, nos quais os corpos são embalados e levados para autópsia.
2. Os espaços laterais direito e esquerdo possuem duas mesas algo velhas – uma diante da outra – e respectivos microfones que servirão para os testemunhos de Klytemnestra e Elektra, deixando clara a reencenação dos tribunais TRC pós-apartheid (Farber, 2015).
3. O espaço frontal, onde há sete cadeiras para que o Coro de mulheres Xhosa sentem, além do próprio tradutor.

Inúmeras peças, sob a estética que Odom (2011) vem a chamar de teatro reconciliatório, foram encenadas na África do Sul pós-apartheid, muitas das quais predominantemente tinham por temática as tragédias gregas, como afirma também Palmieri (2013). *Molora*, no entanto, no que tange também ao aspecto espacial, acaba por deixar indeterminado, enevado, a estética sob a qual se inscreve; não sendo do teatro reconciliatório e nem das tragédias gregas, a peça de Farber mais uma vez desterritorializa. Ao analisar a relação entre *Molora* e estética teatral de reconciliação, Glenn Odom explicita a evidente negativa de Farber às referências “monumentais” no

cenário, que neste tipo de teatro teriam o objetivo de facilitar “the reciprocal relationship between narrative, memory and place” (Odom, 2011: 50). Ainda que *Molora* faça referência ao passado do TRC – pela disposição das duas grandes mesas, já antigas, cada uma com uma cadeira, dispostas uma em frente à outra, com microfones, nas quais vítima e verdugo encaravam-se durante os tribunais de reconciliação –, a peça não monumentaliza o espaço, o que o transformaria numa narrativa coletiva de resgate histórico.

Em lugar desta repetição e monumentalização do cenário, Farber narra o Coro levantando a mesa com Klytemnestra sentada em cima, declaradamente bêbada. *Molora*, desta forma, faz referência, mas não re-territorializa o espaço, deixando em aberto para uma transição de sentidos, como um espaço intersticial. Também o aspecto do tempo em *Molora* é polivalente, pois como já afirmei anteriormente, consolida-se como retrospectiva e prospectiva na medida em que ajuda seus personagens a reconstituir seus passados, ao mesmo tempo em que dá voz àqueles que foram silenciados, dando possibilidade de mudar o futuro (Dugdale, 2013). Por este motivo entendo que a exemplo do talho linguístico já comentado, Farber produz aqui também um talho espaço-temporal:

Molora’s use of space is at once too specifically referential to provide the universal empty canvas of tragedy, too fluid to provide merely a necessary element of action, and too general provide the sort of spatial memorialization of events required by the TRC hearings. It is an in-between space, a space tied to memory but not wholly contained within a specific time (Odom, 2011: 51).

Há ainda outro elemento a ser considerado em análise, é o seu próprio título: *Molora*, segundo Farber, é uma palavra do dialeto sulafricano Sesotho que significa “ash”, traduzido aqui por “cinzas”: “is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from” (Farber, 2015: 08). Esta metáfora, de início já pode ser apreendida por estar relacionada pela própria autora como uma referência ao mito da democracia ocidental: “Men deemed ‘guilty’ by a system fragrantly using the guise of ‘justice’ to serve a political agenda of oppression” (Farber, cit. in Palmieri, 2013: 237). No entanto, também se correlaciona à espinha dorsal desta tese, na medida que remete, em última instância, à própria fragilidade do ser humano e sua vulnerabilidade imanente.

Tal qual veremos mais adiante, além de estarem presentes no título, as cinzas são um símbolo central em três cenas de Molora, que Palmieri (2013) retoma à guisa de conclusão em sua análise da obra, mas que cabe adiantar de modo a indicar a tônica da vulnerabilidade e do tempo cíclico não-linear que marcam esta obra: a cena de regresso de Orestes intitulada *Ashes*, na qual ele próprio leva as cinzas do filho morto para a mãe; a cena de reconhecimento dos irmãos chamada *Found*, que tem as cinzas por referência e na qual Elektra afirma que “our future is now ash” (Farber, 2015: 52); e a cena de desfecho da trama, durante a qual uma chuva de cinzas cai gentilmente sobre a plateia enquanto Klitemnestra fala sobre o soerguimento de sua casa das cinzas nas quais por muito tempo esteve enterrada. Muitos detalhes importantes destas cenas e das falas dos protagonistas ainda devem ser considerados aqui, porém o destaque sobre as cinzas sobrepõe-se na medida em que fala, por último, também de um *ethos*: “This house rises up./ For too long it has lain in ash on the/ ground” (ibid., p. 79), conclui Klitemnestra.

Ainda sobre as cinzas, Glenn Odom, ao analisar *Molora* e o que vem a chamar de estética da reconciliação, esclarece que a população Xhosa à qual pertence o Coro de mulheres atuantes na peça, designa como “children of the ash-heap” (Odom, 2011: 53) aquelas pessoas que nem pertencem a uma linhagem real, nem a uma linhagem divina, sendo as cinzas uma marca de sua comunidade, pela qual estão conectados “in a special way with the ancestors” (*ibidem*). A associação negativa das cinzas para a cultura Ocidental como aquilo que resta do que foi destruído, no entanto, segue vigente e parece ser através deste paradoxo que a peça vai se desenvolver.

Faz parte dos capítulos preliminares à obra *Molora* uma apresentação do Coro que atua na peça, mencionado em parágrafo anterior, sobre a qual é interessante dedicar atenção. Neste capítulo preliminar, Farber explica que o Coro é composto por sete mulheres pertencentes à comunidade rural Xhosa, também comprometidas com a música indígena, sons e tradições culturais desta comunidade rural, sob o nome de *The Ngqoko Cultural Group*. Farber viajou a esta área rural e em um workshop contou às mulheres a história da *Oresteia*, o que deu margem a intensas discussões entre elas e foi descrita como “deeply felt” (Farber, 2015: 12), desta forma a autora entendeu que aquele deveria ser o Coro da nova *Orestéia*. Sua intenção era reconectar-se com o poder original do Coro representado no teatro grego, atualizando-o em *Molora*

através de um grupo que representasse o peso e a consciência comunitária pois, para Farber (2015), esta deve ser a sua função.

Farber (ibid.) acrescenta que a qualidade quotidiana, de mulheres comuns sul-africanas reforça a identificação de homens e mulheres comuns com este Coro, dando mais ênfase, desta maneira, a uma introdução do Coro como representação comunitária. Além do mais, pelo fato destas mulheres, juntamente com Elektra e Klytemnestra, começarem a peça sentadas na plateia, levantando-se e caminhando até o cenário, temos a impressão de que elas fazem parte também dos espectadores. Dugdale (2013) observa que este Coro, diferentemente das tragédias gregas, tem papel mais atuante nesta peça, sendo responsável por inaugura-la, na cena em que descobrem o túmulo no centro do cenário ao levantar o saco plástico que o cobria. Vemos ainda que é o Coro que na cena i *testimony* fornecem a água que Klytemnestra solicita para lavar Elektra e, durante a cena iii *exile* e durante a cena ix *initiation*, ficamos cientes que foi o Coro quem salvou Orestes e cuidou-lhe durante o exílio, educando-o até chegar à idade adulta. Por fim, será o Coro que intervêm no momento ápice do desfecho da peça, ajudando Elektra a posicionar-se sobre o desejo da justiça retaliatória. O contraste com o Coro de mulheres da tragédia Coéforas é evidente nesta obra, tirando tais mulheres da posição passiva de espectadoras, Farber as transforma em “spect-actors (active participants)”, em palavras de Dugdale analisando-as sob a ótica do diretor de teatro brasileiro responsável pela técnica e teoria do teatro do oprimido, Augusto Boal.

Deve ser destacado também o aspecto ritualístico encenado pelo Coro em *Molora* através de músicas tribais sulafricanas, orações, cantos e vocalizações. Palmieri (2013) acrescenta que o Coro é o personagem mais original nesta peça e que, ao mesmo tempo, representa uma ótima solução para replicar um Coro de tragédia grega, pois com este Farber trabalha tanto um sentido “comunitário” quanto a sua “ritualidade”:

While these women are restrained in their use of authentic trance on stage, their authority in spiritual conduct allows a moment in which the audience may experience deep participation in a prayer to our ancestors for an end to the cycle of violence in South Africa – and indeed the world (Farber, 2008: 13).

Vemos uma mistura sincrética de tradições em *Molora*, desde Shakespeare, Velho testamento e cultura popular Xhosa, todas dialogando com as três tragédias gregas

em questão. Na mesma direção, importante destacar que as personagens de Klytemnestra e Elektra não estão circunscritas a nenhuma das tragédias que a precederam, transitam pelos três autores, incluindo elementos novos. Klytemnestra, por exemplo, é cruel e frágil ao mesmo tempo, enquanto Elektra remete-nos a Eurípides e sua Electra em condição pobre e servil. Por outro lado, Elektra relembra sobretudo a Electra de Sófocles pela presença da matrilinealidade, já que ao longo da história acaba se tornando bastante parecida com a mãe. E, para completar, sua relação com o Coro de mulheres Xhosa leva-nos a identifica-la com o forte componente comunitário da Electra representada em *Coéforas* de Ésquilo.

Pudemos ver até aqui na análise deste trabalho de Farber (2015), que mesmo antes de passar ao texto da peça propriamente dito, há uma desterritorialização de vários pressupostos da lógica binária moderna, dentre eles estão as de algumas reescrituras de tragédias gregas que utilizam o texto clássico como um cânone que não pode ser desautorizado em sua monológica autoridade. A mistura de textos e referências clássicas e modernas em uma comunidade local, fazem de *Molara* uma obra de literatura menor multivalente e híbrida, com tônica pós-colonial (Dugdale, 2013) que desconstrói estas críticas à dicotomia e à autoridade Ocidental clássica. Outra desterritorialização que *Molara* permite acessar é a desconstrução da tendência universalizante e ancestral do gênero trágico, que por sua vez distancia-se da experiência individual, local e contemporânea. Virgínia Woolf descreve este caráter coletivo e universalizante da poesia grega de maneira precisa, como um padrão de comportamento humano:

In spite of the labour and the difficulty it is this that draws us back and back to the Greeks; the stable, the permanent, the original human being is to be found there” (Woolf, 2015: 4).

Virginia Woolf faz referência também ao que eu chamaria de epistemologia grega, ou melhor, a forma de apreender o conhecimento naquela sociedade, bem como sua forma de transmiti-lo. Os gregos, segundo Woolf, estavam mais acostumados com formulações gerais e bem contextualizadas, o escritor tinha que pensar mais no todo e menos no particular, sua poesia era crua e abrupta tal qual as falas de seus personagens trágicos. Em *Molara*, por outro lado, somos capazes de identificar-nos emocionalmente nos detalhes, nas falas individuais, na coletividade política e comunitária representadas, sem sermos sobrescritos por prescrições de certo ou errado universais e muito menos permanentes. Dado que, como veremos mais

adiante, a peça em certa medida deixa em aberto a resolução do conflito e é permeada de ambiguidades e paradoxos que desterritorializam qualquer tentativa de enquadramento, podemos afirmar que *Molora* cumpre a difícil tarefa de ser retrospectiva e prospectiva, ao mesmo tempo, sem cometer qualquer violência ética.

Por fim, acompanhando Dugdale (2013), podemos também afirmar que *Molora* é fundamentalmente intertextual e dialógica, na medida em que utiliza os textos clássicos em modo de desconstrução, expondo as falhas em sua lógica de imposição de violências morais e éticas e alicerçando condições de possibilidades para sua transformação:

they operate not as Hegelian closed texts whose subject-matter is drawn from the ancient past, but as Brechtian open texts dealing with contemporary issues, in which the past does not determine the future, in which myth is as alterable as the world in which is rooted (ibid., p. 158).

Em resumo, antes de passar a análise do texto da peça propriamente dito, faço uma retomada, auxiliada por Dugdale (ibid., p. 150) dos pontos desterritorializados por *Molora* no que tange aos paradigmas da tragédia clássica e que podem nos ajudar a compreender a qualidade desta peça como potencial propulsora de transformações a nível individual e coletivo: a linha divisória entre personagens e Coro foi eliminada; o cenário foi “desmonumentalizado”; os assassinatos e agressões são apresentados cruamente em toda sua brutalidade, deixando claro que estes são apenas exemplos de vários crimes do gênero escondidos sob lonas ou enterrados para serem omitidos da população; a grandiosidade e realza dos cenários gregos são substituídos por um simples ambiente facilmente reproduzido; e o mais importante, que encontramos no desfecho, é que há um reconhecimento do papel do indivíduo, enquanto sujeito, em fazer suas próprias escolhas sem anular sua intersecção política e/ou comunitária.

3.7. Justiça na humanidade.

“The hearings have begun”, avisa-nos Farber (2015: 21) na última linha prólogo, deixando-nos alertas para o início do que vem a ser uma representação não só das audiências do TRC sul-africano, mas um espaço de fala e testemunho onde os subalternos, vítima e verdugo, podem ocupar um lugar equiparado, reconhecerem-se, dar-se a conhecer para a comunidade e, assim como em tantos outros âmbitos da obra, Farber “blur(s) the line between them” (Odom, 2011: 49). Klytemnestra,

finalmente puxa o microfone para si e dá início ao seu testemunho, enquanto todo o Coro vira a cabeça para a direita, onde está situada:

KLYTEMNESTRA
A great ox –
As they say –
Stands on my tongue (Farber, 2015: 22).

Nesta fala inicial, Farber assigna a Klytemnestra as últimas linhas do “Vigia”, que faz a fala inaugural em *Agamêmnon* de Ésquilo. Datadas de quase dois mil e quinhentos anos atrás, surpreende encontrar no começo destas linhas proferidas pelo Vigia o sentido pelo qual a Klytemnestra de Farber as pode usar para inaugurar seu testemunho: tais linhas denunciam seu lugar de fala, não exatamente o de verdugo, mas o de sub-humanidade ou subalternidade, que a une por esta razão a um lugar ocupado pela própria Elektra. Utilizo aqui a tradução de Jaa Torrano (2013) para *Agamêmnon*:

VIGIA:
Aos Deuses peço: afastem estas fadigas,
a vigilância de longo ano, quando deitado
no alto teto dos Atridas como um cão
conheço a ágora dos astros noturnos
e os que dão inverno e verão aos mortais,
claros príncipes a brilhar no firmamento,
astros, ao desaparecerem e ascendentem (Ésquilo, 2013: 105).

A referência à imagética animal repete-se em seguida, concluindo a sua fala, e dá ensejo a que se compreenda essa comparação como uma constatação de sua condição de subalternidade e de cerceamento da fala diante da hierarquia da polis. Tal trecho é o mesmo proferido por Klytemnestra na abertura de *Molora* e de seu próprio testemunho:

VIGIA:
O mais calo. Grande boi na língua
pisou. A casa mesma, se tivesse voz,
falaria bem claro como eu adrede
a quem sabe falo e aos outros oculto (Ésquilo, 2013: 106).

Ainda que no restante do seu testemunho, Klytemnestra tenha se posicionado como autora do assassinato e ciente do crime, admitindo a culpa, porém defendendo-o como justo, tais palavras inaugurais marcam um lugar de fala de vulnerabilidade, que mais adiante encontraremos novamente e que será consolidado no final. Elektra inaugura sua participação em resposta a sua mãe, com fala majoritariamente adaptada da

Electra de Sófocles, introduzindo-nos ela própria a sua condição vulnerável por consequência do crime perpetrado, o qual ela presenciou ainda criança, e que forjou sua constituição como indivíduo a partir do sentimento de medo.

ELEKTRA

If ever I were freed from my old terrors.
And now I am. So I pay you back with
these words I could no utter before: You
were my ruin...
Yet I had done nohting to you.
You poisoned me with your dees.
You are the shadow that fell on my life and
made a child of me through fear. I have
hated you so long... (Farber, 2015: 24).

A fala de Elektra transmite um desabafo, é catártica, fazendo aproximação entre a dimensão individual e coletiva do trauma, dado que remete aos próprios tribunais pós-apartheid, introduzindo-nos também a sua condição de sub-humanidade. Em termos políticos, nos damos conta de que independente da dicotomia entre mulher boa ou mulher má, ou entre o bem e o mal que possa acompanhar o julgamento de uma ação, tratamos da humanidade e a vulnerabilidade que a perpassa. Odom complementa esta visão ao alertar-nos de que, apesar de esta peça representar os valores da reconciliação para a transformação social, que era prioridade do TRC sul-africano, alcança também dimensões de transformação individual. Desta forma, diferencia-se outra vez da tragédia grega, cuja estética sempre foi vinculada ao princípio da repetição, obras edificadas sobre a força arquetípica das vivências repetidas por milhares de ano em escala universal:

The tragic aesthetic is linked to the principle of repetition, at least on a metaphysical level. We must be able to identify with the suffering of the tragic figures on stage, and this identification assumes that the human condition has not change. “*Molora*” takes the tragic teleology, the certainty of a beginning and na end, but also the certainty of repetition, and uses the TRC’s narrative to restructure both beginning and end through repetition to create new future (Odom, 2011: 51).

Dessa forma, *Molora* se diferencia tanto da tragédia quanto do teatro de reconciliação, pois além de não repetir a estrutura do TRC que buscava essencialmente uma resposta comunitária da audiência, sublimando-se a experiência individual, tampouco repete a estrutura trágica que separa a audiência da ação do indivíduo, apesar de conectá-lo emocionalmente com ele, primando também pelo aspecto comunitário (ibid.).

ELEKTRA
For if the deads lie in dust and
nothingless,
while the guilty pay not with blood for
blood –
Then we are nothing but history without
a future (Farber, 2015: 24-25).

Nesta última fala de Elektra, vemos começar a apagar-se a linha que separa o passado do presente “by having the actors move fluidly from testimony to the embodiment of events” (Odom, 2011: 52). Tal sentimento é aprofundado pelas linhas seguintes, nas quais nos sentimos quase que na pele das personagens, empatizamos com sua dor e entendemos seu desejo de “olho por olho dente por dente” – que tanto Elektra quanto Klytemnestra já deixaram entendido ser a melhor forma de justiça para os crimes passados. Vemos a partir de agora a reencenação do momento decisivo para a vida de Elektra, o assassinato de seu pai por sua mãe. Não sem antes sermos conduzidos a uma atmosfera de reconhecimento entre mãe e filha, um ambiente onde o reconhecimento da humanidade parece começar a ser acessado através da aproximação e do olhar. Situamo-nos na narração do desfecho da cena:

KLYTEMNESTRA and ELEKTRA slowly rises from their chairs, maintaining eye contact. They move out from behind the safety of their tables and square upon the periphery, at opposite ends of the raised earthen floor. (Farber, 2015: 25).

A cena ii, chamada *murder*, dá prosseguimento a reencenação deste crime e tem início com Elektra sendo banhada por Klytemnestra, aos sete anos de idade. O balde de água morna e uma toalha foi fornecido a mãe pelo Coro. “KLYTEMNESTRA wraps ELEKTRA in a blanket, embraces her as though in farewell, and then rises with determination” (ibid., p. 26). Em seguida, tem-se a cena do assassinato. Discernimos nesta cena, tanto o vínculo carinhoso entre mãe e filha que fora estabelecido até o momento de seus 7 anos, quanto o mais forte que virá a seguir, o momento preciso da perda de humanidade da mãe:

KLYTEMNESTRA climbs onto the table with the axe raised above her head. She screams, and slams the axe onto the table. With this blow, she has struck her husband – Agamemnon – dead. She squats on the table and, scooping from na enamel bowl, covers her expressionless face, arms and hands in blood. She jumps from the table, and pulls at the plastic bundle hidden there (Farber, 2015: 26).

A partir deste momento, Klytemnestra se converte em um ser que age com movimentos animais e brutais e que já não expressa humanidade nem mesmo em suas expressões faciais, enquanto que, pela primeira vez, uma agressão direta a Elektra é descrita.

KYTEMNESTRA pulls her daughter off her dead husband.
ELEKTRA fights her way back to the body several times.
KLYTEMNESTRA throws her from it brutally (ibid.).

Há nas passagens deste segundo episódio um forte chamado a conectar-se em diferentes graus com a ação individual: tanto da perspectiva de Elektra, quanto de Klytemnestra, da perspectiva do Coro e até mesmo como juízes do que acabara de ocorrer. Nos reconhecemos de maneira polivalente, e esse parece ser o objetivo de *Molara*, colocando-nos a par da multiplicidade contida na narrativa política de um trauma, fazendo-nos conectar com a força de uma experiência que é, em última instância, individual. Não é só a nível comunitário que somos convocados, mas a convocação também alcança os recônditos psíquicos onde os traumas se alojam. Vemos até aqui que o tom testimonial não pretende sublimar o indivíduo, senão dar voz a este dentro de uma narrativa política que é, ao mesmo tempo, de caráter transferencial. É nesta fronteira, neste limiar, que se encontra esta obra, não podendo ser enquadrada na narrativa política, puramente comunitária, sem que também seja identificada como uma narrativa de um processo de subjetivação, de recuperação de humanidade perdida, uma narrativa catártica e terapêutica para os traumas individuais.

Molara aceita e protege a existência das diferenças, da multiplicidade de vozes, da polissemia de sentidos, que ainda que não se unifiquem sob uma verdade única, consideram-se e reconhecem-se parte de uma comunidade marcada pela vulnerabilidade. Tal reconhecimento só pode acontecer, no entanto, após uma e outra vez sermos colocados dentro e fora desta mesma comunidade, tanto como testemunhas, quanto como no lugar tocado pelos atores do drama. A atmosfera polivalente (que ultrapassa a ambivalência), nos desconforta e conclama a olhar para o que está pendente de resolução política e psíquica. Segundo Odom:

This creates the simultaneous need/desire for catharsis and reconciliation without allowing the audience to feel that this reconciliation has been accomplished (Odom, 2011: 61).

Elektra, para dar mais consistência ao seu testemunho e seus clamores por uma justiça punitiva, precisa dar voz à sua condição de subalternidade, legitimar sua queixa e revelar a injustiça ainda impetrada contra ela. O crime foi cometido, todos já sabemos, porém, a perda de sua humanidade prossegue vigente dia após dia durante dezassete anos. Neste iii episódio *exile*, Elektra relata como deu, sem que sua mãe pudesse precaver-se, seu irmão Orestes ainda bebê para ser criado por uma mulher que faz parte do Coro. Neste momento a heroína faz referência ao tema do episódio seguinte, que virá a ser a primeira das mais desconfortáveis cenas para a audiência:

ELEKTRA

For seventeen years I did not see him.

I had to live with her.

I was the wall she beat against every day (Farber, 2015: 30).

O terceiro episódio termina com Klytemnestra empurrando a cabeça de Elektra dentro de um balde d'água, o mesmo que ela usava para banhar Elektra quando criança. Esta é a deixa para o episódio iv, *interrogation*, onde a plateia presenciará a representação de uma cena de tortura. Fazendo referência aos métodos usados pelo governo do apartheid, esta cena alerta-nos para a desumanidade e para o sofrimento daquele que está sujeito à violência, que perde sua própria humanidade através do massacre de seu corpo. Numa cena marcada por falas de Klytemnestra transcritas do livro Gênese do Antigo Testamento judaico cristão, a mãe amaldiçoa a filha. Neste trecho ficamos cientes da passagem da Gênese na qual Noé, surpreendido bêbado e nu em sua tenda por seu filho Cam, amaldiçoa os descendentes deste filho à escravidão, por aquele haver contado do estado de seu pai a seus irmãos mais velhos. Farber (2015) esclarece que esta passagem foi base para justificativas de racismo, sistemas de discriminação como o Apartheid, bem como a escravidão de descendentes africanos por considera-los os descendentes de Cam.

A denúncia dos erros e, por conseguinte, da vulnerabilidade dos que estão em posição hierárquica de poder, desperta esta ira, representada por Klytemnestra enquanto tortura e interroga Elektra sobre o paradeiro de Orestes. Nos deparamos com o uso de textos religiosos para fins políticos, bem como o uso da moral morta (Butler, 2015) para a violência ética de forma a subjugar as diferenças, mas o mais grave é que o instrumento para tal imposição é a negação da própria humanidade ao subalterno: Elektra é torturada por Klytemnestra com queimaduras de cigarro na mão e no pescoço, enquanto é empurrada ao sufocamento pela mãe. Por um lado, damo-nos

conta da oposição entre o direito à fala que a democracia deveria assegurar e técnicas de tortura típicas de regimes ditatoriais, denunciando as consequências políticas desta dinâmica iniciada já em Noé (Dugdale, 2013). Por outro lado, mais uma vez, nesta tese, damos conta do controle da subjetividade das heroínas através do corpo, porém, nesta ocasião não é apenas a subjetividade que é negada a Elektra, mas a própria condição de ser humano. Tanto a perspectiva política quanto subjetiva desta dinâmica é, por tanto, revelada à audiência.

A perda da humanidade passa a ser, em alguns casos, a preocupação principal a ser trabalhada tanto juridicamente quanto psicologicamente. Numa visão em perspectiva desde Cassandra, passando por Medéia, até chegar a Electra, deparamo-nos uma e outra vez com individualidades abusadas, que tiveram suas humanidades vilipendiadas, seja pela negativa a legitimar sua fala e, por tanto, impossibilidade de vir-a-ser sujeito no caso de Cassandra, seja pela negativa à cidadania e amparo legal e comunitário, no caso de Medéia, e, por fim, pela desumanização de uma subjetividade já constituída e legitimada, que é o caso de Electra, através de práticas de subjugação, escravidão e de tortura física e psíquica. Pelo mesmo motivo que a vida de um animal jamais virá a atingir o nível da plena humanidade, dado que sua condição é pré-política, os indivíduos desumanizados, desta maneira, sofrem do que vem a ser um estado apolítico (Berge e Caspers, 2015: 89).

As perguntas que começam a se delinear aqui, então, residem na possibilidade de restauração dessa humanidade, daquelas vítimas que sofreram os abusos, bem como a restauração da humanidade daqueles verdugos que os perpetraram e identificam-se no papel animalesco ou monstruoso. As perguntas apontam para uma visão teleológica e horizontal da justiça, sobre a possibilidade de compartilhar a vida em comunidade depois que os feitos houverem cessado, ao menos no plano objetivo. Nesta direção, vejamos como nos acompanham aqui os questionamentos da própria Klytemnestra no episódio v intitulado *dreams*:

KLYTEMNESTRA
What is guilty?
What is memory?
What is pain?
Things that Wake me in the night...
By day I stand by what I have done
But at night I dream –
And dreams don't lie. (Farber, 2015: 32).

A justiça retributiva, baseada nas verdades que Klytemnestra testemunhou não seria completa, pois a verdade não se restringe ao relatar dos fatos. Entendemos nesta fala que a verdade psíquica é mais ampla e atende por nomes como culpa, memória e dor. Devemos, assim, considerar o aspecto da humanidade individual como parâmetro para a justiça em *Molara*. Neste sentido, Berge e Caspers (2015), em artigo sobre o que chamaram de justiça transicional, baseiam-se no conceito de justiça de Aristóteles e Paul Ricoeur para analisar *Orestéia* e *Molara*, e defendem como a justiça efetiva e integral se relaciona com a condição de humanidade realmente usufruída pelo indivíduo. Entendo que, por consequência, remetem-nos mais uma vez à vulnerabilidade como condição ontológica do indivíduo.

Já falamos aqui da justiça reconciliatória ou restaurativa dos tribunais TRC representados por várias peças do conhecido teatro do testemunho pós-apartheid (Palmieri, 2013) e com base na argumentação de Odom (2011) o entendimento é de que, mesmo *Molara* contemplando tais dimensões, tampouco se enquadra exclusivamente neste paradigma de justiça. Ainda que possa haver funcionado para os tribunais TRC e a comunidade sul-africana naquela ocasião, restringir a justiça ao testemunho e reconciliação não atenderia às expectativas de justiça de maneira integral, considerando o que demanda Elektra nesta obra no episódio vi *grief*:

ELEKTRA

How can we move on until the debt is paid?

ELEKTRA crawls towards her father's grave and lies upon it.

I would hear them at night from my father's grave.

The voices of the dead whispering through the years:

The CHORUS softly sings:

'Restore my house'

'The perpetrator has no right to live between those walls.'

'Take back what is rightfully ours'. (Farber, 2015: 34).

Entrar em contato com o passado, vivenciar o luto, relatar suas verdades é funcional na obra tanto para Elektra quanto Klytemnestra, pois permite re-significar os intermédios (independente da gênese) e reescrever o final. Elektra aproxima-se, nesta obra, de um dos objetivos da justiça restaurativa do TRC. Ainda neste sentido, vale a pena considerar o importante interlúdio entre Elektra e Klytemnestra no capítulo vii *grave*, onde a filha por primeira vez fala gentilmente a mãe, de joelhos, em um pedido

para conhecer verdadeiramente quem Klytemnestra era antes do crime, seu passado e, por consequência, quem poderiam haver sido como família:

ELEKTRA

I want only to know you.

Who you were before the hurting...

who we could have been (ibid., p. 40).

Neste momento crucial, onde há uma abertura de Elektra, Klytemnestra mais uma vez humaniza-se, demonstra sua fragilidade e arrependimento do crime e relata sua história como vítima de Agamêmnon. Entendo que o heroísmo de Elektra nesta obra continua protagonista, seu afã por justiça não descansou, sua voz ainda é sua companheira mais prezada, no entanto, ainda que o espírito de vingança seja sua marca mais profunda, parece que o que a diferencia das heroínas anteriores é a sua noção teleológica de justiça. Ao que parece, esta justiça necessita, para ser atingida em sua completude, da restituição da verdade, reincorporação na comunidade e prescinde da aniquilação do inimigo:

Desmond Tutu memorably writes that "however painful the experience, the wounds of the past must not be allowed to fester. They must be opened. They must be cleansed. And balm must be poured on them so they can heal. This is not to be obsessed with the past. It is to take care that the past is properly dealt with for the sake of the future" (Odom, 2011: 61)

Por outro lado, ao analisar as perguntas feitas por Elektra anteriormente e inspirada no artigo de Berge e Caspers (2015), considero importante delimitar que da mesma maneira que se considera errado condenar alguém retrospectivamente por um crime que não era tipificado no momento em que foi perpetrado, devemos, por lógica, entender como equívoco a revogação de um crime por uma mudança na lei que passou a existir depois de sua consecução. Não se trata de espírito de vingança, mas de afiançar o estado de direito com suas devidas punições.

Tais considerações são importantes à hora de analisar o conceito de justiça alcançado pela heroína Electra nas obras *Oresteia* de Ésquilo e, sobretudo, na *Electra* de Eurípides, como também para analisar a justiça perseguida por Elektra em *Molera*. As duas primeiras obras baseiam-se em um conceito fundamentalmente racionalista de justiça, como já pude adiantar na análise de *Coéforas* e na própria *Electra* de Eurípides. A tragédia *Eumênides*, terceira obra da trilogia *Oresteia* onde *Coéforas* constitui o segundo volume, representa um juízo que condena Clitemnestra, mas absolve Orestes com o voto de desempate de Minerva, após haver realizado o que

veio a ser o primeiro tribunal de nossa história Ocidental. Já em *Electra* de Eurípides tanto Clitemnestra, quanto Electra e Orestes são condenados por haverem infringido a lei, juízo emitido pelas palavras de um deus *ex machina*. Dá-se então, no desfecho das duas, uma ode a justiça racionalista e deontológica.

No entanto, paradoxalmente, apesar de ser beneficiada pela decisão, o pleito no tribunal da *Oresteia* é de Orestes e não de Electra, sua voz fica à margem do que seria o devido processo legal, ocupando a posição reivindicatória de uma justiça tribal, inspirada pelas Fúrias. No mesmo caminho de justiça retributiva/retaliatória, a Electra de Sófocles – apesar de toda a racionalidade e excelência argumentativa, e mesmo acompanhada de argumentos teleológicos sobre a condição sua e de sua irmã – prescinde, ao fim e ao cabo, da racionalidade da lei e busca punir por seus próprios critérios aqueles que a injustiçaram: desde o assassinato de seu pai, afastamento de seu irmão, e que lhe privaram de viver como mulher grega e filha de uma casa nobre através do isolamento, escravidão e servidão.

Em *Molora*, no entanto, apesar de as falas de Elektra e Klytemnestra não se retirarem das discussões sobre a hereditariedade da culpa e a justiça retributiva, o afã de justiça expressado por Elektra ultrapassa em muito tanto perspectiva racionalista que pauta as duas primeiras obras anteriormente citadas, quanto a perspectiva da lei de talião que caracteriza aquelas Electras. O espírito das Fúrias segue marcante em suas falas, com a diferença de que surge também uma preocupação com o futuro que inclui a sua mãe. Inclusive, a justiça exclusivamente reconciliatória, bem demarcada pela autora Yaël Farber (2015) nos capítulos preliminares à obra, é também ultrapassada por uma indagação da potência, uma indagação do *telos* para o qual aponta a justiça. Coloca-se em questão a relação entre o individual e o coletivo. Tais observações, levaram Odom a concluir seu artigo sobre a estética reconciliatória em *Molora* com a seguinte afirmação:

With its interruption of the tragic telos and the narrative of reconciliation, *Mol-ora* serves as a graphic, visceral reminder that some events, either due to magnitude or their very status as events, cannot be reduced to recognizable narrative forms. The irreducible nature of the events portrayed in *Molora* – beyond tragedy, beyond reconciliation – is experienced on an individual and a communal level as the unfulfilled desire to seek a satisfactory resolution (Odom, 2011: 61).

Ainda no capítulo *grave*, vemos a reaproximação entre mãe e filha ser interrompida quando Elektra a acusa de estar fazendo tudo aquilo por egoísmo e por sua relação

com Egisto, repetindo o argumento usando em Eurípides. Klytemnestra a ameaça com um chicote, enquanto Elektra é protegida pelo Coro. Este é o ensejo para que a mãe conte, por fim, toda a história pregressa, movida pelo ultraje e pela raiva. Através de seu relato podemos chegar a entender de que maneira os verdugos são apenas um diferente espectro da mesma sub-humanidade em que transitam as vítimas, promovida pela violência estrutural do sistema que os exclui. Klytemnestra traz à luz sua história com o marido por ela assassinado, contando-nos que ele, por sua vez, foi o responsável pelos assassinatos de seu primeiro marido e do filho recém-nascido, após o que a tomou por força como esposa:

I met your father the day he opened up
my first husband and ripped his guts.
He tore this – my firstborn from my
breast. Then holding the child by its new
ankles – he smashed its tiny head against
a rock. Then took me for his wife.
Ah! My daughter, he that begat you
murdered more than one of my children.
For well you know – years later he would
slit your own sister’s throat as a sacrifice
for peace.
PEACE? WHOSE PEACE?
It is na old and terrible world, and I fell
its pain (Farber, 2015: 41).

Matar seu marido foi, por tanto, uma carta de liberdade para Klytemnestra. A sombria figura da vingança, sob o nome de Fúrias, se manteve ao seu lado tanto antes quanto depois do crime. Klytemnestra explica não só a Elektra, ao Coro e à audiência, mas aos leitores da obra que a vida de um criminoso: “it is a restless subhuman life, in which ‘[t]he hounds that avenge all murder / will forever hunt you down”, fala coincidente entre *Coéforas* e *Molora* (Berge e Caspers, 2015: 89). Ao terminar sua fala, Klytemnestra ameaça Elektra a nunca mais dirigir-se assim a ela, pelo fato da filha havê-la chamado de “man’s Bitch”. Neste momento, porém, Elektra repete o argumento matrilinear de Sófocles, de que se ela é assim irascível, a razão encontra-se em ser filha de quem é. A conclusão deste descompasso entre mãe e filha, as leva a regredir na abertura recentemente feita por ambas na possibilidade de conciliar suas verdades, voltando a restringir-se ao entendimento mais arcaico de justiça e que, de certa maneira, nos previne do desenrolar do próximo episódio:

KLYTEMNESTRA
I have lived a long time my daughter.

Eye for an eye, blood for blood, and a
tooth for a tooth.
It is and will Always be men's only truth (Farber, 2015: 42).

Tais palavras são representadas no episódio viii *wet bag method*, na cena mais desconfortável para a plateia, que por sua vez voltará a deparar-se com um episódio de tortura. Klytemnestra é novamente desumanizada, seus movimentos para cima e para baixo com a cadeira levantada acima de sua cabeça a fazem parecer “an animal with horns, under threat” (ibid., p. 43). Elektra, tomando o microfone para si, também relata para todos a desumanização pela qual passou nas mãos de sua mãe, não lhe era permitido sentar-se a mesa para comer, “You fed me like a dog” (ibid.), diz a heroína. Neste momento, Elektra é quem pede a Klytemnestra que demonstre para a comissão daquele tribunal como sua mãe tentava obter informações dela sobre o paradeiro de seu irmão. A cena de tortura através do sufocamento e novamente privando-a da fala, se dá dessa vez pelo método de um saco molhado de plástico que era comumente usada pelos policiais para torturar os ativistas políticos durante o regime de Apartheid. Klytemnestra enfia a cabeça de Elektra neste saco molhado e amarra estreitamente: “This suffocation should be performed for longer than the audience would be comfortable with” (ibid., p. 44).

Após este tocante resgate de um passado que se faz presente, passamos então ao episódio ix *initiation*, que conta da iniciação de Orestes pelo Coro de mulheres da comunidade, sobre o qual já mencionei. Em seguida, no episódio x *ash*, Orestes leva suas cinzas para sua mãe, como se estivesse morto. É no episódio xi *found*, quando se dá o reencontro e reconhecimento entre os irmãos. Deste momento em diante da cena de reconhecimento nos é dado saber que Elektra reconhece seu irmão primeiro através de uma fala na qual ele promete vingança e pede as bênçãos no túmulo de seu pai para reaver o que é seu e assim restaurar sua casa, em seguida Elektra tem a confirmação quando Orestes lhe entrega uma pedra que ela lhe havia dado de criança. Assim como em *Coéforas*, Orestes busca a posição de patriarca “Father, make me the master of your house” (Farber, 2015: 58), que só conseguirá através da justiça retributiva. Neste aspecto, vemos ainda que Orestes coincide com Elektra e Klytemnestra em sua compreensão de justiça, como devidamente retributiva e pela lei de talião, tal qual sucede em *Coéforas*. O herói menciona inclusive a maldição da casa de sua família, o que nos remete mais uma vez às próprias Fúrias. Em *Molona*, Orestes diz:

ORESTES

My ancestors light the way. The crime in
This grave cries out for justice.
Let it be done. One murderous stroke
is paid off by another lethal blow. So runs
the ancient curse, now three generations
old. (ibid., p. 55)

Numa cena que reproduz a prece dos irmãos ao pai, pedindo que abençoe sua vingança, Elektra e Orestes se revezam em suas orações e lamentos, como se sua fala fizesse parte de uma mesma voz “In unison, our voices blend as one – hear us”, diz Elektra (ibid., p. 58). Esta voz, como poderemos ver em um dos trechos declamados pela heroína, é a representação de uma comunidade destruída que, em última instância, busca sua reparação:

ELEKTRA

As, in turn, we mourn and weep.
Your two children at your tomb now sing
you dead song.
Orphans... see us like this both outcasts.
Banished from our home. (ibid., p. 56).

As imagens com referência à animalidade voltam a aparecer neste capítulo, deixando cada vez mais evidente a desumanização da heroína. Elektra volta a comparar-se a um cachorro na cena de reconhecimento, porém, na última estrofe do capítulo sua imagem passa do cão, um animal vitimizado, ao lobo, um animal destacado pela agressividade, numa comparação entre ela, seu irmão e sua mãe. O episódio termina com Orestes e Elektra brincando de lobos juntos, enquanto rolam na areia e também um sobre o outro. A seguinte fala de Elektra, também transcrita de *Coéforas*, nos confirma a interpretação de Berge e Caspers (2015) da reunião dos dois extremos de uma mesma desumanidade, a da vítima e a do agressor:

ELEKTRA:

So let the one who bore us grovel.
We're bred from her, like wolves, whose
savage hearts do not relent. (Farber, 2015: 59).

Elektra continua sua senda em alternar entre a posição de desumanidade da vítima e a do verdugo no episódio xiii *home*. Acompanhamos neste episódio a posição que Klytemnestra coloca Elektra, como subalterna, serva, sendo humilhada não apenas pela maneira como Klytemnestra se dirige a ela, pela maneira como tem seu corpo tratado como objeto quando sua mãe lhe agarra pelo braço para depois largar, como

também por não poder nem mesmo sentar à mesa de jantar com os comensais, sendo obrigada a comer no chão um mínimo de comida. Orestes, por sua parte, emociona-se com a condição de vida da irmã e também com a expressão de afeto que a mãe demonstra pelo filho que crê estar morto. No final do episódio vemos Elektra novamente na posição de verdugo, ao instruir Orestes em como matar Ayesthus – não apenas a morte lhe interessa, mas também o vilipêndio de seu corpo:

ELEKTRA

If you go now – you will find Ayesthus
crossing the field towards the house.
Slaughter him like a beast and bring me
his heart (ibid., p. 67).

No episódio xiv *curse*, vemos Elektra silenciosamente assustar a mãe com uma cobra morta, enquanto esta ora para afastar os maus espíritos da casa. No episódio seguinte xv *vengeance*, Orestes finalmente mata o padrasto, numa cena onde apenas as botas de Ayesthus são sua representação, de dentro de uma delas Orestes tira um grande coração ensanguentado e parece tremular saindo de ré com o impacto da cena. Neste momento, através de uma visão de Orestes, entendemos melhor a relação entre a necessidade da humanidade do indivíduo e de seu pertencimento a uma comunidade como mediadores da justiça: a mulher do Coro que representa aquela que lhe criou desde pequeno, abismada com o seu feito, lhe diz:

My child! Why do you kill?
A human being should never be murdered.
Do you know that human blood will haunt
you always?
What you have done is terrible.
Never kill again (Farber, 2015: 69-70).

O fato de Orestes haver seguido aqui os princípios de uma justiça retributiva não racionalista, baseada na lei de talião, assassinando um ser humano e assustando-se ao olhar seu coração, constrange a todos na medida em que nos mostra a vulnerabilidade da vida humana. Orestes perpetrou o crime entendendo que estava fazendo justiça, mas assombrou-se com o que ao final lhe pareceu desumano. Tal interpretação é possível com base no questionamento feito pela mãe representante do Coro, da comunidade local, indicando-nos que há uma disputa episódio após episódio pelo que vem a ser realmente o conceito de justiça almejado nesta peça. É pertinente destacar que este conceito de justiça ensejado pela fala desta mãe da comunidade não apela para a lei na condenação do ato de Orestes, mas sim a

humanidade do ser em questão. Desta forma, vemos ser inserida na peça uma visão não tradicional de justiça, distante do racionalismo destacado no desfecho da obra de Eurípides.

Na visão racionalista kantiana, segundo Berge e Caspers (2015), a “humanidade” é vista como as capacidades individuais, que somente são possíveis de serem atingidas em um estado de direito. Por tanto, havendo crime, há punição – que deverá ser proporcional ao crime e cuja pena jamais deverá ser revogada na presença de sua positividade. Esta individualização e verticalidade da lógica kantiana foi discutida por Cavarero (2014) como um fundamento da sociedade moderna que permite a subjugação de um pelo outro. O objetivo da justiça pela lógica racionalista ou deontológica, por tanto, é a preservação do estado de direito, numa relação harmônica entre o estado e os princípios do direito que permita ao criminoso readquirir sua humanidade através da pena:

As such, the judge’s verdict should never be meant as a means to promote any societal purpose that lies beyond these principles. (...) Impunity would therefore not only harm the state of right itself; it would also degrade the transgressor to a mere “thing”, without any prospects of being re-established into his full humanity (Berge e Caspers, 2015: 80).

Neste sentido, a passagem da fala desta mãe inaugura uma nova ordem na obra, onde a justiça passará a estar relacionada com a preservação da humanidade e com a reabsorção na comunidade. A partir deste momento, *Molera* parece dirigir-se a atender o desejo de Elektra a pouco revelado de conhecer uma família que ultrapassasse todos estes crimes: “Who you were before the hurting. Who we could have been...” (Farber, 2015: 40). Berge e Caspers (2015) nos alertam que já em Aristóteles podíamos encontrar o entendimento de “humanidade” individual profundamente conectado com o espaço familiar (*oikos*) doméstico e também com a esfera pública (*pólis*), numa relação que o leva a definir o homem como um animal político. Para Aristóteles, a justiça juntamente com a bem-ordenada polis são os pré-requisitos primários do estado de felicidade humana (*endaimonia*) que configuram por fim o conceito de boa vida (*ibid.*). Sendo assim, para Aristóteles, o objetivo último da existência humana é ser capaz de estabelecer uma boa vida. A justiça deixa de ser um fim em si mesmo e passa a ser um conceito relacional, teleológico, em que o bom sobrepõe o correto.

Tal entendimento nos leva a considerar o pressuposto defendido por Judith Butler (2015) e já discutido em capítulo anterior que entende que para ser possível o reconhecimento e, por tanto, o julgamento do indivíduo, faz-se necessário estabelecimento de relação entre o um e o outro. Como pré-requisito de tal vinculação há a necessidade de reconhecimento da própria vulnerabilidade que se comunica com a vulnerabilidade do outro. Tal parece ser a interpretação da imagem da cena em que Orestes se depara com o coração de Ayesthus, que pode ser acessada no site oficial das obras de Farber:

De forma a esclarecer este conceito de justiça e entender como Elektra poderá decidir por pautar-se ou não pelo mesmo, recorro novamente a Berge e Caspers que introduzem a visão de Paul Ricoeur sobre a justiça. Sua visão segue a mesma linha aristotélica e se aproxima em muito do viés relacional de Butler, acrescentando novo eixo no diálogo entre estes três elementos: a humanidade individual, a boa vida em comunidade e a mediação da relação entre ambos pelas instituições do estado de direito. Tal modelo de justiça parece atender tanto a demanda da punição do crime, quanto a restituição da vida individual e coletiva, sendo imprescindível para tanto o pleno funcionamento das instituições democráticas:

These face-to-face relations, however, lack the relation to a third party that Ricoeur considers as equally essential. In order for the subject to be fully human, interpersonal relations do not suffice; so-called institutional forms of association would be also indispensable (Berge e Caspers, 2015: 82).

O fato de *Molora* passar-se em um tribunal legalmente constituído, bem como *Eumênides* de Ésquilo, dá a peça o status da justiça deontológica. No entanto, todas as suas passagens que remetem à importância da visão comunitária e da humanidade na vida futura daqueles indivíduos, nos levam a entender que *Molora* advoga também por uma justiça de matiz teleológico. Além da condição humana ser essencialmente política, ela ainda demanda uma mediação institucional, legal, para que o indivíduo possa relaciona-se plenamente dentro de uma comunidade e devir, por extensão, suficientemente humano.

O bom ou mau funcionamento das instituições atingem a todas as heroínas até aqui analisadas, desde a antiguidade até a contemporaneidade. Afinal, como esperar de tal estrutura um pleno funcionamento quando o próprio regime político na comunidade passa por um período de transição? Considerando que a instituição se estende das leis à própria noção do que é ser humano, quando a mudança dos parâmetros

institucionais é profunda e retroage em seus preceitos morais, acaba excluindo e marginalizando todo aquele que lhe seja diferente. Como Butler já nos adiantou, a moral é o subsídio dos códigos legais, que muitas vezes descendem de estatutos morais defasados diante da pluralidade e diferenças que convivem na mesma comunidade. Tais códigos defasados, mortos, são impostos de maneira muitas vezes totalitária e violenta e predicam as próprias condições para o vir-a-ser-humano. Tais instituições, por tanto, não deveriam ser fundadas em um código moral retrógrado ou, como diz Butler (2015), um código morto, mas sim devem funcionar como um organismo vivo que adapta a pluralidade de vozes que o compõem.

Ricoeur does not understand the institution of the public space merely as a formal structure, but rather, with Aristotle, as an organic construction that originates from the innate human desire to co-operate in a shared moral enterprise. “It is as citizens” Ricoeur argues, “that we become human” (Berge e Caspers, 2015: 83).

De todas as heroínas analisadas até aqui, apenas Medéia de Wolf e Elektra puderam acessar o devido processo legal e ter voz no âmbito institucional, no entanto, porquanto o julgamento da Medéia de Wolf estava desde o princípio corrompido, já posso adiantar que foi somente Elektra a heroína capaz de restituir sua própria humanidade através das relações interpessoais e comunitárias e da instituição de um tribunal. Cabe agora saber se esta heroína, que até o momento vem acenando para a justiça do “olho por olho, dente por dente”, será capaz de pautar-se ao fim e a cabo por uma justiça restaurativa e teleológica. Tal decisão de Elektra deverá levar em consideração tanto a moral – como um conjunto de normas sobre o certo e o errado caracterizadas por produzir um efeito universal restritivo – quanto ética, esta última entendida como um *lugar* onde se vive. A condição para que sua decisão não seja uma reprodução das gerações passadas, o que faria perdurar a maldição, deveria ser que a sua decisão moral seja subserviente à ética, dado que esta é a condição humana inata de viver uma boa vida em comunhão com outras pessoas.

Dando seguimento a sucessão de acontecimentos em *Molara*, chegamos ao episódio xvi *lost*, em que Orestes entrega a Elektra o resultado de seu crime: as botas de Ayesthus com o coração ensanguentado. Mais uma vez, Elektra demonstra transitar na desumanidade, dança selvagemmente nas botas que o irmão acabara de entregar-lhe, enquanto chora e ri ao mesmo tempo, o produto do crime é também animalizado por ela: “At last – Ayesthus, you are what you always were... an animal without heart”

(Farber, 2015: 70), após o que estimula Orestes a concluir o plano de matar sua mãe. Orestes titubeia: “Elektra – we are lost!” (ibid., p. 71), ela não permite que ele retroceda clamando pelo espírito da vingança pelos ancestrais, seriam estas as Fúrias – as divindades gregas responsáveis por fazer valer os lamentos das vítimas. No episódio seguinte, intitulado *truth*, após o reconhecimento de Orestes por Klytemnestra, Elektra entrega a esta o coração de Ayesthus, ao que sua mãe responde, certa de que Elektra já havia feito sua escolha:

You stupid girl, your witless child –
You know not what you do.
Already the darkness is in your eyes.
You become me. You choose the curse (ibid., p. 72-73).

Ao analisar a *Oresteia* e *Molara*, Berge e Capsters (2015) destacam como em ambos dramas os protagonistas são representados como figuras sub-humanas “mere ‘drafts’ of human beings” (Farber, 2015: 84), incapazes de atingir aquilo que Ricoeur entendia como o objetivo último, que seria ativar plenamente suas capacidades individuais nas relações com outros dentro de uma moral compartilhada e viva da polis real. Os autores argumentam sua tese explicando que as principais ações dos protagonistas são motivadas por seu desejo de pôr fim aos sofrimentos sub-humanos, um desejo que marca “a lack of fulfillment” (Berge e Caspers, 2015: 86). Compartilho tal entendimento e acrescento a esta interpretação um desejo de justiça inspirado pelas Fúrias, principal marca de todas as Electras, incluindo esta que analiso em *Molara*. Considero também a validade das análises que revelam uma hierarquização de valores, impostos de cima pra baixo – sejam estes valores masculinos sobre femininos (Palmieri, 2013), de deuses olímpicos sobre ctônicos (Lyons, 1997), do cidadão sobre o estrangeiro, da família nuclear sobre a família estendida (Fraga, 2001), e acrescento aqui a análise elucidada por Froma Zeitlin (cit. in Palmieri, 2013) de que no final da *Oresteia* o conflito não é realmente resolvido, pois em seu lugar se instaura uma face diferente da mesma civilização que oprime as vítimas e deixa os verdadeiros criminosos sem punição.

Por outro lado, não podemos deixar de recordar que no final da trilogia *Oresteia*, no fatídico julgamento onde a deusa Atena vota a favor da patrilinearidade absolvendo Orestes, as Fúrias não são excluídas, mas transformadas e, de comum acordo, reincorporadas naquela comunidade sob o nome de Eumênides como deusas protetoras da família. Tal aspecto é importante, pois na mesma medida em que revela

uma justiça vertical deontológica, não deixa de considerar a importância da polis como uma comunidade. Seguindo esta linha, Berge e Caspers (2015) enfatizam ainda um outro aspecto poucas vezes explorado nas análises destas obras e que constitui um dos cerne aqui investigados, que se refere à representação em ambas as obras de um desejo persistente dos protagonistas de fazer parte de uma comunidade política – até então “obviated or disturbed by reciprocal violence and bloodshed” (ibid., p. 86). Poderíamos, assim, assumir que a busca de Elektra é, em última análise, uma busca de sentir-se parte de uma verdadeira comunidade? Elektra, restituiria assim sua humanidade e daria oportunidade para preencher as lacunas deixadas em sua história pelo jugo da violência, reescrevendo o passado através de novos modelos de relação. Resta, no entanto, a pergunta: como as Fúrias, marca máxima em Elektra, poderiam também ser contempladas?

Observamos até o momento que a itinerância de Elektra enquanto devir, passa de vítima a verdugo, de perseguidora de uma justiça retributiva pela vingança pessoal e inspirada pelas Fúrias ao lugar de irmã e filha tanto do pai, quanto da mãe, perseguidora de uma comunidade que pudesse viver uma boa vida. Mantendo-se na desumanidade a maior parte do tempo, como pudemos ver até aqui, algumas vezes Elektra consegue demonstrar lampejos de uma visão humana das relações. Dugdale (2013) observa que o deslocamento de falas dos personagens de um lugar-sujeito para outro, em *Molona*, é uma marca deliberada de Farber para refutar os argumentos de que em situações de violência poderíamos dividir milimetricamente as posições entre agressor e vítima. Assim, este processo de testemunhar diante de um tribunal acaba por revelar a complexidade das situações nas quais o agressor é, muitas vezes, também uma vítima e vice-versa. Acrescentaria que, na mesma medida, a justiça almejada por Elektra tampouco está essencialmente inscrita pela cultura ou pela herança psicológica, mas pode ser construída numa política de alianças.

A sucessão de eventos deste episódio xvii até o desfecho desde então é bastante rápida. Ainda no episódio *home* Elektra volta a firmar sua posição em que o destino está escrito e não há maneira de desvencilhar-se dele, enquanto Klytemnestra apela que nada está escrito, mas é uma escolha de como se posicionar. Entendo que a mãe está falando do *ethos* que precede a verticalidade da lei, ainda que esta seja a lei da vingança. Há um posicionamento e há uma consequência que não é necessariamente legal, mas que passa pelo desprovimento de sua humanidade: “Do not choose to be

me. The hound that avenge all murder will forever hunt you down” (Farber, 2015: 74). Orestes proclama sob efeitos de dor e raiva, preparando-se para o golpe fata:

ORESTES
YOU HAVE MADE ME WHAT I AM!! (ibid., p. 75).

Intitulado por *shift*, o episódio xviii descreve uma mudança de perspectiva sobre quem realmente criou Orestes e, por consequência, deu-lhe a condição de humanidade. Surge do Coro a voz de uma mulher cantando uma música de assombração, ainda que Orestes tente afastar essa voz para concluir o assassinato, a voz se aproxima cada vez mais enquanto a mulher do Coro se levanta e caminha em direção ao centro do tablado. Esta intervenção do Coro, ainda que influencie Orestes, não o proíbe de consumir seu ato, o que demonstra o papel do Coro como reconhecedor das escolhas individuais. É então quando Orestes larga o machado e, respondendo ao apelo de sua irmã para que atenda a demanda das Fúrias, responde o que entendo ser o paradigma da peça e o objetivo desta investigação: a desterritorialização das palavras de ordem do passado através de reescrituras, dando oportunidade ao devir-minoritário em legitimar suas próprias escolhas neste processo:

ORESTES
There still time, Sister.
Walk away.
Rewrite this ancient end (ibid., p. 75-76).

Elektra mantém sua posição com referências à animalidade de sua mãe, não parece vê-la como um ser humano: “Slay her like the animal she is” (ibid., p. 76). Diante da negativa do irmão em mata-la, Elektra assume a postura da heroína de Sófocles, com matizes homéricos: “I will do this thing on my own” (ibid.). Dá-se então uma discussão sobre a que casa pertencem afinal, dando-nos o ensejo de interpretar a discussão sob a ótica da casa como *ethos*:

ORESTES:
That was the curse of our Mother’s House.
I have been there tonight and it’s empty.
It’s a circle with no end.
Elektra:
My father’s blood will be paid back here
tonight.
I am from the House of Atreus. I will do
what must be done (ibid.).

É desnecessário dizer que o heroísmo expressado por Elektra neste trecho aproxima-se do paradigma bélico e se distancia dos conceitos de vulnerabilidade e vinculação encontrados nas reescrituras analisadas até aqui. Obviamente, não pode ser vetado à heroína o direito de escolher matar, mas ainda assim o *ethos* que até este momento encontramos, nos dizem que a sua escolha passaria pelo acolhimento comunitário. A tensão toma conta do espectador ao reparar que há uma escolha a ser feita. Odom diz que:

The continual replaying of the TRC's mission in theatrical settings implies that the process of reconciliation remains incomplete for at least some portions of the South African Nation (Odom, 2011: 49).

Em um episódio intitulado *rises*, a tensão compartilhada por todos explode através de Elektra, que tomada pelos braços das mulheres do Coro, tem o machado retirado de sua mão: "They restrain her and she finally breaks down and weeps for all the injustices done to her, her brother and her father. She slowly finds her breath" (Farber, 2015: 77). Por haver sido o sufocamento o principal meio pelo qual Klytemnestra torturava Elektra, entendo por estas palavras de Farber que esta é a primeira vez depois de tantos anos, que Elektra consegue respirar. Há uma verdadeira expressão de catarse nesta cena, com todas as emoções vindo à tona e encontrando um caminho de expurgação das dores. Amparados pelas mulheres do Coro, os irmãos se aproximam de sua mãe e a reerguem. As mulheres do Coro comemoram o que Faber descreve como um triunfo sobre o destino escrito no passado, para o qual eu chamo de também de desterritorialização: "The cycle has been broken" (ibid.). A oração proferida neste momento por uma mulher do Coro clama, dentre outras coisas, pela unidade entre brancos e negros, pelas crianças, pelo fim dos crimes e dos assassinatos e, por fim, pela verbalização da verdade: "May we do it with success – and power and speak the truth" (ibid., p. 78).

No epílogo, a cena do desfecho é comovente, Klytemnestra tem a palavra final na sua mesa de testemunho, falando ao microfone:

KLYTEMNESTRA
It falls softly the residue of revenge...
Like rains.
And we who made the sons and
daughters of this land, servants in the
hall of their forefathers...
We know.
We are still only here by grace alone.

Look now – dawn is coming.
Great chains on the home are falling off.
This house rises up.
For too long it has lain in ash on the
grounds.
The full company stands in silence looking out at the audience.
A fine powdery substance gently floats down on them – (ibid., p. 79).

Voltamos, por fim, às cinzas que intitulam esta peça e sua repercussão em termos simbólicos. Podendo ser entendidas como os resíduos da vingança, as cinzas que caem ao final de *Molora* levam o público a participação na trama de maneira não passiva. Afinal, não somos também parte do processo cíclico que faz cair estas cinzas? É um convite a assumir tal responsabilidade. Somos aqueles que, segundo a cultura Xhosa: “are neither of the royal line nor diviners”, caracterizados como “children of the ash heap” (Odom, 2011: 53). Este reconhecimento simbólico, além de resgatar nosso passado comum e apontar nossa condição atual, também aponta para o futuro daquela comunidade que está especialmente conectado:

Ash falling across the whole stage, then, could be read as an attempt by the ancestors to broaden the notion of community. Rather than comprising a localized ash-heap that marks a particular settlement, the ash is spread equally among all the participants on stage (ibid.).

Voltamos, no entanto, ao paradoxo entre comunidade e indivíduo que se instala no desfecho dessa peça reforçando uma ambiguidade na absolvição de Klytemnestra e na escolha de Elektra por uma justiça que sobreponha o espírito de vingança. Tal paradoxo está representado pelo episódio da catarse de Elektra que descrevi em parágrafo anterior. Segundo Odom, Aristóteles entende que para que a catarse ocorra é necessário que haja uma expurgação de emoções viscerais, como medo, pena e raiva, levadas a cabo pela ação individual do herói, ensinando assim a virtude. Em *Molora*, porém, a própria reconciliação é um estado mental que pode ser dito comunitário, pois ainda que Elektra tenha experienciado a catarse, o fez dentro de um marco comunitário e nada deste desfecho indica que tal catarse a tenha levado a progressão para a virtude. Elektra foi contida pelas mulheres do Coro, acedeu em escolher pela boa vida em comunidade, numa perspectiva teleológica de justiça, humanizando-se. Por outro lado, questiono se a voz das Fúrias, sua característica mais marcante, foi silenciada. Não há re-acomodação das Fúrias nesse desfecho, o que nos leva a repensar a completude desta narrativa desde a perspectiva da individualidade de Elektra.

Desta maneira, podemos dizer que, desde o ponto de vista de Elektra, houve uma reconciliação? Certamente, a expurgação de suas dores e o consentimento em não dar continuidade ao ciclo de violência, estando amparada pela comunidade, pôde ser alcançada. No entanto, a simples suspensão da violência não resulta em uma reconciliação propriamente dita ou tampouco numa resolução catártica que indique a promoção de uma nova virtude pela heroína. O processo de reconciliação é iniciado, a catarse é alcançada, no entanto, falta uma narrativa que nos esclareça a escolha de Elektra, dando voz também a ela neste final. Vimos até o momento nesta análise que Elektra transitou em suas falas entre a justiça retributiva típica da tragédia e a justiça restaurativa dos TRC sul-africanos durante toda a peça, contrapondo-se em crescente, alternando suas falas e suas posições. Por fim, pode-se entender que foi possível equalizar diferenças, porém, a justiça que Elektra abraçou como paradigma para sua ação transcendeu tanto a reconciliação quanto a retribuição dos malfeitos.

Uma possibilidade para entender este desfecho em suspenso vem da observação de que em *Molora*, diferentemente da filosofia *ubuntu* sul-africana, não se busca apagar as diferenças individuais em prol do grupo homogêneo, ao contrário. Cada personagem teve suas idiossincrasias preservadas até o final, enquanto o Coro, representando a comunidade local, fala no dialeto Xhosa, Klytemnestra fala em inglês e Elektra e Orestes se deslocam entre os dois idiomas. Enquanto Elektra está dentro, Klytemnestra está fora da comunidade do começo até o final, o público também ora está dentro ora está fora, pois nem todas as falas são traduzidas. Por isso, a reconciliação ao final acaba se dando dentro da comunidade Xhosa, com Elektra e Orestes sendo rodeados e festejados pelas mulheres por haver acedido pautar-se por seu *ethos*. Já a reconciliação entre estes e Klytemnestra não é representada, a cena resume em Elektra e seu irmão reconhecerem-na como um ser humano que merece estar de pé e viva. Ninguém é morto, silenciado, nem forçado a abraçar-se. As diferenças são preservadas. Esta, talvez, seja uma crítica sutil de Farber (2015) ao imperativo algo homogeneizador do *ubuntu*.

Além do mais, à hora de analisar este desfecho e todo o processo do tribunal em *Molora* com os testemunhos de Elektra e Klytemnestra, não podemos deixar de enfatizar o processo dialógico entre o que é legal e o que é legítimo, apontando para uma solução conciliatória entre ambos: nenhum crime deve ser praticado e, em consideração às demandas comunitárias e à vulnerabilidade da condição do

criminoso, a penalidade pelos crimes poderá ser revogada. Entendo, assim, que em *Molora* e em *Coéforas*, tanto Elektra quanto outros protagonistas empreendem uma busca em última instância política e, por tanto, correlacionada com seu forte desejo de voltar a sentir-se humanos e pertencentes a uma comunidade. Em *Molora*, por outro lado, o desfecho mostra um cenário de justiça que abrange também o aspecto humano de Elektra e Klytemnestra. Neste desfecho além da confissão da culpa, publicidade do crime e remissão da pena, há de fato uma reincorporação do indivíduo nesta comunidade, ficando em suspenso apenas a efetivação da reconciliação entre ambas.

Elektra foi a única de todas as representações de heroína analisadas aqui que acessou plenamente a justiça, legitimou sua fala e suas queixas, recuperou sua humanidade e se reintegrou a uma comunidade sem ocupar a posição do verdugo. Suas ferramentas foram a voz, o estabelecimento de vínculos e o reconhecimento da vulnerabilidade humana – sua e de seus agressores. Podemos entender, por tanto, que a justiça foi feita, mas que a reconciliação será mediada por uma “terceira parte” que, neste caso, é a audiência – a única representante que pode sustentar uma justiça mais a longo prazo e, por tanto, pode facilitar uma verdadeira reconciliação. Daí o ensejo final da peça tenha ficado para a plateia, representado pelo cair das cinzas sobre ela. A audiência, como representação da comunidade em um sentido mais lato, é a terceira parte: “the public acknowledgment of what really happened” (Berge e Caspers, 2015: 97) e pode, por fim, unir as duas partes sob um código ético e moral compartilhado – seja este estabelecido em uma corte tradicional, em um tribunal do TRC ou outras instâncias de ordem privada, reintegrando aquelas heroínas transformadas.

Volto, por último, a considerar o destino da voz das Fúrias na fala de Elektra. Haverão sido suplantadas pelo modelo de justiça teleológica representado em *Molora*? A partir do questionamento introduzido por Van Weyenberg (cit. in Berge e Caspers, 2015: 86) de que houve em *Molora* uma possível substituição de uma ordem por outra, na qual “The ‘forward-looking’ conception of justice that the TRC construct would far too often have ignored the Furies’ legitimate laments”, sustento a visão baseada em Paul Ricoeur e defendida por Berge e Caspers (ibid.) de que a publicidade dos testemunhos públicos jamais deixarão as dores emocionais e injustiças perpetradas passar despercebidas ou tampouco deixar que caiam no esquecimento. A voz das Fúrias

repercutirá para sempre no afeto da audiência, que encontra identidade a partir do reconhecimento de suas vulnerabilidades em comum. Elektra pode por fim atender a seu desejo de justiça sem reproduzir a posição violenta de seus agressores, ao mesmo tempo em que honra a sua dor pela perda de seus entes mais caros, recupera sua humanidade e reintegra-se a uma comunidade forjada em vínculos de reciprocidade.

CONCLUSÕES.

HEROÍNAS, VOZES PARA ATUALIZAR O COMUM

Nesta tese tive a oportunidade de pesquisar a restituição da voz às heroínas clássicas Cassandra, Medeia e Electra, através de reescrituras contemporâneas de seus mitos, nascidas de sociedades em transição política. O intuito fundamental na composição do meu trabalho foi o de medir o alcance político e terapêutico destas narrativas, por alçarem as diferenças minoritárias à condição de positividade na comunidade a qual se supõe que deveriam pertencer. Acredito que pude alcançar o objetivo citado acima, bem como outros objetivos mais específicos que fui levantando ao longo da introdução e dos capítulos de aproximação teórica, como o de identificar nas obras trágicas e da literatura contemporânea contornos do heroísmo grego como modelo de subjetividade moderna, e até mesmo exemplos de seu potencial de sujeição exercido sobre as margens. Em nível mais aprofundado de análise, a hipótese fundamental que me norteou foi que a fala da heroína em digressão minoritária atenderá, política e psicologicamente, às lacunas contemporâneas de diferenciação e pertencimento, sempre que sustente a denúncia das injustiças sociais e os danos psicológicos históricos que constroem as margens, sem violentar o seu interlocutor.

A metodologia deste estudo prezou pela mensuração das repercussões políticas e psicológicas de falas minoritárias através dos métodos da análise do discurso e da cartografia analítica das obras do *corpus* de heroínas tidas como terríveis, eleitas a partir de tragédias clássicas, que tiveram sua voz restituída na literatura contemporânea de cunho político. Como ferramentas de análise utilizei o conhecimento situado, assumindo minha posição de pesquisadora atravessada pelas variáveis minoritárias estudadas, como também a ferramenta metodológica da transferência analítica, pela qual a interlocução com a voz narrativa respeita suas opacidades e impede de interpretá-la como um decalque da realidade última. Desta maneira, com prática discursiva coerente com o campo de estudos em aberto, estive sempre presente no texto, expondo-me a meus pares em condição de diálogo e assumindo a responsabilidade por minhas análises e afirmações. Acredito que sustentar a marca de voz autoral no texto me permitiu acessar níveis das falas analisadas no *corpus* que ultrapassam a de um discurso puramente técnico ou estratégico, facilitando-me o entendimento do alcance psicológico das mesmas.

Tomei como ponto de partida a análise de territórios “colonizados” por instituições que normatizam o valor do discurso e predicam o modelo de subjetividade “normal”. Tais territórios são a fala, o corpo e o vínculo, sobre os quais pude analisar os

agenciamentos coletivos de enunciação e os agenciamentos maquínicos de corpos, operações que permitem sua constituição, preservação e/ou des/re-territorialização. Dentre outras perguntas suscitadas durante o desenvolvimento do trabalho, foi possível responder como situar a centralidade/marginalidade destas heroínas, pela identificação dos agenciamentos coletivos de enunciação, e das posições-sujeito que as mesmas assumiram no texto. Destaquei também, cartografando agenciamentos maquínicos de corpos em tais territórios, seu grau de “pureza” e/ou “miscigenação” e a itinerância do seu desejo, ambos representados nas obras através das alianças que estabeleceram, pela desterritorialização provocada por seus discursos e os novos microterritórios produzidos a partir de tais falas, culminando em valores e práticas alternativas para suas comunidades. Neste capítulo, por tanto, retomarei nos seguintes parágrafos uma discussão sobre estes resultados, de modo a sumarizar tais achados da pesquisa, almejando alcançar uma conclusão geral que permita compreender as implicações do meu trabalho para futuros estudos e práticas.

Dada a amplitude da função da cultura nos processos de representação e construção de identidades, bem como meu interesse espeial no caráter psicológico e político desta função, precisei recorrer a articulações incomuns entre diversos marcos teóricos e áreas do saber. Tal caráter transdisciplinar, apesar de imprimir à pesquisa uma perspectiva plural e contemporânea, constituiu uma limitação importante que deve ainda ser trabalhada por estudos posteriores, dada a pouca variedade de estudos sobre a narrativa política do trauma com estas mesmas bases teóricas. Dessa maneira, a falta de estudos que tenham o mesmo objetivo deste trabalho e a partir do mesmo tipo de *corpus*, acabou por limitar fortemente as revisões de literatura e as comparações entre resultados deste com outros estudos realizados.

Há ainda outras limitações a serem elucidadas, que concernem primeiramente ao *corpus* reduzido de obras de reescrituras relacionadas às heroínas selecionadas e, em segundo lugar, à abrangência restrita das culturas selecionadas como representativas do objeto de estudo. Acredito que para ter mais impacto e consistência nos resultados, os estudos da narrativa política do trauma precisariam ter acesso a outras obras de literatura menor, nascidas em outras sociedades em momentos de transição política, cujas heroínas também fossem reescritas a partir das clássicas. A partir desta tese, creio que estas limitações podem ser consideradas numa possível

replicação, de modo a aperfeiçoar a metodologia utilizada, e também para se adequar a demanda de uma variedade mais representativa de obras para compor o *corpus*.

Nas seções subsequentes faço uma retomada dos principais resultados que obtive através das análises das heroínas do *corpus*, discutindo de que forma podem responder às questões levantadas pela tese.

1. Cassandra: recuperação da potência vocal

A identificação dos agenciamentos coletivos de enunciação nas duas obras pelas quais analisei a heroína Cassandra, deixaram patente o movimento de marginalização para o qual a heroína foi sendo relegada. Especialmente na sua representação clássica na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, Cassandra é situada tanto por Clitemnestra quanto pelo Coro de anciãos como à margem, posição assignada e justificado por eles por ter uma fala estrangeira, opaca (por não ser compreendida), não-logocêntrica (por falar a partir da vidência), ilógica (pela desconexão de suas afirmações no tempo-espço), descontínua. Estes mesmos sujeitos do discurso, centrais naquela comunidade, atribuíram-lhe entre escárnios e insultos, dentre outras, a alcunha de:

- “Incompreensível”, Clitemnestra referindo-se à língua de Cassandra (Ésquilo, 2007: 73).
- “Maluca” por Clitemnestra, que completou sua fala com: “Não me rebaixo mais falando ao vento” (ibid., p. 74).
- “Mísera” pelo Coro, referindo-se a sua condição de escrava e prisioneira, obrigada a cumprir as ordens impostas (ibid.).
- “Bárbara” e “alienígena”, numa referência a sua condição de estrangeira, por Clitemnestra (ibid., p. 73) e pelo Coro, referindo-se a sua condição de escrava e prisioneira, obrigada a cumprir as ordens impostas (ibid., p. 74).
- “Cadela arisca”, pelo Coro, que dá o ensejo para interpretar sua fala como inumana e manipuladora, (ibid., p. 76).

Por outro lado, vimos no decorrer da análise que Cassandra apropriou-se de lugares-sujeito situados na margem, para afirmar-se perante seus interlocutores, como sujeito de seu próprio discurso. Os lugares-sujeito pelos quais transitou, demonstram um discurso tecido por pensamento “incorporado”, ou seja, entrecortado pelo eros e pela

passionalidade que é marca dos que vivenciam em seu próprio corpo a experiência que predicam. Cassandra, apesar de ser acusada de audácia por sustentar sua denúncia e almejar a honra post-mortem, consegue desterritorializar ao não se calar, ao expor a corrupção e os corruptores, expondo-se ela própria como vítima de suas tramas e alertando também ao coro, a comunidade local, que sofreria em seqüência da tirania dos poderosos do reino. Desta maneira, expondo sua vulnerabilidade para reafirmar sua voz, Cassandra pôde desarticular os extratos dominantes do sujeito, organismo e da própria significância que a condenavam a passar para a história como louca, manipuladora e carente de credibilidade. Faz isso subvertendo o valor de sua morte, que passa a coincidir justamente com o valor de suas palavras. A denúncia é uma forma de fazer política, porém não é suficiente para resolver a necessidade de pertencimento das margens. Desta forma Cassandra de *Ésquilo* se immortaliza afirmando-se em suas diferenças sem, no entanto, ter estas diferenças incorporadas à comunidade que a executara.

Já na análise da obra *Cassandra* de Christa Wolf, fica evidente que a narrativa, aparentemente monolítica da heroína, constitui um esforço em restituir-lhe a voz como medida de reapropriação de si mesma e de sua história. Cassandra então incorpora o eros em sua retórica de forma definitiva, permitindo-nos entender como vai sendo constituída sua identidade em aliança com uma subjetividade politizada. A itinerância de sua história, que é representada num corpo rebelde e convulsivo, sai do palácio real troiano em direção à uma cabana nas margens do rio, onde compartilha a vida com uma comunidade alternativa àquela constituída dentro dos muros do castelo. Tal itinerário demonstra como a experiência da moral foi inaugurada para ela desde o primeiro momento em que discordou, através do corpo, da voz e dos seus vínculos, do conjunto de normas e práticas políticas que regiam a sua vida e a de seus compatriotas. Cassandra desde então nunca silenciou essa dissonância, ainda que para isso haja sido necessário enlouquecer um pouco. Sobre este aspecto, entendo que Cassandra é a heroína mais facilmente “psicanalisável”, no sentido de que o relato que faz de si mesma é capaz de remontar a história da constituição de sua consciência, sem deixar de respeitar a profundidade de suas opacidades.

Entendo que uma narrativa “monopolizada” por uma só voz pode ser questionada desde o ponto de vista da ausência de diálogo ou mesmo de uma instituição de verdade “única”. Porém, no caso de *Cassandra* de Wolf analisamos, juntamente com

Siguan (1994), que a passagem da terceira para a primeira pessoa logo no início da obra demonstra uma intencionalidade de colocar Cassandra em interlocução com o público, capaz de identificar-se com as próprias experiências de injustiça e exclusão, lidas através de uma rica crítica política dos governos supostamente patrióticos. Além do mais, a voz feminina nesse caso serve para, no mínimo, romper o monopólio da verdade instituída sobre a Guerra de Tróia e seus heróis até hoje cultuados como baluartes da cultura ocidental. Em lugar de instituir uma verdade feminina, entendendo que a narrativa de Cassandra conta uma versão da história, reposicionando a narrativa oficial à categoria de versão e não de verdade definitiva. Tal voz minoritária pode ser internalizada com todo aquele que dialogue com sua experiência na marginalidade, independente de gênero.

A importância de tal narrativa ter sido elaborada na voz de Cassandra, se justifica pela guarda que o sujeito do discurso montou em torno dos territórios nos quais ela foi aprisionada: a fala feminina manipuladora, falsa desacreditada, desarrazoada. Todos estes apodos aqui já mencionado na discussão da análise de *Agamêmnon*. A recuperação da voz por Cassandra em um devir-mulher é, por tanto, o primeiro que precisa ser alcançado por todos os demais devires-minoritários, variando o padrão masculino. Afinal, como bem pontuou Sandrock:

The ability to speak and to be heard is commonly understood as a prerequisite for a society that no longer censors women in either private or public spaces. This focus on voice has been of particular concern in gender-critical approaches to literature, as Judith Gardiner notes: (...) ‘Whos is there when a woman says, “I am”?’ (Sandrock, 2009: 74).

Desta forma, entendo guiada por Sandrock, que, de modo geral, o resultado da análise de Cassandra a partir destas duas obras aponta que o devir-minoritário, enquanto devir-mulher, passa pela recuperação da capacidade de vocalização e de diálogo como ferramentas de construção pessoal e coletiva de um si mesmo minoritário. Representar este processo na literatura permite que tais vozes tenham influência também em discursos “extra-textuais”. A narrativa dialógica de Cassandra com o público leitor, permite a simultaneidade da diferença dentro de uma mesma crítica feminista a um sistema injusto de exclusão social. A própria personagem, no entanto, termina emblematicamente sua história indo em direção ao local onde seria

executada. Fica pendente, por tanto, que a capacidade de pertencimento consiga coexistir com o alicerçar das diferenças e pluralidades.

2. Medeia: a fúria que interpela

Os resultados da análise das três obras que representam a heroína Medeia neste *corpus*, também puderam demonstrar o agenciamento coletivo de enunciação que confinaram Medeia durante milênios a um território de sombras e malignidade. Os resultados obtidos aqui passam da análise dos graus de marginalidade pelos quais transita, as interdições que lhe impediram de incorporar-se a um núcleo comunitário, até as ferramentas que Medeia possuía para colocar-se a nível de “igualdade” com os seus interlocutores de então. Encontramos na tragédia homônima elaborada por Eurípides o nascimento de um mito feminino de alcance político e psicológico bastante ambíguos e, em igual medida, profundos. Se, por um lado, a Medeia clássica é lembrada em tom condenatório por sua fama de assassina e filicida, provoca profunda empatia naqueles que transitam pelo domínio de um certo feminino “terrível”. Tal condenação/empatia é comprovada pelas inúmeras versões e reescrituras ao longo de todos estes séculos, desde o teatro, a literatura, artes plásticas, até o cinema de todas as épocas.

Inicialmente, analisando os agenciamentos coletivos de enunciação pelas já conhecidas instituições que predicavam a relação centro/margem dos lugares sociais daquela sociedade, tais quais a da família real, dos cidadãos da pólis, metecos e escravos – já discutidos durante a análise das obras –, entendo que Medeia de Eurípides estava marginalizada por ser estrangeira e por ser mulher. O grau de marginalidade extrema, que chega a alcançar seus filhos, nestes dois lugares é derivado do fato de Medeia já não estar sob a tutela de nenhum homem e cidadão grego, após o abandono por Jasão, por sua vez bem respaldado pelo rei de Corinto. Neste sentido, podemos afirmar que o potencial de sujeição do herói do patriarcado sobre as margens é exponencial quando sustentado e/ou incentivado pelo próprio governo, sendo representado na Medeia de Eurípides pelo desamparo legal, comunitário e afetivo ao qual a heroína foi relegada.

No entanto, ainda que abandonada, na condição de estrangeira e mulher, e a partir destes mesmos lugares, Medeia alçou sua voz: interpelou publicamente o coro de mulheres coríntias e fez uma análise crítica da sociedade em que viviam, ao passo

em que expurgava sua dor. Assim como Cassandra, agregou a seu discurso a emoção, num raciocínio brilhante e incorporado pelo eros, dando a dimensão da dor pela experiência que sentira no próprio corpo como mulher, mãe e “esposa”. Sua denúncia ultrapassa em muito a dimensão política e atinge o nível da exposição de um trauma profundo. Esta dor não é expurgada de forma individual, mas sim como representante das mulheres “em geral”, inconformadas com a subjugação pelos homens. É interessante observar, ainda, que não é apenas as mulheres como classe que Medeia chega a representar, mas todo aquele encontra-se numa posição de subjugação e injustiça.

Y no sólo delata aquí el poeta –por boca de nuestro personaje– las desventajas de la mujer, sino también de los extranjeros, como lo es Medea, y de los marginados en general. Ella está en una posición de debilidad –en situación desfavorable ya a priori– en todos los sentidos y víctima de todos los prejuicios: como mujer, como extranjera y exiliada, como persona «extraña» a la que precede su fama terrible. Su única fuerza – ante los más fuertes, que se ensañan con ella– es la que ella posee en sí misma. Sus propias armas..., y ella las usa como puede (Esteban, 2005: 78).

Desta forma, Medeia em Eurípides humaniza-se diante do coro e do público leitor, fazendo uma catarse que deu ensejo durante todos esses séculos a uma identificação destes com os lugares sombrios em que a “ferida” se alia com a “fúria”, em que a experiência do abuso ou da opressão vem de mãos dadas com a sede de uma justiça retributiva. Neste ponto, Medeia de Eurípides aproxima-se mais de Electra, com a diferença de que, norteadas por um conceito de justiça retributiva, decide e dá seguimento à ideia de agir sozinha, com seus próprios recursos e com as próprias mãos, à despeito mesmo de seus vínculos mais caros. Medeia matou os governantes, matou a filha do governante, matou seus filhos, mas deixou vivo Jasão como modelo de um heroísmo falido, que no isolamento absoluto não é capaz de exercer qualquer poder. Neste ponto, a heroína consegue representar um modelo de fazer política que além de denunciar, destrói (matando) toda a estrutura institucional vigente, inclusive a de sua própria família, e expõe o herói até então estimado pela corte como mera massa de manobra.

Há, além destes, outros dois lugares reconhecidamente ocupados por Medeia que ajudam a torna-la um personagem paradigmático. Primeiro, o lugar de “sábua”: ao remetermo-nos a seus conhecimentos nas artes de cura e/ou mágicas, encontramos

o lugar do minoritário que, para desgosto do sujeito padrão, pode afirmar-se a partir da excelência, da técnica, do conhecimento. Em Eurípides, Medeia pôde fazer uso desta habilidade para alcançar seu objetivo de alcançar justiça, ainda que fosse pela morte. Em segundo lugar, Medeia, fazendo jus as suas já conhecidas qualidades de valentia, astúcia, poder decisório, energia, rebeldia e orgulho, destaca-se por ser uma das poucas heroínas trágicas, juntamente com Hécuba (mãe de Cassandra) e Clitemnestra (mãe de Electra), que tem a capacidade e efetivamente chega a matar. Diferencia-se destas últimas, no entanto, por fazê-lo após um bem trabalhado processo decisório, em que pesa os prós e os contras dos assassinatos, compartilhando-o com o público leitor que, já vinculado com ela, inevitavelmente participa de suas conclusões. Levando em consideração o pressuposto da aliança por identidade que é feita através da falta, podemos concluir que a dor sentida por Medeia ao pesar o assassinato dos filhos é também sentida pelo público leitor que já houvera se identificado com ela. Este abalo no que até então fora exercido pela heroína com uma voz comunitária, que chamava à inclusão das diferenças plurais, também é sentido quando esta deixa Corinto, no desfecho da tragédia, conduzida pelo carro do deus Hélio, seu avô.

É lugar de destaque nesta conclusão que Medeia exerça a capacidade de matar, além das outras excelências representadas na tragédia, como a retórica, a valentia e as demais habilidades contadas por diversas outras fontes. Tal destaque deve ser levantado, pois durante toda a articulação teórica e análise do *corpus*, o nascimento e a inclinação da Madona com o Bambino, como representações paradigmáticas da vulnerabilidade foram os eixos pelos quais sustentei a diferença entre um heroísmo fundado sobre categorias de “matabilidade” e um heroísmo fundado em categorias de “nascimento”, este último como uma categoria relacional. A própria escolha das heroínas se deu a partir do critério de que ocupassem uma posição minoritária, sem haver cometido suicídio nem suplicado por catábases, o que seria a prova de não estarem adscritas à ascensão pela morte. Medeia continua enquadrando-se neste critério, no entanto, matou pelo menos quatro pessoas na tragédia que analisamos, duas das quais seus próprios filhos.

Compreendo que nas diversas análises citadas no capítulo de Medeia os estudiosos entendam que não há defesa para tais crimes do ponto de vista humano, ainda que elucidemos as inúmeras justificativas pela desigualdade de gênero, pela condição de

escravidão, etc. Por outro lado, do ponto de vista psicológico é importante que, enquanto heroína (interseção entre o divino e o humano), Medeia atravesse uma fronteira proibida às mulheres. Me parece fundamental que ao menos uma mulher que exerce o heroísmo das margens nas tragédias gregas possa cruzar esta fronteira até então exclusividade dos heróis homens. Do contrário, poderíamos mesmo chegar a afirmar que a incapacidade de matar seja um atributo essencializado do sexo feminino. Observamos no texto que a escolha de Medeia pelo caminho dos assassinatos tampouco é exclusivamente passional, passa por um processo decisório, é uma escolha relativamente ponderada, ainda que alimentada por paixões diversas. Ou seja, há uma capacidade sendo exercida por primeira vez na história das representações do heroísmo feminino em tragédias. O ponto a ser alcançado é que a heroína pode matar, mas não mata. Somente após Medeia este ponto pode ser alcançado.

A análise do discurso em *Gota d'Água* de Buarque e Pontes (1985) e *Medeia* de Wolf (1998) permitiu destrinchar mais a fundo a problemática suscitada pelo paradoxo entre pertencimento *versus* diferenciação, demarcando os lugares-sujeito a partir dos quais a heroína se posiciona nos textos e também deixando mais claros os lugares assignados que violentavam sua liberdade de ser e de pertencer. Já na categoria “fala”, Joana mantém a oralidade já demonstrada na heroína clássica, através da capacidade de articulação argumentativa, interpelação, lançando mão em algumas ocasiões até mesmo da ironia e sarcasmo de modo a desestabilizar o modelo normativo do discurso oficial. Joana excede os limites do território da fala permitida às mulheres com xingamentos e ofensas à Jasão, questionando se o dever do injustiçado é manter a calma, enquanto a raiva é privilégio do injusto. Em uma das cenas acaba golpeada por ele, mas ainda clama que ele retorne para que ela possa insultá-lo até o fim. Desta maneira, ela mesma admite, sai da posição de vítima para a posição de “bicho”. Apesar de acolhida pelas vizinhas, Joana sente-se marginalizada tanto na condição de mulher, quanto na condição da pobreza material.

As falas e denúncias de Joana alcançam as inequidades social e de gênero que compunham o quadro do subúrbio carioca da década de 80, ao passo que incorporam no raciocínio toda a paixão e dor que a sua condição lhe relegava. A partir dos resultados de análise das categorias “corpo” e “vínculo”, é de se notar que Joana

denuncia a “confusão” entre o seu corpo de mulher como meio de produção e reprodução explorado pelos filhos e por Jasão:

E me encheram, e me incharam,
e me abriram, me mamaram,
me torceram, me estragaram,
me partiram, me secaram,
me deixaram pele e osso
Jasão não, a cada dia
parecia estar mais moço,
enquanto eu me consumia (Buarque e Pontes, 1985: 65).

Posicionando-se fortemente a partir da materialidade de seu corpo em todos os argumentos que levantava diante das vizinhas e contra Jasão, Joana consegue estabelecer um agenciamento maquínico de corpos que re-territorializa os conselhos tradicionais dados pelas vizinhas, bem como rebate a tentativa de Jasão de situá-la no lugar de mulher/mãe que sempre perdoa.

Tais recursos argumentativos e posições-sujeito acentuam as posições já assumidas pela Medeia clássica, constituindo uma via de identificação do devir-minoritário, independente se homem e mulher. Tal proximidade também pode ser comparada com a obra trágica, inclusive, pela autoria masculina do musical (Buarque e Pontes, 1985). O desfecho pela via do suicídio e assassinato dos próprios filhos, no entanto, é dissonante de Eurípides e nos entrega uma dificuldade e/ou negativa à hora de representar soluções pelas quais a heroína não precise morrer ou que, no melhor dos casos, encontre um lugar de fala em aliança dentro da comunidade. Manter-se viva e aliada aos demais significa poder seguir exercendo o potencial político de desterritorialização que as margens exercem sobre o padrão do centro. Assim como também constituiria o potencial terapêutico, onde lhe fosse restituída a inteireza psíquica que havia sido vilipendiada.

A análise da categoria “fala” na Medeia de Wolf, que também exerce com excelência a oralidade, distingue-se por ser um relato de si direcionado à mãe, mas que, em última instância, é recebido pelo público leitor com o qual o engajamento é estabelecido. Tal dinâmica assemelha-se em muito com a ferramenta da transferência analítica, já introduzida no capítulo de aproximação teórica. A Medeia de Wolf consegue dar a resposta para a pergunta levantada por Butler (2015) sobre se é possível responsabilizar-nos sobre nossos atos, dado estarmos atravessados por um desconhecido que nos despossui. Diferentemente da Medeia de Eurípides e a Joana

de Buarque e Pontes, esta heroína, de todas aqui analisadas, talvez seja o exemplo mais acurado de um devir-minoritário que, pela realização conscienciosa de um relato de si, acede ao nível de responsabilidade ética por suas escolhas. Tanto a Medeia clássica quanto Joana pareciam afirmar-se a partir do lugar do “eu”, o lugar que coincide com certa consciência de si, mas que não questiona os limites desta identidade impostos naturalmente pelo “coletivo”, pelo “herdado”, pelo “opaco”, ou seja, pelo inconsciente e pelo desejo, no caminho de suas apropriações e diferenciações.

Os “eu” da Cassandra clássica, da Medéia clássica e da Joana têm nomes e sobrenomes próprios – assim como todos os “eu” –, pois estão fundados e circunscritos no *logos*. Deste modo, quando as protagonistas se permitiram agregar o eros em seu pensar, acabaram por não sustentar a dissonância e o conflito entre seu desejo e as limitações avassaladoras que os códigos morais coletivos lhes imputavam. Medeia clássica recorreu à “fuga” da cidade estrangeira, enquanto Joana recorreu ao suicídio. Como já anunciado no estudo sobre o arquétipo do herói no capítulo de aproximação teórica, o “eu” identificado com o nome próprio precisa morrer ou estar disposto a morrer para que possa aceder a uma dimensão mais completa da formação daquela personalidade, para que sustente o contraditório e produza a diferenciação. Tal é o caminho escolhido tanto pela Cassandra, quanto pela Medeia de Christa Wolf. Detendo-me especialmente em Medeia, em havendo sustentado a morte daquela que acreditava que fosse, recorreu a mãe para diferenciar-se tanto dela quanto dos coríntios e acabou deparando-se com uma memória que lhe unia a eles. Medeia dá-se conta que na fundação da sua história há também um assassinato de uma criança por um tirano, seu pai, que desta forma perpetua o poder já caduco, condenando sua comunidade a uma morte em vida. A identificação deste crime original é o eixo pelo qual Medeia acede ao si-mesmo, compreendendo que o que lhe faz ser quem é não remonta a qualquer categoria identitária, mas sim à experiência de vulnerabilidade do um frente ao outro. A partir deste momento dá-lhe o sentido de existência o os motivos pelos quais lutar. Em seu relato de si, Medeia consegue afirmar sua diferença sem violentar o outro com o qual convivia.

No entanto, ainda que tenha se preservado viva e que não tenha matado ninguém, não lhe foi permitido participar da vida daquela comunidade. Sua exposição, a excelência de seus conhecimentos e suas técnicas, seu corpo indócil e perturbador,

a vivência do prazer com um homem mais afinado com seus ideais, o grupo de amigos que formou ali, escandalizaram as normas e não foram suficientes para barrar o avanço do *ethos* morto que sustentava o palácio e que era transmitido à comunidade inteira. Vimos até aqui que em nenhuma das histórias analisadas foi encontrado um modo não violento de alcançar a justiça. A minha leitura de tal fato é que, além de reverberar uma dissonância ética, nenhuma heroína foi capaz de questionar e opor-se abertamente ao código moral daquela coletividade através do que estava escrito nas leis. É certo que as tragédias clássicas se encontravam justamente no marco de transição do conceito de justiça tribal para o de justiça legal que persiste até os dias atuais da sociedade ocidental e que, por tanto, aquela justiça retributiva baseada em códigos tribais era ainda compartilhada pelas próprias heroínas. No entanto, a reescritura de Cassandra e a própria Joana tampouco lançaram mão deste nível de questionamento. Dessa forma, a busca destas heroínas pela justiça nunca foi levada ao patamar da legalidade ou do direito e manteve-se exclusivamente atada ao que cada heroína considerava como legítimo.

A explicação para tal dinâmica pode então ser bem exemplificada pelo tribunal montado para o julgamento de Medeia em Wolf. Naquele julgamento não houve imparcialidade, mas sim manipulação das leis para legitimar um discurso já anteriormente concretado pelos poderosos e insuflado como verdade na população comum, o que resultou na condenação e expulsão de Medeia do país. Parece ser que esta Medeia e as outras heroínas contemporâneas analisadas até aqui nem mesmo considerassem este recurso e esta possibilidade de justiça. A dúvida permanece, acaso a justiça pela via legal comportaria realmente uma transformação dos parâmetros éticos de uma comunidade? Parâmetros estes aqui representados pela oposição entre um paradigma de sujeito baseado no herói grego de “poder masculino”, “universalizante”, “dominação”, “morte”, “punição”, e um paradigma de vulnerabilidade que fundaria o heroísmo feminino enquanto “nascimento”, “novo”, “criativo”, “diferença”, “relação”, “inclinação”. As respostas para esta pergunta podem ser encontradas na discussão dos resultados da heroína Electra na seção seguinte.

3. Electra: a fala catártica do trauma

Iniciei a análise de Electras buscando a resposta para a questão base que o mito da casa dos Átridas enseja, sobre a hereditariedade da culpa que proscree a responsabilidade individual. Diversas instâncias, condicionadas por agenciamentos coletivos de enunciação, passaram pelo crivo desta análise, como o destino individual e coletivo, a identidade *versus* o lugar político como herança, os referenciais de ser, de conhecer e de verdade, bem como a própria justiça. De uma perspectiva mais geral, a partir das obras clássicas analisadas até agora, incluindo aquelas concernentes a Electra, poderíamos afirmar que o “centro” destes agenciamentos vem sendo composto pela “pureza”, pelos “nativos/cidadãos”, pela “realeza”, pela “consanguinidade”, pelos “heróis”, pelas divindades “urânicas”; enquanto as margens estão compostas pela “plebe”, pelos “estrangeiros”, pelas “mulheres”, pelos “miscigenados”, pelas “heroínas”, pelas divindades “ctônicas”. Já em termos de justiça, me parece que o acesso ao recurso de uma justiça racional humanizada, que alia a legalidade à legitimidade, não foi inaugurado pela figura feminina das tragédias. Este foi, no entanto, um empreendimento da própria Electra trágica que, através de seu irmão Orestes, pôde alcançar a liberdade de sua condição escrava, deixando-nos em aberto como um ensejo a ser ainda protagonizado pelo minoritário.

Em termos de agenciamento maquínico de corpos, vimos que a cartografia analítica do itinerário nas narrativas, mostra que a descentralização do “eu” pelo reconhecimento da vulnerabilidade e opacidade favorece um heroísmo que se realiza pela política de alianças e não da morte, poder ou dominação do outro. Assim, a análise de Electra mostrou que a recuperação da condição humana integral não parece ser um valor individualizado, mas necessariamente relacional. Tal reparação parece ser o mote da jornada que essa heroína empreendeu desde sua figura trágica, que se iniciou pelo questionamento sobre sua identidade, pela composição de seus vínculos comunitários e até pela eleição de sua família não tanto pela consanguinidade, mas sobretudo pela aliança afetiva.

Detendo-me aos resultados da análise de Electra na obra de Ésquilo, vemos a heroína iniciar a peça “misturada” com as Coéforas, o que desde já permite localizá-la como uma voz a partir das margens e vinculada. O lugar que lhe foi assignado pela mãe e pelo novo regente é o da escravidão, o que a constringe a um sentimento de desumanização. Porém, Electra está aberta ao vínculo nas margens a que foi

destinada, aliando-se também com o irmão exilado. Tais alianças lhe permitem transformar sua situação política, questionando e destituindo os subjugadores do centro. Como Medeia, respaldando-se no grupo de mulheres que representa, Electra afirma-se a partir de um “ódio comum”, que pode chegar a matar o subjugador – neste caso é a própria mãe. Electra baseia-se na busca pela descontinuação de uma ética morta, pela proscricção da herança maldita familiar, não pela volta a patrilinearidade, mas pela complementariedade de valores entre irmãos. Tanto é assim que em sua prece, suplica a Perséfone o “formoso” poder, distinguindo-se do poder simbolizado pelos deuses urânicos do recém-instaurado patriarcado.

Desta maneira, chegamos à outra constatação sobre sua marginalidade e itinerância nos referenciais de ser, de conhecer e de verdade, que vem das relações que estabelece com as divindades, estando sempre mais próxima das ctônicas (pré-helênicas), sem excluir as urânicas de suas preces. Assim mesmo, conforme já colocado na análise, parece ter sido entre todas as outras heroínas das margens a única que no desfecho alcançou um grau de humanização que lhe permitiu reinserir-se socialmente. Esta contribuição aos valores heroicos femininos aqui estudados, demonstram uma progressão que vai desde Cassandra, como heroína mais próxima aos deuses, passando por Medeia como uma humana divinizada ao final, até chegar a Electra como aquela heroína que, em última instância, logra liberdade e humanização, ao aliar a justiça divina à justiça humana racional.

Passando aos resultados da análise de Electra de Sófocles, deparamo-nos com uma heroína que, posicionada desde as margens, aporta aos valores comunitários a relevância da intensidade da emoção expressada pela fala. Em Sófocles, a busca pela justiça passa explicitamente por um elevado código de honra e valores que, para Electra, parecem ser fundamentos da experiência humana: amizade, hospitalidade, fidelidade, amor e afetividade. Assim, a Electra de Sófocles exerce sua excelência heroica através de uma arguição argumentativa superior e emocionada. Sua fala destaca-se pela intensidade e demonstra acentuada consciência individual, diferenciada. Por este motivo, entendo que seu caráter excepcional transcende a ação, no que concerne a seu heroísmo.

Na Electra de Eurípides, por outro lado, encontramos uma heroína que se posiciona de forma normativa e moralista sobre o que é “ser mulher”, tanto no âmbito público quanto no âmbito privado. Demonstra forte afinidade aos valores patriarcais e ao

status quo, defendendo a superioridade do homem sobre a mulher. Inclusive, parece condenar sua mãe, em última instância, por tê-la feito nascer mulher. Seu caráter não se afina com as margens, pois ainda que pareça haver se misturado, por ser casada com o Obreiro que é um homem do povo, mantém-se virgem e agradece ao seu marido por “respeitá-la”. Electra em Eurípides, pela afinidade com a “pureza”, pelo posicionamento de “tutelada”, “modesta”, “humilde”, “vítima”, aproxima-se do modelo de mulher posteriormente apropriado pela modernidade. Como exemplo da carência de vínculos e alianças, exclui-se voluntariamente do coro de mulheres argivas que iam às festas locais. Em suma, não se aproxima do lugar do heroísmo feminino, por haver perdido o corpo, a fala e os vínculos para um padrão discursivo não singularizado, reproduzidor da ideologia patriarcal.

A cartografia analítica de Elektra em *Molara*, por outro lado, me permite afirmar como resultado a existência de um itinerário de heroína minoritária que alcança o que propus na hipótese desta tese: atender as lacunas contemporâneas de diferenciação e pertencimento, reparando danos políticos e psicológicos, sem reproduzir a violência ética ao seu interlocutor/subjugador. Primeiramente a partir do corpo, como um monumento de memórias dolorosas, Elektra realiza uma narrativa catártica do trauma, liberando a si mesma do peso que é carrega-lo individualmente sem contextualiza-lo politicamente. No terreno do vínculo, vemos que Electra só pode ser uma heroína completa – nos termos desta tese – porque é acolhida pelas Coro de mulheres Xhosa. Tal condição reforça o conceito de vulnerabilidade e aliança como motores de uma política de mulheres minoritárias. Somente a partir desta narrativa política do trauma, Elektra é capaz de responder aos danos psíquicos do silenciamento forçado, do corpo vilipendiado e dos vínculos que foram desfeitos pelas mãos da violência ética. Desta tônica surgem uma restauração do que havia sido danificado e, paralelamente, um processo ativo de (re)posicionamento ético e político.

Poderíamos, a princípio, falar do conceito de *ubuntu* sul-africano como parâmetro ético desta Elektra. No entanto, *ubuntu* remete a uma comunhão que não acata a distinção entre o “eu” e o “outro”, o que por si só já torna o conceito de diferença na pluralidade proscrito. Desta constatação retorno à importância simbólica de termos uma heroína que pode matar, ainda que não chegue a fazê-lo. A história de Medeia, num nível simbólico, oferece ao heroísmo feminino minoritário a possibilidade de diferenciação máxima entre o eu minoritário e o outro opressor, por instituir um limite máximo ao

outro opressor, Medeia é capaz de preservar a si mesma. As Electras, seguindo este parâmetro, também são capazes de matar, mas não o fazem diretamente. Já Elektra, amparada por sua comunidade, consegue transcender esta questão das heroínas analisadas ao preservar-se, reparando as injustiças, sem violentar sua algoz. Diferentemente do *ubuntu*, Elektra nos aporta que é preciso primeiro estar diferenciado do outro, para em seguida ser capaz de conectar-se com ele numa aliança que não anule ou nem mesmo chegue perto de homogeneizar cada singularidade.

Assim, a oposição entre a justiça retributiva (tribal) e a justiça racional (pela letra da lei), encontra solução por uma terceira via que inclui a expressão do *pathos* coletivo e individual através da catarse. A restituição da humanidade que inclui as diferenças de vítimas e algozes só poderá ser alcançada pela via da fala. Neste território da fala de Elektra, as Fúrias são contempladas e tem a capacidade de ultrapassar as fronteiras de tempo e espaço. A voz de Elektra, quando lida a partir de uma ética transferencial, parece discutir dimensões políticas herdadas que condicionam a dor compartilhada pelos devires-minoritários. Desta maneira hereditariedade da culpa acaba por ser colocada em diálogo com a responsabilidade individual, resultando em uma escolha inovadora: perdoar e transformar as relações até então estabelecidas.

Assim, como resultado do mapeamento deste território em *Molora*, a fala catártica de Elektra é uma solução dialética, híbrida, miscigenada, intertextual, intercultural, entre uma diversidade de posições-sujeito assumidas pelos seus interlocutores. Tal dialética é também interna, dado que o devir-minoritário pode transitar entre a posição de espectador, testemunha, jurado, juiz, vítima e verdugo, quebrando assim a voz monopolizadora que pressupõe possuir a verdade, a razão ou a solução mais justa. Afinal de contas, as cinzas do grande incêndio que alcança ainda hoje os alicerces da sociedade moderna estão recaindo sobre nós, enquanto devires-minoritários, que ajudamos continuamente na sua queda. Posicionados a partir das margens, os devires-minoritários tornam-se responsáveis por assimilar tais mudanças de forma dialética e inclusiva, recusando a repetir o erro daquela violência institucionalizada que excluiu as margens por milênios.

4. Nas margens o heroísmo só se afirma na relação. Alianças comunitárias

De modo a arrematar estas considerações finais, encaminho os principais achados desta tese, que podem ser relacionados como desdobramentos das discussões acima elencadas. Já posso afirmar que, nas obras aqui analisadas, uma mulher empoderada não é o mesmo que uma mulher heroica. Considerando que, diferentemente de determinado modelo de herói grego, a heroína atua contra o *status quo*, encontrei nestes relatos o herói como defensor do poder (Agamêmnon, Jasão e Orestes) e a heroína como defensora da política, esta última caracterizada pelas denúncias públicas das injustiças sofridas por Cassandra, Medeia e Electra. Outro resultado que pode ser inferido é o de que nas margens o heroísmo só se afirma a partir da relação, de outro modo ele só triunfaria se fosse imposto ao outro, numa reprodução da violência ética. Assim, considerando o “poder” como raiz da palavra “empoderamento”, podemos então afirmar que a mulher heroica na literatura menor se move a partir da potência e do vínculo. A política das mulheres se faz em alianças comunitárias.

Os resultados parecem apontar ainda a que, nos relatos de si que assumem a tônica de uma narrativa política do trauma, como é o caso das quatro obras de literatura menor aqui analisadas, o sujeito que narra é múltiplo, em processo, instável como devir. Tal qual proposto por Braidotti (2004), a identidade destes devires-minoritários passa a ser uma experiência mediada pelo desejo, pelas emoções e, por tanto, pelo inconsciente. Ao mesmo tempo, suas subjetividades deixam para trás uma autorregulação deliberada ou estratégica, que fora proposta por Spivak (1998), para interagir com suas próprias opacidades e intransparência, sustentando-as e reconhecendo-as para seu interlocutor. Diante de tais achados, concluo que o inconsciente e o desejo quando reconhecidos na fala que relata a si mesmo, singularizam o ser falante, como foi o caso destas heroínas, trazendo consigo a força de pensamentos novos, de uma ética viva e vigente no presente.

No âmbito da literatura, acredito ter ficado patente na discussão dos resultados que o exercício de relatar a si mesmo deve incorporar o vínculo e a vulnerabilidade no diálogo com o público leitor, o que permite que a narrativa atualize o passado político e psicológico comum entre ambos, redesenhando a história em direção ao futuro. Desta maneira é possível abrir espaço para reparações de injustiças coletivamente

sentidas e também no modo de se relacionar com o outro, interrompendo o ciclo violento do trauma. Tais resultados, por tanto, confirmam minha hipótese inicial.

Os olhares que lanço nestas conclusões sobre os desdobramentos psíquicos destes processos paradoxais entre diferenciação e pertencimento comunitário, encontram um limite em casos de traumas que isolam e fragmentam a própria noção de “eu”, da experiência de humanidade e que chegam por vezes a culminar na desumanização do indivíduo. Outros estudos podem ser realizados nesta direção, considerando o aspecto psíquico de tais individualidades fragmentadas. O aspecto político, no entanto, não pode ser olvidado como marco ético pelo qual tais traumas puderam acontecer de modo a não subjetivar questões coletivas objetivas. O processo de restauração das humanidades envolvidas, exemplificados nesta tese pelos tribunais sul-africanos de verdade e reconciliação parecem ser o início sobre uma discussão que articula a psicologia com o campo do direito e que também recomendo que seja mais explorado.

Acredito ainda que uma das principais contribuições desta pesquisa no campo da crítica feminista da cultura é o redimensionamento da importância dos modelos heroicos femininos, para que passem a incorporar valores e práticas alternativos aos modelos heroicos tradicionais, compostos sob uma apropriação indevida do herói grego pelo paradigma moderno. Outra colaboração se delineia com a possibilidade de fornecer subsídios para o campo da psicologia analítica, de modo a incorporar à leitura que faz dos mitos uma perspectiva política que está irremediavelmente atada a quaisquer representações e práticas culturais. De outro modo, os arquétipos correm o risco de tornarem-se para os profissionais da área modelos fixos, homogeneizadores e estéreis, estagnados em realidades que não se afinam mais com a realidade social e psíquica contemporânea. Esta é uma responsabilidade ética que deveria preceder a intenção daqueles que pretendem trabalhar com a miséria humana tendo como base uma leitura coletiva. Penso que desta pesquisa podem-se originar propostas de ampliar o conhecimento e as técnicas para o trabalho literário, psicanalítico e especialmente acadêmico com as narrativas políticas do trauma.

BIBLIOGRAFIA

AZAMBUJA, Mariana Porto Ruwer; NOGUEIRA, Conceição. “Potencialidades investigativas para a violência de gênero: utilização da análise de discurso”, p. 1721-1730. *Ciência & Saúde Coletiva*, 2009, v. 14, n. 5. Acesso em: 03-06-2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-81232009000500013>

AZEVEDO, Cristiane de Almeida. “A Kléos heróica como mecanismo de individuação do homem grego”. *HYPNOS*, 2011, 27, p. 327-335. Acesso em: 19-06-2017. Disponível em: www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/view/216.

BENHABIB, Seyla (1987). “El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista”, p. 119-149. Em: BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucila (eds.). *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990.

BERGE, Lukas van den e CASPERS, Christiaan. “The Right and the Good in Aeschylus’ *Oresteia* and Yael Farber’s *Molara*: Transitional Justice Between Deontology and Teleology”, p. 80-98. *Utrecht Law Review*, 2015, v. 11, n. 1. Acesso em: 03-06-2017. Disponível em: <https://doi.org/10.18352/ulr.313>.

BERLINER, Roberto. *Nise o coração da loucura*. Rio de Janeiro: Looke Filmes, 2016.

BERQUÓ, Thirzá Amaral. (2015) *Mulheres Indômitas: as heroínas da tragédia grega*. Trabalho de conclusão de curso, Repositório Digital Lume, UFRGS. Acesso em: 03-06-2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/132872> .

BIRULÉS, Fina. “Hannah Arendt: identidad, modernidad y acción”, p. 21-29. Em: VILANOVA, Mercedes (comp.). *Pensar las diferencias*. Barcelona: ICD, 1994.

——— “Pluralidad en la diferencia”, *Lectora*, monográfico *Desordre i transgressió al món antic*, editada por Maria Dolors MOLAS FONT, 2012, p. III-VII.

——— *Entreactes. Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Barcelona: Trabucaire, 2014.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subject. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

——— *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Logos e Léxis na retórica de Aristóteles*. Universidade Federal de Minas Gerais. Acesso em: 25-09-18. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/JLB_Logos_Lexis_Retor_Arist.pdf.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. I. Editora Vozes, 2016a.

——— *Mitologia Grega*. Vol. III. Petrópolis: Editora Vozes, 2016b.

BUTLER, Judith. “Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación”, p. 47-80. Em: SAEZ TAJAFUERCE, Begonya. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, 2014.

——— *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CABRUJA, Teresa. *Psicología: perspectivas deconstruccionistas. Subjetividad, psicopatología y ciberpsicología*. Barcelona: Editorial UOC, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 2004.

CAVARERO, Adriana. "Inclinaciones desequilibradas", p. 17-38. Em: SAEZ TAJAFUERCE, Begonya. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, 2014.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Por que Chico Buarque e Paulo Pontes mataram Medéia?*. Em: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: corpo, violência e poder, 2008, Florianópolis. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. v. 1.

COLLIN, Françoise (1995). "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto". Tradució de María Isabel Santa Cruz, p. 21-42. *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*, Barcelona: Icaria, 2004.

COLLING, A. M. "O Corpo que os gregos inventaram", p. 49-64. Em: STREY, Marlene e CABEDA, Sônia (org.). *Corpos e Intersubjetividades em Exercício Interdisciplinar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacque y VIGARELLO, Georges. *Historia del cuerpo. El siglo XX*. Madrid: Taurus, 2006.

DE LAURETIS, Teresa (ed.). *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986

— *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

— *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011a.

— *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2011b.

— *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

— *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DIÉGUEZ, GÓMEZ. A. *Psiquiatria y género: el naciente discurso médico-psiquiátrico en España y el estatuto social de la mujer*, p. 137-154. Madrid: Actas del Seminario Internacional Complutense, 1999.

DUGDALE, Eric. "Greek Tragedy for the New Millenium: Public Testimony and Restorative Justice in Yaël Farber's *Molara*", p. 139-161. *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 2013, v. 26, n. 2. Acesso em: 04-06-2017. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v26i2>.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

— *Orestéia I. Agamêmnon*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

— *Orestéia II. Coéforas*. Tradução e apêndice de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ESTEBAN, A.. "Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I)", p. 63-93. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, Norteamérica, 2005, 15, Acesso em: 04-06-2017. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/32206>.

EURÍPIDES. "Electra", p. 78-132. Em: *Electra(s). Sófocles/Eurípides*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

— *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015.

FARBER, Yaël. *Molara*. Londres: Oberon Books, 2015.

FRAGA, Ana Iribarne. *De Electra a Helena: la creación de los valores patriarcales*. Madrid: Horas y Horas, 2001.

FRAGA, Ana. "Medea: a paixón e os ciumes condeados", p. 46-51. *Andaina: Revista do Movimento Feminista Galego*, 2004, n. 37.

FONSECA, T. M. G. & KIRST, P.G. *Cartografia e devires: a construção do presente*. Porto alegre: UFRGS, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1978.

— *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.

— *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

— *História da Sexualidade 3: O cuidado de si*. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

FUSS, Diana. "Llegir com a feminista". p. 49-66. Em: *Essência: feminisme, naturalesa i diferència*. Vic: Eumo Ed. 1999.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.

GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena. "Reescripturas feministas del mite de Medea". Em: SIMÓN, Meritxell e GUERRERO, Joselyn (dir.). *Les dones als mites: lectures literàries i psicoanalítiques*. Centre Dona i Literatura, Universidade de Barcelona, 2009. Documentação do curso.

— "Nosotras en el territorio convulso de la nación", p. 89-106. Em: SEGARRA, Marta (ed.). *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona: Icaria Editorial, 2012.

— "Medea e Xasón baixo o signo de Sísifo. Roles de xénero e desexo desmesurado fronte a lei do pai", p.151-172. Em: PASCUAL, Roberto. *Palabra e acción. A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*. Lugo: Ed.Tris Tram, 2006.

GUATTARI, Félix. “1985: Microfísica dos poderes, micropolítica dos desejos”. p. 207-222. Em: QUEIROZ, André; CRUZ, Nina V. (org.). *Foucault Hoje*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2007.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GÜNZEL, Stephan. “Immanence and Deterritorialization. The Philosophy of Gilles Deleuze and Felix Guattari”. Em: *Twentieth World Congress of Philosophy*, in Boston, Massachusetts from August 10-15, 1998. *Paideia*. Paper. Acesso em: 19-06-2017. Disponível em: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContGunz.htm>

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da Transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAESBAERT, Rogério e BRUCE, Glauco. “A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari”, p. 7-22. *GEOgraphia*, 2002, v. 4, n. 7. Acesso em: 15-10-2015. Disponível em: www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/rt/printerFriendly/74/0.

HARAWAY, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, p. 575-599. *Feminist Studies*, 1988, v. 14, n. 3.

HORTA, Bernardo Carneiro. *Nise: Arqueóloga dos Mares*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

IBBETT, Victoria. *Witches: the Pre-Raphaelite femme fatale*. 2016. Acesso em: 26-09-2018. Disponível em: <https://artuk.org/discover/stories/witches-the-pre-raphaelite-femme-fatale>.

IRIGARAY, Luce. “El cuerpo a cuerpo con la madre”, p. 32-44. Em: *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Trad. Mireia Bofill e Anna Carvallo. Barcelona: LaSal, 1985.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

———. *Obras Completas. Volume 9. Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Ed. Vozes 2000.

———. *Obras Completas. Volume 16. A prática da psicoterapia*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

———. *Obras Completas. Volume 7/2. A natureza da psique*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011a.

———. *Obras Completas. Volume 18. A Vida Simbólica*. Petrópolis: Vozes, 2011b.

———. *Obras Completas. Volume 5. Símbolos da transformação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013a.

———. *Obras Completas. Volume 9/2. Aion – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013b.

LARSON, Jennifer. *Greek Heroine Cults*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

LYONS, Deborah. *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LUGONES, María. "Pureza, impureza y separación", p. 106-131. Em: CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (eds.). *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, 1999.

MARSHALL, Francisco. "Édipo: Estratigrafias da Memória Heróica", p. 67-77. *Letras Clássicas*, 2002, n. 6. Acesso em: 19-06-2017. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/delete2/article/view/697>

MOLAS FONT, Maria Dolors. *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria, 2007.

MURARO, Luisa. "El concepto de genealogía femenina". Trad. Mina Brescia e Mariana Barberá Durón, *Creatividad feminista*, 1990. Acesso em: 04-06-2017. Disponível em <http://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/de/bibliografia.html>

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da Mulher Brasileira. Corpo e Classe Social no Brasil*. Rio de Janeiro: Record: Editora Rosa dos Tempos, 1996.

NIELD, Sophie. "The Power Of Speech". Em: Farber, Yaël. *Molora*. Londres: Oberon Books, 2015. pp. 9-11.

NOVAK, Maria da Gloria. "Medéia de Sêneca", p. 147-162. *Revista Letras Clássicas*, n. 3. 1999. Acesso em: 26-09-2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/viewFile/73760/77426>.

ODOM, Glenn A. "South African Truth and Tragedy: Yaël Farber's *Molora* and Reconciliation Aesthetics", p. 47-63. *Comparative Literature*, 2011, v. 63, n. 1. Acesso em: 15-03-2016. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41238516>

PALMIERI, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las orestíadas de la societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yaël Farber*. Tese Doutoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. Acesso em: 15-03-2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10803/129369>

PRADO FILHO, Kleber e TETI, Marcela Montalvão. *A cartografia como método para as ciências humanas e sociais*, p. 45-49. *Barbaroi* [online], 2013, n.38. Acesso em: 26-09-2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782013000100004&lng=pt&nrm=iso

RAGO, Margareth e FUNARI, Paulo (org.) *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume, 2008.

RINNE, Olga. *Medéia. O direito à Ira e ao Ciúme*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

RODRIGUES, Juliana e PEIXOTO Jr., Carlos. "Para desarticular os estratos dominantes do organismo, da significância e da subjetivação", p. 285-295. *Psicologia Argumento*, jul./set. 2011, v. 29, n. 66.

ROMÁN PRIETO, Marcos. "Las Medeas de Christa Wolf y Elena Soriano, juntas y en contraste". *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, n. 18, 2016.

ROMO, Nuria Avilés. "Gênero y uso de drogas. La invisibilidad de las mujeres". *Monografía Humanitas. Fundación Medicina y Humanidades Médica, vol.5*. Acesso em: 26-09-2018.

Disponível em: <https://www.drogasgenero.info/documento/romo-nuria-genero-uso-drogas-la-invisibilidad-la-mujeres/>. Barcelona, 2006.

SANDROCK, Kirsten A. "Against Monologization: The Subversive Voice Of Christa Wolf's *Cassandra*", p. 73-92. Em RAJAN, Julie and BAHUN-RADUNOVIC, Sanja (eds.). *From Word to Canvas: Appropriations of Myth in Women's Aesthetic Production*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

SAEZ TAJAFUERCE, Begonya. *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, 2014.

SAEZ BUENAVENTURA *et al.*, *Mujer, locura y feminismo*. Madrid: Dédalo, 1979.

SEAMON, Hollis. "Myth", p. 393-394. Em: WALLACE, Elizabeth Kovalski. *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

SEGARRA, Marta (coord.). *Literatura y comunidades: una visión desde el género*. Icaria Editorial. Barcelona, 2012.

SÊNECA. "Medeia". Em: *Medeias Latinas*. Tradução e organização de Márcio Meirelles Gouvêia Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SILVA, Leandro. *A ficção do Eu e do Outro na literatura da homossexualidade*. Tese Doutoral, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Acesso em: 26-09-2018. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-A7MQ2A>.

SÓFOCLES. "Electra", p. 18-77. Em: *Electra(s). Sófocles/Eurípides*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

SOYINKA, Wole. *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness*. New York: Oxford University Press, 2000.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUTTER, Mirian. *Curso Configurações de Gênero nas Tragédias Gregas: Leitura & Reflexões*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2015. Notas de aula.

SWAIN, Tânia Navarro. "História. Construção e Limites da Memória Social", p. 29-46. Em: RAGO, Margareth e FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.). *Subjetividades Antigas e Modernas*. São Paulo: Annablume, 2008.

SCHWARTZ-SALANT, Nathan. "Fatores arquetípicos subjacentes à atuação sexual no processo de transferência/contratransferência", p. 7-35. Em: STEIN, Murray; SCHWARTZ-SALANT, Nathan. (Org.). *Transferência Contratransferência*. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

SZTULMAN Henri. "Le mytique, le tragique, le psychique : Médée. De la déception à la dépression et au passage à l'acte. Infanticide chez un sujet état-limite", p. 127-136. Em: Pallas, 45/1996. Médée et la violence.; Acesso em: 26-09-2018. http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1996_num_45_1_1401

TALLEMBERG, Claudia. *Passagens de uma prática clínico-política menor: Tese-ensaio sobre o processo de desinstitucionalização do Hospital Psiquiátrico Estadual*

Teixeira Brandão. Tese doctoral defendida no programa de Clínica Médica-UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

TORRANO, Jaa. “Sacralidade e violência: estudo de Agamêmnon”, p. 17-100. Em: Ésquilo. *Oresteia I. Agamêmnon*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

— “Herói e honras heróicas: estudo de Coéforas”, p. 15-69. Em: Ésquilo. *Oresteia II. Coéforas*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

TORRAS, Meri. “Feminismo y crítica lesbiana: una identidad diferente?”, p. 121-141. Em SEGARRA, Marta e CARABÍ, Angels (eds.). *Feminismo y Crítica Literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.

TUBERT, Silvia (ed.). “Figuras de la madre”. *Colección “Feminismos” 35*. Madrid: Cátedra, 1996.

VIEIRA, Trajano. “Poeta oracular”, p. 7-16. Em: Ésquilo. *Agamêmnon*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

— “Sófocles ou Eurípidés”, p. 9-17. Em *Electra(s). Sófocles/Eurípidés*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

WILHELM, Richard. *I Ching. O livro das mutações*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2003.

WOLF, Christa. *Medea*. Tradução de Miguel Sáenz. Madrid: Debate, 1998.

— *Cassandra*. Tradução de Marijane Vieira Lisboa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

WOOLF, Virginia. “On Not Knowing Greek”. Em: *The Commom Reader*. Edição digital. Última atualização em: 15 de julho de 2015. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/index.html>.

ZAJKO, Vanda e LEONARD, Miriam (ed.). *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford: Oxford University Press, 2006.