

Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade

**Francisco de Oliveira, Maria de Fátima
Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
(coord.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**DRAMATURGIA E CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA:
ENFRENTANDO TRAUMAS
(REFLEXÕES ACERCA DA ESTRANHA SEDUÇÃO DO CRIME, UM
PRAZER FEIO DE DIVERSÃO)
(Dramaturgy and the building of memory: facing traumas)**

TÉREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA¹

RESUMO: Com as reflexões aqui apresentadas, pretendemos discutir através da observação do estupro mítico de Pilomena por Tereu o desejo de sujeição sexual como um crime. Temos dois focos: observar o crime ele mesmo (a investida contra uma mulher) e a mutilação de seu corpo (no mito, Tereu corta a língua de Pilomela) como representações de inveja e questionar por que o motivo o estupro tem sido considerado, desde a antiguidade, um incidente de “pura diversão”, e ainda, por que as violações mais atroz dos direitos humanos chamam a nossa atenção como espetáculos a serem contemplados. Para responder a essas questões, fazemos uso das teorizações de René Girard, assumindo sua hipótese fundamental desenvolvida na famosa interpretação da μίμησις como motor de violência, ou seja, entendemos que a principal fonte de violência é a rivalidade mimética, a imitação de um modelo que se torna um rival.

PALAVRAS CHAVE: μίμησις, violência, estupro, Sófocles, Shakespeare, René Girard.

ABSTRACT: With the following reflections, we aim to discuss here the dominance a criminal acquires upon his victims through the observation of the mythical rape of

¹ Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa possui graduação em Português-Grego pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestrado em Estudos Linguísticos pela UFMG (1990) sob orientação de Maria Helena da Rocha Pereira e John Robert Ross e doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997), sob a orientação de Maria Helena da Rocha Pereira (bolsa sanduíche Capes, na Universidade de Coimbra) e Alceu Dias Lima. Realizou Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre drama satírico grego (supervisão de Filomena Hirata) e, em 2011, realizou estágio de aperfeiçoamento em teoria da tradução com Andreia Guerini, UFSC. É membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC) e pesquisadora do NEAM (Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE/ FAFICH-UFMG), Atualmente é professora associada da UFMG. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Trágédia Grega, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro antigo, tradução, épica grega, drama satírico, mitologia, estudo do riso na Antiguidade, literatura clássica e outras literaturas, tradição e renovação no teatro antigo e tradição clássica na Literatura Brasileira. Participou da elaboração do Dicionário Grego-Português e desenvolve trabalhos também nas áreas de Teorias da Tradução, Lexicografia, Semântica e Análise do Discurso. Traduziu (com comentários verso a verso) *Incenutas* de Sófocles (Editora UFMG, 2012) e produziu (em coautoria) uma tradução por imagens (História em quadrinhos) da *Iliada de Homero: tradução em quadrinhos* (RHJ, 2013) e a *Odisseia em quadrinhos* (Peirópolis, 2013). É diretora de tradução da *Trupersa* (trupe de tradução de teatro antigo) e co-organizadora do livro *Pescando imagens com rede textual: Hq como tradução* (Peirópolis, 2013) e do livro *Ensaio sobre Mário de Carvalho* (Editora da Universidade de Coimbra, 2012).

Philomena by Tereus. We have two scopes: we intend to observe both the crime in itself (the attack against a woman) and the mutilation of the body of the girl (Tereus cuts the tongue of Philomela) as representations of envy. We will be questioning why rape has been regarded since antiquity as a “diversionary incident” and why the most atrocious violations of human rights always drew our attention as spectacles.

In order to answer these questions we take the theorizations of René Girard, basically assuming the fundamental hypothesis of Girard’s famous interpretation of μίμησις as an engine of violence. For Girard, the main source of violence is the mimetic rivalry, the imitation of a model who becomes a rival.

KEY WORDS: μίμησις, violence, rape, Sophocles, Shakespeare, René Girard.

A extraordinária quantidade de séries televisivas e obras de ficção com histórias de detetive e apurações de crimes hediondos demonstram o interesse do mercado atual sobre o assunto. Atualmente, o crime se espalha não só na ficção, mas nas esquinas e casas dos nossos bairros. O tema se faz urgente e premente. No fluxo da demanda do contemporâneo, nossa meta para este estudo é observar a maldade criminosa que figura na literatura e no teatro, entendendo, igualmente, que a presença dessa força tanto é infectante quanto purificante. Apostamos nos efeitos catárticos da arte e julgamos que a infecção é alerta que, se resistirmos, anuncia a purificação.

Todavia não se pode afirmar que isso é novo. Desde que o mundo é mundo e se manifesta por escrito, notícias de crimes, violências e maldades são registradas e despertam a atenção. Nos dizeres de João Guimarães Rosa, há *um prazer feio de diversão*² naquele que vê o ato criminoso como um hábito coletivo

² A expressão é retirada de um pequeno conto de João Guimarães Rosa que nos serviu de ensejo para discutir a importância do teatro no estudo do mal e de seus frutos sociais, os crimes. Trata-se de o caso do menino Valtei, que aqui citamos: “Se a gente – conforme compadre meu Quelemém é quem diz – se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo. Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtei – nome moderno, é o que o povo daqui agora aprecia, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranhou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. – ‘Eu gosto de matar...’ – uma ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça – o vôo já está pronto! Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim

das horas confortáveis.

Contudo, agregando às nossas reflexões algumas outras de Jacyntho Lins Brandão, indagando sobre os efeitos da espetacularização do crime, entendemos que

É evidente que qualquer leitor pode enfrentar qualquer leitura como bem lhe aprouver, mas ao crítico e ao professor cumpre incitar que inteligências cooperem com sensibilidades e que olhos não entrem em guerra com ouvidos, pois há sempre o risco de matar o objeto pelo excesso de informações, como também o de banalizá-lo com meras ingenuidades.³

Não se pode negar que a profusão de matérias sobre crimes pode tanto acomodá-los e apagá-los como se fossem coisas corriqueiras do dia a dia quanto acirrá-los. Destacar neles o óbvio pode conduzir-nos para uma banalização. A responsabilidade que temos ao escrever este texto nos pesa. É por isso que, numa busca ética, vamos ligar crime e μίμησις e nos apoiar nos estudos de René Girard. A princípio utilizaremos o conceito de *textos de perseguição* desenvolvido em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* (2009) e em *O bode expiatório* (2004). Depois enfrentaremos as ideias do mesmo pensador acerca do *desejo mimético* e do controle da inveja.

Para os pouco familiarizados, os *textos de perseguição* “são relatos de violências reais, frequentemente coletivas, redigidas na perspectiva dos perseguidores, e atingidas, por conseguinte, por distorções características.” (Girard 2004: 16). O conceito interessa-nos porque vamos tratar da violência sexual praticada contra mulheres mas (d)escrita por homens que, em seu roteiro, não questionam a prática claramente. O conceito permite também inferir, mesmo de textos ficcionais repletos de inverossimilhanças e vulneráveis no clima atual de ceticismo, acontecimentos reais. Por esse conceito é possível encontrar uma verdade de que talvez o próprio autor não tenha se apercebido (Girard 2004: 10). Assim podemos observar o texto teatral do século V a.C. atribuído a Sófocles, Ésquilo e Eurípides e perceber neles algumas verdades (que ainda hoje se repetem) acerca, por exemplo, dos estupro praticados contra vítimas reais.

foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. Acho que esse menino não dura, já está no blimbilim, não chega para a quaresma que vem... Uê-uê, então?! Não sendo como compadre meu Quelemém quer, que explicação é que o senhor dava? Aquele menino tinha sido homem. Devia, em balanço, terríveis perversidades. Alma dele estava no breu. Mostrava. E, agora, pagava. Ah, mas, acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho... Ave, vi de tudo, neste mundo! Já vi até cavalo com soluço... – o que é a coisa mais custosa que há.” Rosa 1976:13.

³ Brandão, s/d. In: <http://www.veredasecenarios.com.br/index.php/poesistitulos/cantigasdafonsox/120-ensinaredeleitar.html>

Ao conceito de *textos de perseguição* vamos aliar a ideia, também girardiana, de que a μίμησις (e o desejo de realizá-la) elucida(m) a violência humana a qual se constitui a partir do desejo despertado pela tomada de consciência do desejo do outro. Explicando de forma simples: o homem entra em conflito com os seus pares, incluindo aqueles com quem ele tem vínculo mais próximo,⁴ porque os admira e busca-os como modelo a seguir na forma como agem, sentem ou pensam. Daí decorre que as pessoas imitam umas às outras nos seus desejos e nas suas desavenças. É “quando todos desejam o mesmo, isso atíça a guerra de todos contra todos” (Serres 2011: 58); quando todos rejeitam o mesmo, isso instaura o abandono dos fracos pelos fortes. Eis aí a “violência, a molécula da morte tão implacavelmente copiada, imitada, retomada, reproduzida quanto as moléculas da vida, esse motor imóvel da história.” (Serres 2011: 48). Deste modo, para Girard, o desejo não é espontâneo nem inato, nem algo incontrollável nem essencialmente humano (em palavras do próprio estudioso em entrevista dada ao programa *Insight*: “o desejo às vezes é humano, outras vezes parece muito desumano”).⁵ Alento notável, porém, é saber que a μίμησις é um recurso real e prático para o controle e equilíbrio de nossos desejos. A moda, por exemplo, μίμησις no ato de vestir ou viver, isto é, desejar o mesmo sapato ou a mesma roupa do melhor amigo, é forma de controle na sociedade de consumo: “desejamos o mesmo, o desejo de nos tornar iguais, o idêntico cria o desejo, que se reproduz, monótono, na dupla carta da Ternura e do Ódio, que o senhor [Girard] desenha com o pincel da mímica.” (Serres 2011: 49).

Entretanto, Girard, não contente com os efeitos do desejo, se questiona acerca da sua origem e supõe que ele nasça no instante em que alguém contempla uma pessoa que está desejando algo e que, por desejar, torna o objeto desejado desejável⁶. Em outros termos, o desejo não é genuíno, ele é imitado a partir do comportamento de um outro, em razão disso nos alongamos na nota 2 com o trecho de Guimarães Rosa. A conclusão que podemos tirar é que, na verdade, desejamos o que aquele que vejo agir representa para mim. Nesse aspecto nos vem a constatação da importância do teatro na cultura: o ato de contemplar, ver, olhar um outro coaduna com a estrutura triangular do desejo, isto é, o objeto, o desejoso e o espectador são uma só situação, em termos de Girard: “objeto, modelo e sujeito são a mesma coisa.” (Girard 2012)

⁴ Aristóteles, quanto às situações de conflito mais intensas, já havia afirmado algo semelhante na *Poética*, 1453b.

⁵ Uma boa iniciação para os que não têm familiaridade com a obra de Girard poderia ser a entrevista dada ao *Programa Insights*, 14/07/2012, que pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=tBDibQ0Tdo4>; pode-se também consultar os endereços <http://www.youtube.com/watch?v=zwRb7Ou9lZY>; <http://www.youtube.com/watch?v=JJqCS6jgcqk>; <http://www.youtube.com/watch?v=ldSzclqrqu7c> e finalmente alguns trechos de aula do professor João Cezar de Castro Rocha em <http://www.youtube.com/watch?v=G3Oro1bPflQ>.

⁶ Ésquilo em *Agamemnon* (v. 939) sugere algo semelhante: ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει.

Portanto, ao longo do nosso texto, vamos associar o conceito de *textos de perseguição* e a μίμησις praticada no teatro. Nossas evidências serão tomadas apenas da literatura e particularmente do teatro. As perguntas de base são muitas: que vantagem ou prejuízo nos traz um teatro acerca do estupro? Qual a razão de repetidas vezes os dramaturgos e a ficção retomarem esse tema? Girard, com sua teoria mimética, tenta explicar a cultura e o comportamento humanos. O desejo mimético ou, se preferirem, a *rivalidade mimética* se aplica no crime de estupro? Evidentemente, não vamos respondê-las todas. Mas uma delas já se respondeu na nota 2: o ver gera prazer. Feio ou belo, ele aplaca os anseios da ação. A base da violência que pretendemos observar aqui é o impulso de aquisição que se constrói a partir de uma retórica (Sielke 2002: 1-12).

O caso em questão está resumido nos poucos versos que restaram do *Tereu* de Sófocles.⁷ Nossa argumentação se fundamenta em assumir que *Tereu* é um *texto de perseguição*, isto é, defendemos que, além de seu valor literário, ele tem um valor histórico e testemunhal. Nestes parâmetros vamos observá-lo.⁸

581

τοῦτον δ' ἐπόπτην ἔποπα τῶν αὐτοῦ κακῶν
πεποικίλωκε κάποδηλωσας ἔχει
θρασὺν πετραῖον ὄρνιν ἐν παντευχίαι·
ὃς ἦρι μὲν φανέντι διαπαλεῖ πτερὸν
κίρκου λεπάργου: δύο γὰρ οὖν μορφὰς φανεῖ
παιδὸς τε χαυτοῦ νηδύος μιᾶς ἄπο·
νέας δ' ὀπωρας ἠνίκ' ἄν ξανθῆ στάξυς
στικτή νιν αὐθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ·
ἀεὶ δὲ μίσει τῶνδ' ἀπαλλαγεῖς τόπων
δρυμοὺς ἐρήμους καὶ πάγους ἀποικιεῖ.

583

ΠΡΟΚΝΗ

νῦν δ' οὐδὲν εἰμι χωρίς! ἀλλὰ πολλακίς
ἔβλεψα ταύτη τὴν γυναικεῖαν φύσιν
ὡς οὐδὲν ἐσμεν. Αἱ νέαι μὲν ἐν πατρὸς
ἠδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον·
τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παῖδας ἀνοῖα τρέφει.
ὅταν δ' ἐς ἤβην ἐξικώμεθ' ἔμφρονες,
ὠθούμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα
θεῶν πατρώων τῶν τε φυσάνθων ἄπο,
αἱ μὲν ξένους πρὸς ἄνδρας, αἱ δὲ βαρβάρους,

⁷ Discutidos aqui sob outro foco, os mesmos fragmentos foram comentados em Barbosa 2012: 51-81.

⁸ As traduções são de nossa autoria sempre que não se mencione o tradutor.

αἰ δ' εἰς ἀγηθῆ δώμαθ', αἰ δ' ἐπίρροθα.
καὶ ταῦτ', ἐπειδὰν εὐφρόνη ζεύξει μία,
χρεῶν ἐπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν
νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς! ἀλλὰ πολλάκις
ἔβλεψα ταύτηι τὴν γυναικεῖαν φύσιν
ὡς οὐδέν ἐσμεν.

582

Ἥλιε, φιλίπποις Θρηγιζὶ πρέσβιστον σέλας...

584

Πολλά σε ζηλῶ βίου,
Μάλιστα δ' εἰ γῆς μὴ πεπεύρασαι ξένης

585

ἀλγεινά, Πρόκνη, δῆλον· ἀλλ' ὅμως χρεῶν
τὰ θεῖα θνητοῦς ὄντας εὐπετῶς φέρειν

586

σπεύδουσαν αὐτήν, ἐν δὲ ποικίλῳ φάρει

587

φιλάργυρον μὲν πᾶν τό βάρβαρον γένος

588

Θάρσει· Λέγων τάληθές οὐ σφαλῆι ποτε

589

ἄνους ἐκεῖνος· Αἰ δ' ἀνουστέρ <ως> ἔτι
ἐκεῖνον ἠμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.
ὅστις γὰρ ἐν κακοῖσιν θυμωθεὶς βροτῶν
μεῖζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον,
ἰατρός ἐστιν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν

590

ΧΟΡΟΣ

Θνητὴν δὲ φύσιν χρὴ θνητὰ φρονεῖν,
τοῦτο κατειδότας, ὡς οὐκ ἐστιν
πλήν Διὸς οὐδεὶς τῶν μελλόντων
ταμίας ὅ τι χρὴ τετελέσθαι

591

ΧΟΡΟΣ

Ἐν φύλον ἀνθρώπων, μί' ἔδειξε πατρὸς
καὶ ματρὸς ἡμᾶς ἄμερα τοὺς πάντας· οὐδεὶς

ἔξοχος ἄλλος ἔβλασταν ἄλλου.
βόσκει δὲ τοὺς μὲν μοῖρα δυσαμερίας,
τοὺς δ' ὄλβος ἡμῶν, τοὺς δὲ δουλεί-
ας ζυγὸν ἔσχεν ἀνάγκας.

592

ΧΟΡΟΣ

ἀλλὰ τῶν πολλῶν καλῶν
τίς χάρις, εἰ κακόβουλος
φροντὶς ἐκτρύψει τὸν εὐαίωνα πλοῦτον;
τὰν γὰρ ἀνθρώπου ζόαν
ποικιλομήτιδες ἄται
πημάτων πάσαις μεταλλάσσουσιν ὥραις

593

ΧΟΡΟΣ

ζῶοι τις ἀνθρώπων τὸ κατ' ἡμᾶρ ὅπως
ἦδιστα πορσύνων· Τὸ δ' ἐς αὔριον αἰεὶ
τυφλὸν ἔρπει

E este aqui! sentinela dos males dele, boubelo
que tem se exibido todo emplumado
numa armadura! Potente ave rocaz
que, ao chegar a primavera, alvoroa a asa
de gavião branco... E os dois feitios num só
ventre mostra: o de menino e o dele mesmo...
e mal chegue uma espiga dourada de verão
aí, espigada plumagem nele de novo retorna,
e ele, migrante, a cada vez, renega estes lugares
e vai para picos e cedros solitários se enfurnar.

PROCNE

e agora sem nada estou! Sim! tantas vezes
vejo nisso a natureza feminina... qual o quê...
nada somos. Pequenas, as que vivíamos,
no torrão paterno, vida mais feliz, eu acho.
É. Crescia, a cada dia, criança feliz sem saber.
Mas quando vem chegando a boa mocidade,
vendidas somos. E exportadas pra longe
dos deuses pátrios e da nossa gente, umas para
homens estranhos, outras pra bárbaros, e outras
para soturnas casas, outras mais para infâmias.
E é isto: por uma só noite agradável, o jugo,
aí carece então adular, parecer bem e ceder.
Mas agora sem nada estou! Sim, tantas vezes

vi nisso a natureza feminina... qual o quê...
nada somos!
Sol, brilho ancião para Trácios equestres...

Muito da tua vida invejo, e mais
ainda se de terra estranha nunca provaste...

Eis a dolorosa, a Procne! Inda assim, carece
– pra nós mortais – o divino, mansos, aceitar

ela, a que diligente, na tela colorida

mas cobiçosa é toda a raça bárbara...

Coragem! Não vacile jamais quem diz a verdade

um insano ele lá! E estas, mais insanas ainda...
É. Dele lá, com muito vigor, vindicaram!
Então, o que dos vivos, enfurecido na desgraça,
soma remédios mais fortes que a doença,
é médico que não sabe de dores

a mortal natura requer um mortal pensar,
isto se sabe: que não há ninguém,
exceto Zeus, que seja guarda
do porvir, do que há de acontecer

CORO

uma é a raça de homens, um dia só
nos fez apontar, de pai e mãe, todos! Ninguém
mais brotou por cima de um outro.
A uns a sorte nutriu com desventura, – e uns dos
nossos até com fartura – a outros, ela, em agruras
refreou com o jugo da necessidade.

Mas de tantas belezuras
que graça há, se um mau juízo
gastará a farta e boa vida?
Pois a vida do homem
as cegueiras astuciosas
dos flagelos mudam a cada hora

CORO

Que, dentre os homens, se viva a cada dia o melhor: a cegueira arrasta sempre
um amanhã

À primeira vista os fragmentos não dizem muito, são claramente textos ficcionais. Nessa perspectiva, servem somente para *um* belo *prazer de diversão*. Todavia, neles podemos perceber algumas ressonâncias coletivas que revelam violências contra um corpo feminino coletivo encorajadas por uma opinião acerca do valor social do homem, que é forte, potente e vigoroso (cf. os frs. 581, 582, 583) constituindo uma espécie velada de “formação de turbas contra uma vítima solitária” (Girard 2010:414) que acabará por se materializar em um “bode expiatório”. Admitir tal coisa é possível porque, de acordo com a teorização de Girard, as mesmas circunstâncias que indicam o valor de um e o desvalor de um outro mostram na verdade a crise real e histórica do julgamento estabelecido naquele contexto de escrita.

A peça, como se sabe, narra o estupro do trácio Tereu contra Filomela, irmã da esposa do primeiro, Procne. O rei constrangeu a cunhada a ter relações sexuais com ele e, como garantia de seu silêncio, cortou-lhe a língua. A moça, contudo, após longo tempo, borda sua história e denuncia o agressor à irmã. Ambas, então, planejam uma vingança que culmina com o crime contra o filho do casal Procne e Tereu. O menino Ítis é cozido e servido para o pai em um jantar. Para Anne Pippin Burnett, a morte de Ítis constitui uma espécie de repúdio público justificado pela castração simbólica e pela desonra da raça de Pandíon, o pai das envolvidas (Burnett, 1998: 184):

Tereu faz seguir ao estupro – que em si mesmo já é “contrário aos costumes helênicos”, como desnecessariamente observa o Viajante [Pausânias] – a mutilação do corpo da menina e, desse modo, “incita as mulheres a uma retaliação” (Paus. 1.5.4). Com o corte da língua da menina, o Tereu de Sófocles dá à sua obra de desonra uma evidência externa permanente, ao mesmo tempo em que ataca a menina por inteiro, e não somente a parte dela pela qual o pai é responsável. Este segundo ato de violação estabelece Tereu não apenas como um bárbaro por oposição aos costumes gregos, mas como um inimigo de todo o gênero humano, ele é o que não somente desmantela um casamento grego, quebra juramentos e insulta um rei ático, mas também aquele que representa o próprio acasalamento como um corte estéril na carne feminina. E isso significa que o lugar por ele governado, a Trácia, lugar onde Procne engendrará e cumprirá sua vingança, é o lugar onde os homens são muito piores que as bestas.

A crise real e histórica que atravessa o passado e chega até o presente pode-se confirmar na argumentação de Burnett: o meio faz o criminoso. As duas mulheres concebem e dão à luz um crime monstruoso, fruto de outro tão aberrante quanto o anterior. O pensamento admite o ciclo de violência e legítima a criminalidade; se assim for, Sófocles é mesmo um perseguidor que propõe razões intelectuais e emocionais para abonar o infanticídio cometido pelas filhas de Pandíon e em camufladas artimanhas, o crime também de Tereu. Em primeiro

plano, é certo, o crime do bárbaro gera a preparação da vingança e isenta uma das partes de culpa. Ao fim da peça, apiedados, os deuses transformarão os humanos em aves. A um só tempo real e ficcional, *Tereu* exprime a perplexidade frente à crueldade; a peça é igualmente documento decisivo para a revelação de “perseguidores bastante ingênuos para não apagar os vestígios de seus crimes, diferentemente dos perseguidores modernos demasiadamente atentos para não deixar atrás de si documentos que poderiam ser utilizados contra eles.” (Girard 2004: 15). Na perspectiva masculina de poder e força, absolve-se Tereu (personagem de prestígio em *Aves*, de Aristófanes) pois “os homens mais orgulhosos querem possuir os objetos mais desejáveis.” (Girard 2010: 77).

Mas não estamos afirmando que Sófocles fosse um perseguidor de mulheres. Autor de um *texto de perseguição*, Sófocles é espelho de uma cultura que vende suas mulheres a estranhos (fr. 581), pratica a vingança (fr. 589), atribui as suas grandes tragédias às coisas e decisões divinas (fr. 585) e divide homens e mulheres em partidos contrários, mesmo sabendo que a raça humana é uma só (fr. 591). Dito isso, conclui-se que a relação entre a categoria do texto e o passado é clara, mas qual seria a sua relação com o presente? O que os fragmentos citados podem nos dizer sobre o desejo humano e a violência?

Em primeiro lugar é significativo ponderar sobre o estado em que o texto chegou para nós, de forma fragmentária, como um sobrevivente. Seus poucos versos resistiram e preservaram a memória (física-corporal e cultural) de eventos terríveis ocorridos na humanidade. Eles guardaram uma preocupação antiga em descrever e entender as consequências de exageros e transgressões que teriam provocado, de modo coletivo e expositivo, frequentes e profundas perturbações no corpo social. Neste sentido, esses testemunhos literários mostram o teatro como o processo terapêutico postulado por Aristóteles,⁹ uma estratégia cultural eficaz para discutir em público os problemas de uma comunidade. Acreditamos que a memória literária, que se mantém guardada em um objeto escrito, ao ser acionada, repensada e revivida coletivamente, sem atingir particularidades pessoais, deita-nos no divã e provoca mudanças.

Textos como estes têm um significado muito particular: constituem-se como testemunha de feridas ainda não cicatrizadas e se enquadram em algumas das características arroladas por Márcio Seligmann-Silva (2004: 11-40) para o discurso testemunhal sobre a Shoah, a saber: são relatos que descrevem, apesar de estarem em um *corpus* literário, um evento traumático ocorrido e que guardam um registro de fatos históricos acontecidos nas sociedades do passado. Pela sua semelhança com fatos contemporâneos (no nosso exemplo,

⁹ *Poética*, 1449b 25. A teoria aristotélica é retomada e praticada, contemporaneamente, por Peter Meineck (2012: 7-24).

o estupro), indicam a continuidade da opressão e sua onipresença tanto no continente latino-americano quanto em outras partes desse nosso vasto mundo; são narrativas em que a pessoa que testemunha, o poeta, no trabalho com a memória mítica, é chave para a identificação e presentificação do trauma ao enfatizar personagens e ações particulares através de afetos e emoções provocadas pelo texto em uma plateia potencial. A indizibilidade da experiência de um ato como o estupro, por exemplo, só pode ser expressa por um relato da vítima, o qual, posteriormente “ao evento corpóreo”, se cumpre não apenas por palavras, pois que deve vir – para credibilidade do narrador – quase sempre acrescido de gestos, movimentos, sons e até cores (que no teatro estarão esteticamente pensadas). Todos os micro sistemas atuarão para a reatualização simbólica do evento e para a comprovação de inocência da vítima;¹⁰ são relatos em que o testemunho produzido pelo poeta-dramaturgo-testemunha organiza-se em um texto ficcional, espetacular e que seja marcadamente oral, de modo que sua oralidade possa garantir-lhe autenticidade a partir de uma eficácia confessional. Teatralizável, este texto espetacular será “carefully coded by a performance of rapture”.¹¹ O poeta-dramaturgo se torna, dessa forma, um compilador (ou talvez porta-voz) dos traumas sociais de seu tempo; finalmente, tais textos são a reconstrução de cenas em uma espécie de tribunal público e através delas provoca-se a suspensão voluntária da descrença. Da estratégia de fundir um provável caso real com um caso ficcional-mítico resulta um peso de verdade.

Acrescente-se que, quando selecionamos textos fragmentados para apreciação estamos reconstituindo um mundo destruído e ao mesmo tempo preservado. Sua rememoração nunca será cronologicamente linear, pois que, como lembrança, se realiza de forma selecionada e ampliada em alguns aspectos e apagada em outros.¹² No processo de reavivamento e apagamento, passado e presente dialogam. Por isso o *Tereu* de Sófocles se completa nas *Metamorfoses* de Ovídio, no *Titus Andronicus* de Shakespeare e em muitos outros, inclusive notícias de jornais e programas de televisão. Os textos de crimes não se leem isoladamente, eles permanecem e se constituem culturalmente em rede que une o vazio do passado e os fios do presente.

¹⁰ Hipótese estabelecida por Solga (2006: 57): “Rape poses a fundamental epistemological dilemma: the raped enfold their stories of suffering within their flesh, bones, hearts, and brains. As Mieke Bal argues, “rape cannot be visualized because the experience is, physically as well as psychologically, *inner*. [...] In this sense, rape is by definition imagined.” Taking place within the most intimate recesses of the (typically female) body and psyche, rape can only appear in social space as an aftershock, “can only exist [...] as *image* translated into signs.” It can only be made real, be made to matter (made a legal or a social matter) at a distance from the suffering body, as a carefully codified representation of an arguably inaccessible event.”

¹¹ Solga 2006: 57.

¹² Seligmann-Silva 2004: 26.

É significativo, no entanto, pensar que enquanto temos número escasso de peças completas de teatro antigo de autores como Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes e Menandro, o número de fragmentos supérstites do *corpus* dramático grego é enorme. Tais fragmentos têm sido apreciados principalmente por seu interesse filológico e foram tomados seriamente pelos estudiosos como *sententiae* úteis, repetidas de forma tal que pareciam justificar e até provocar comportamentos nem sempre desejáveis. Acontece que *as sentenças subjugam mais que a força das mãos* (γνώμαι πλέον κρατούσιν ἢ σθένος χερῶν: Sófocles, frag.939/ Radt; Eurípides, frag. 27, 200, 290/ Nauck; Agatão, frag. 27 /Snell). Estes testemunhos, ainda que aleatoriamente, desempenham o papel de moral facilmente estabelecida. E porque fragmentos se configuram como “citações de outros” incorporadas e repetidas em textos posteriores, eles são geralmente curtos e têm muitas vezes caráter sentencioso e universal. Não se remetem ao texto-fonte nem a qualquer falante em particular e no anonimato constituem uma ferramenta útil para educar, moralizar e controlar.¹³

Há todavia sentenças perversas, advindas dos trágicos e que ecoam particularmente no fragmento que apresentamos aqui (quando Tereu corta a língua de Filomela): γυναιξὶ πάσαις κόσμον ἢ σιγὴ φέρει, ou seja, *para todas as mulheres o silêncio traz encanto* (Sófocles, *Ajax*, v. 293). Shakespeare, na peça *Titus Andronicus*, repete inúmeras vezes a breve e cortante expressão *stop his mouth, stop their mouths, Stop close their mouths*; em Muito barulho por nada o dramaturgo inglês utiliza a mesma expressão para parafrasear um beijo; Chico Buarque, na peça *Calabar*, presentifica a dor do silêncio involuntário na canção *Cala a boca, Bárbara*.¹⁴ Frases desse tipo podem ser reconstruídas pela mescla de vozes do passado e do presente para reconstituir traumas culturais ancestrais.

Mas não deixa de ser verdade que existe um limite tênue, difícil de ser percebido, entre a espetacularização da dor (que ocorre na indústria cultural a toda hora e nas obras de arte que apenas mimetizam a violência) e a sua apresentação crítica. Uma das principais tarefas do crítico atualmente é a de refletir sobre as obras de arte a partir desta fronteira. (...) A poética da fragmentação e do silêncio que visa a apresentação do abjeto, devolve, portanto, o discurso testemunhal para a esfera do sublime. (Seligmann-Silva 2004: 29)

Nossa proposta de resgatar o legado dos fragmentos trágicos que fazem memória de grandes e traumáticas transgressões, portanto, objetiva mostrar que algumas dessas memórias se repetem porque o desejo mimético é uma forma de cura.

Sendo uma realidade, a imitação, μιμήσις, atua no plano da memória coletiva porque carece ainda de ser expurgada. Com Sara Rojo e Ana Maria

¹³ *Playing (with) Fragments*. Antony Stevens, 2011, in <http://lostgreekplays.com/>

¹⁴ <http://www.cifraclub.com.br/chico-buarque/cala-boca-barbara/>

Chiarini, acreditamos que uma comunidade pode em algum momento de sua história enfrentar seu passado e reler o acontecido assumindo o trauma sofrido num movimento de superação. “A memória simbólica é feita de traços e fragmentos que substituem o real, dão corpo ao passado sem contê-lo em sua totalidade.” (Chiarini e Rojo 2004: 34), a projeção do olhar sobre o desastre já é uma forma de se colocar acima dele. Trata-se de uma experiência de perda, mas também de ganho porque, em outra perspectiva, é meio de falar de dores vividas e produzir *catarse* pelo trabalho poético, dramático e historiográfico. O mito-lenda permanece e vence a realidade porque a desnuda, expõe a ferida de modo que a dor sentida possa ser compartilhada, dividida, repensada, verbalizada e, por isso, curada. (cf. Maj 2004: 24-31).

Pensamos que deste modo estamos tratando estes fragmentos de uma forma mais séria ainda, a saber, como ferramenta que nos faz conscientes de comportamentos violentos que se repetem desde a Antiguidade e que vêm se desenvolvendo até se tornarem problemas socioculturais cruciais. Sua simples leitura é reativação de meios catárticos para o tratamento da memória cultural; nisso não estamos sozinhos, secundamos Peter Meineck que observa a preocupação dos antigos no tratamento de suas mazelas afirmando que:

(...) os efeitos do combate a traumas são bem descritos na literatura dramática dos gregos antigos: a loucura de Hércules, a ira de Aquiles, o suicídio de Ajax, o isolamento de Filoctetes, as errâncias de Odisseus, para mencionar apenas alguns. Muito do conteúdo da narrativa da tragédia ateniense reflete uma preocupação com as consequências da violência e da guerra. Estas peças são produzidas em um tempo de conflito constante no mundo grego onde o fazer guerra era uma ameaça presente e constante. (2012: 7)

O mesmo pesquisador sustenta igualmente que “a tragédia ateniense propiciou um tipo de *performance* que funcionou como terapia cultural coletiva que proporcionou para o grupo “um lugar onde as experiências traumáticas enfrentadas pelos espectadores estariam refletidas no olhar dos personagens mascarados que atuavam diante deles.” (Meineck 2012: 7). Além disso, “o teatro é uma atenuação e mitigação do sacrifício [primordial] no sentido de que as vítimas não são realmente imoladas.” (Girard 2010: 417).

Para o nosso tempo, como escreveu Antony Stevens, o fragmento “restaura o que não se pode completar.”¹⁵ Os fragmentos, desse modo, podem firmar um diálogo entre nossa memória cultural e o presente. Em outras palavras, os fragmentos de *Tereu* de Sófocles guardam as ruínas, lembranças e traços do

¹⁵ Antony Stevens, in <http://lostgreekplays.com/>

estupro em nossa cultura e de sua incompletude resulta a sensação de continuidade que dispara o alarme: cuidado, a coisa continua! Esses vestígios preservam “sensações assustadoras de desconexão e incompletude”¹⁶ e presentificam a realidade da perda de uma possível totalidade violentada pelo tempo. Além disso, recebemos qualquer fragmento porque uma determinada matéria (papiro, pergaminho, papel ou pedra) resistiu ao tempo e passou por muitos filtros: o cultural, o político, o social, o ético e outros mais. Sua resistência fortalece e contesta hábitos e costumes que foram apreciados em um determinado lugar e tempo por um certo tipo comunidade.

No caso dos versos supérstites de Tereu, podemos perceber claramente, como afirmamos, o ciclo ininterrupto da violência. É possível encontrar nos eventos remanescentes os acontecimentos reais em meio ao inverossímil do relato: uma ação cruel provoca outra mais cruel ainda (fr. 589). No estupro de Filomena, os homens justificados pelo desejo; as mulheres, pretextadas pela desforra, reforçam um reino de terror onde os exorcismos verbais não deixam de nos “seduzir em todos os domínios em que nossa ciência permanece ilusória ou ineficaz.” (Girard 2004: 9). Tereu, o macho exuberante, será a vítima de Procne e Filomela e encarnará o exilado a habitar *os picos e os cedros solitários* (fr. 581). O conflito se resolveu mal, dividiu a comunidade em masculino e feminino.

A partir da teoria de Girard, podemos observar que a situação teatral é aquela que mais objetivamente nos deixa ver o conflito que nasce da μίμησις: “duas pessoas desejam o mesmo objeto porque cada uma indica esse objeto para a outra. Tão logo o sujeito percebe que está sendo imitado ele se sente reforçado em seu desejo.” (Girard 2012). A força, o poder, o domínio é, em *Tereu*, o objeto desejado. O conflito se dá entre duas partes distintas para as quais a violação significa a perda de poder, força ou prestígio. É nesse momento que os homens se tornam inimigos, porque há uma polarização das pessoas em torno do mesmo objeto do desejo.

Quando um conflito explode, os envolvidos se colocam do lado do modelo que lhes parece mais forte, por admiração e para combater o modelo rejeitado. Há porém um absurdo: desejando e invejando a força do violador, o violado se torna um outro violador. Segundo a teoria do estudioso francês, quando todos reagem juntos contra o mesmo modelo-oponente, surge um bode expiatório, depositário da força almejada todos, essa foi Filomela, esse foi também Ítis. A noção de que alguém é mais que os outros, no modo coletivo, provoca a expulsão do modelo, elemento que se assassina coletivamente e que mantém unidos os criminosos. Um morto garante a estabilidade de uma comunidade, pois ao morrer ele resolve o perigo da dissolução do grupo.

¹⁶ Antony Stevens, in <http://lostgreekplays.com/>

Particularmente interessante para nós é o fato de Girard atrelar experiência estética e violência real, ou seja, o crime como estruturador de uma narrativa artística que por sua vez, por mais inverossímil que seja, é também matéria de certeza histórica. Associar estupro e arte significa assumirmos o papel de juízes e espectadores, nós os que, no pensamento aristotélico, ao contemplar, somos também aprendizes (*Poética*, 1448b 4).

Mas, o contemplar crimes é atitude de perversão ou de brio? Platão se inquietou Michel Serres, nós e muitos outros, igualmente. Juntemos os saberes e vejamos a ciência que eles nos dão. “*Filés cheios de sangue e pedaços assustadores que os cães vorazes disputavam.*”¹⁷ Assim começa o pronunciamento de Michel Serres no discurso de acolhida a René Girard na *Academia Francesa*. Impactante, o filósofo anfitrião continua:

De onde vêm esses latidos que chegaram até aqui? Reconhecemos, da mesma forma, o relato de Teramena, os cavalos furiosos que arrastavam o cadáver de Hipólito na praia esquartejado? Quem são as serpentes que assoviam em cima de vossas cabeças?

Obrigado, senhor [Girard], por nos ter feito ouvir, nesses latidos, relinchos, uivos de animais raivosos, nossas próprias vociferações; por ter desvendado, nessa matilha sangrenta, nesses animais embalados, nesse ninho de víboras, nesses animais aticados, as vítimas inocentes dos linchamentos que perpetramos. (Serres 2011: 45)

Inquietamos todos com os latidos das Erínias advindos dos textos trágicos sejam antigos sejam modernos. Na tragédia antiga, a crueldade e o mal, usualmente envolvendo personagens semelhantes a Pedro Pindó, que podem tanto sofrer atrozmente quanto contemplar com deleite o sofrimento alheio sem serem eles mesmos os algozes, a princípio, são frequentemente representados para o gozo de uma grande plateia de espectadores ou mesmo leitores. Nosso propósito é discutir a razão de ser possível obter prazer estético e conhecimento a partir daquilo que é moral e socialmente abominável.

Por que um ato repulsivo provoca em nós o desejo de ver? Na *República* (605d 10ss.) de Platão existe uma pista:

Ouve e repara. Os melhores de entre nós, quando escutam Homero ou qualquer poeta trágico a imitar um herói que está aflito e se espraia numa extensa tirada (*rhésis*) cheia de gemidos, ou os que cantam e batem no peito, sabes que gostamos disso, e que nos entregamos a eles, e os seguimos, sofrendo com ele, e com toda a seriedade elogiamos o poeta, como sendo bom, por nos ter provocado, até ao máximo, essas disposições.¹⁸

¹⁷ Tradução minha de Racine, *Atalie*, ato 2, cena 5.

¹⁸ As traduções de *A República* são de Maria Helena da Rocha Pereira.

E ainda Platão (*República* 439e-440a):

Uma vez ouvi uma história a que dou crédito: Leôncio, filho de Agláion, ao regressar do Pireu, pelo lado de fora da muralha norte, percebendo que havia cadáveres que jaziam junto do carrasco, teve um grande desejo de os ver, ao mesmo tempo que isso lhe era insuportável e se desviava; durante algum tempo lutou consigo mesmo e velou o rosto; por fim, vencido pelo desejo, abriu muito os olhos e correu em direção aos cadáveres, exclamando: “Aqui tendes, gênios do mal (κακοδαίμονες), saciai-vos deste belo espetáculo (θεάματος)”

Então? Os olhos são mesmo os nossos κακοδαίμονες. Imagens nos mantêm despertos. São como o olhar da Medusa que congela e fascina. Podem paralizar?

Digamos assim, os registros feitos para espetacularizar o ato criminoso do lado de quem o observa em sua beleza, sua construção e sua função para melhor compreender o humano nos ajudam. A representação da violência na ficção enfatiza um certo distanciamento da violência real, o “faz de conta” simula e esclarece o real. O texto, tal como postula Girard, revela, no falso, o verdadeiro de todos, pois nele encontramos a mesma combinação de dados reais e imaginários (Girard 2004: 17).

Encaremos de frente: há fascínio na maldade. Procuremos aguçar inteligências e sensibilidades para fazermos do produto recebido um meio de crescimento próprio, afinal os estudos sobre o tema e sobre a sua materialização em maldade e crimes são, de algum modo, sustentados na observação. É pela observação investigativa que se dá a busca do conhecimento da natureza do agente, da sua culpa e de uma possível pena sobre ele aplicada. Esse não é nosso objetivo. Limitamo-nos a conhecer as fraquezas de um outro para prevenirmo-nos nas nossas. Utilizemos a observação como recurso para a aprendizagem; assim, entendemos que é preciso ver para conhecer.

Isso nos remete para um samba de João Bosco: *De frente pro crime*¹⁹ o qual, de forma popular e despretensiosa, coloca questões interessantes para análise: como encarar o crime e a violência? A canção descreve várias possibilidades, entre elas a de presenciar o ocorrido e ignorá-lo, seguir em frente. Se as consequências de ver ou de não ver nos fogem ao controle, melhor ver e

¹⁹ “Tá lá o corpo estendido no chão/ Em vez de rosto a foto de um gol/ Em vez de reza a praga de alguém/ E um silêncio servindo de amém.// O bar mais perto depressa lotou/ Malandro junto com trabalhador/ Um homem subiu na mesa do bar/ E fez discurso pra vereador.// Veio camelô vender/ Anel, cordão, perfume barato/Baiana pra fazer/ pastel e um bom churrasco de gato/ Quatro horas da manhã/ Baixou o santo na porta-bandeira/ E a moçada resolveu/ Parar, e então...// Tá lá o corpo estendido no chão/ Em vez de rosto uma foto de um gol/ Em vez de reza uma praga de alguém/ E um silêncio servindo de amém.// Sem pressa foi cada um pro seu lado/ Pensando numa mulher ou num time/ Olhei o corpo no chão e fechei/ Minha janela de frente pro crime”. In: <http://www.vagalume.com.br/joao-bosco/de-frente-pro-crime.html#ixzz2hc84icB5>

refletir sobre o que se viu; esta é a contribuição do teatro: ao expor e espetacularizar o crime, ele fornece oportunidade para reflexão, análise e superação. Reflexão e análise porque o sucesso ou fracasso na vida de alguém, seja ele personagem ou não, é um resultado construído por muitos, não se trata de eleger um culpado, tudo está entrelaçado, o destino de um é resultado da ação de muitos. Dessa maneira, estuda-se o mal e o crime também para aprender a viver em sociedade e para aprender a viver bem, a fazer boas escolhas. Se literatura e teatro são formas coletivas de se operar em sociedade, os prazeres e gostos são também formas idênticas de construir conhecimento e facilitar o discernimento.

Neste ponto é oportuno recorrer ao tratado de Martha C. Nussbaum, *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega* (2009, 2ª ed.). Na obra, a pesquisadora, assumidamente simpática ao estoicismo, postula a importância das emoções nas questões éticas e morais. A filósofa americana, diante das composições dramáticas atenienses, inquire: “as ficções cruas dos gregos desafiam a plateia a combater as difíceis reflexões sobre as causas das desgraças: a causa é a necessidade imutável ou a maldade e a insensatez?” (2009: XXXIV). Sua resposta à pergunta inicial dirige-se para a ideia de que a felicidade é fruto coletivo de ação interior e exterior em e para cada um.

Anuentes com a hipótese de que as paixões têm papel importante nas questões éticas e que recuperar ações criminosas através da arte é ação social eficaz, debruçamo-nos sobre a literatura dramática de crimes, espécie de laboratório de vivências que pode auxiliar no desenvolvimento da capacidade de escolha moral; depósito de memória coletiva. Segundo Nussbaum,

os poetas trágicos sustentavam, e revelavam em sua escolha de formas literárias, a ideia de que emoções fortes, entre as quais especialmente a piedade e o temor, eram fontes de percepção da boa vida humana. [...] Aristóteles, segundo afirmei, retornou a pelo menos algumas percepções dos poetas trágicos, tanto sobre a vulnerabilidade do florescimento à desgraça, quanto sobre a pertinência ética das emoções para nosso esclarecimento com respeito à importância de tais reverses. (Nussbaum 2009: XV)

Como dissemos, os textos literários preservados implicam também o seu contrário: textos perdidos, apagados, censurados. As duas situações que se colocam aqui remetem à canção de João Bosco: o crime é um evento, um espetáculo, e de frente para o crime muitas posturas surgem: assistir, aproveitar a ocasião para garantir a sobrevivência, ignorar, apagar a violência e finalmente, fazer uma canção para lembrar: crimes existem, cuidado! Na canção, o corpo morto estendido no chão é oculto por uma página de jornal (precisamente a foto em que um “craque” marcou um bem-sucedido tento); o

narrador de um fragmento de história cantada fecha a janela que dava de frente para o crime. Essas duas posturas apontam para escolhas possíveis: enfrentar e preservar a memória ou esquecê-la. Evidentemente, se fôssemos partidários do esquecimento, não estaríamos a escrever sobre o assunto; isso significa afirmar que acreditamos na exorcização e na produção de cura pelo enfrentamento da memória coletiva.

A já citada ativista, feminista e pesquisadora da Universidade de Londres, a professora Kim Solga, em *Rape's Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence Among the Early Moderns* (2006), discute um caso de estupro mencionado, por sua vez, em artigo de Jody Enders (2004), a história de Mrs. Cotton, que, na noite de 1º de maio de 1395, foi violentada em via pública por um bando em Chelles, França, enquanto um grupo de homens assistia o espetáculo. No artigo Solga realça a espetacularidade do ato, a passividade dos espectadores e a performatividade necessária para a vítima em um tribunal de defesa. O artigo liga passado e presente e comprova a pertinência da prática performativa na atualidade.

Além disso, interessa-nos, na abordagem de Solga, o caso de Lavínia, personagem na tragédia *Titus Andronicus* de Shakespeare. Lavínia é violada às escondidas, tem a língua e as mãos cortadas para evitar denúncias futuras e para testemunhar sua inocência não recorre ao modelo que se propõe no artigo, a performance. Contrariamente, Lavínia se mantém no plano do real e indica a literatura de Ovídio como instrumento da verdade. A *μίμησις* para Shakespeare é inserida na peça de modo que seja um instrumento de denúncia para a comprovação do crime contra a personagem no mundo real da mesma personagem, ou seja, o mundo de Lavínia em *Titus Andronicus*. Analogamente, entendemos que a *μίμησις* é instrumento para compreensão do real do nosso cotidiano.

Enfim, a forma como Shakespeare apresenta no enredo da peça o drama de Lavínia, a filha de Titus Andronicus, é aterradora. O dramaturgo retoma o mito da ateniense Filomela e, quanto à perversidade dos violadores, supera-o em muito. Como emulação, a representação da crueldade na obra inglesa é mais acabada. A técnica é discutida por René Girard em *Shakespeare: teatro da inveja* (2010), quando o estudioso francês analisa o poema *The rape of Lucrece*, do dramaturgo inglês, no capítulo intitulado *Inveja de uma coisa tão preciosa*. O foco da obra é a análise do desejo mimético que, por sua vez, é movido pela inveja.

O desejo mimético não é uma febre passageira para o jovem Shakespeare; é a estrutura mesma das relações humanas não apenas em suas peças, mas também em *O estupro de Lucrecia*, poema publicado em 1594, o ano a que mais comumente se atribui *Os dois cavaleiros de Verona*.

Ao fim da comédia, como o leitor há de recordar-se, Proteu tenta estuprar

Sílvia mas não consegue, sendo impedido por Valentino, que aparece bem na hora. No poema, um estupro violento é levado a cabo; trata-se na verdade do mesmo estupro, do mesmo estupro mimético.

(...)

O estupro de Lucrecia é uma versão trágica da comédia; a comédia é uma versão cômica do poema. (Girard 2010: 75-106)

O que Girard talvez não percebesse é que talvez se possa afirmar que a inveja de Shakespeare incidisse igualmente sobre as obras de Ovídio e de Sófocles e que a sua inveja produzisse obra tão especial e contundente. Contentemo-nos com a análise de Girard. Pela sua teoria é através do desejo que se toma emprestado de um outro, o mediador (no caso da peça, o marido de Lavinia), e se faz despertar o sentimento de posse e a realização, em atos da inveja, que move a ação.

Girard conclui que esta seria a causa do poder extraordinário da inveja (desejo mimético) nas sociedades humanas. Se os homens não tivessem tendência para imitar reciprocamente os desejos uns dos outros, não haveria conflito. Se a inveja nada mais é do que a reprodução recíproca dos desejos entre os pares em condições de igualdade suficientes para assegurar o desenvolvimento das rivalidades miméticas, ela é a causa da violência e dos crimes sociais. O desejo faz cara feia a tudo o que se mostra acolhedor, mas tudo o que se retira, ao contrário, o atrai; tudo o que o repele, o seduz (Girard 2009: 61 e 74).

Shakespeare percebe o poder do desejo e da visão do desejo alheio como a Filomela sofocliana coagida por Tereu desejou sua força e repetiu seu modelo. O estupro é um bom tema para materializar a busca pela penetração e posse do desejo de alguém. O interesse de Shakespeare, emulador notável, pelo crime em estudo não se limita às duas obras mencionadas; há outras. *Titus Andronicus* e *Tereu*, de Sófocles, são apenas fragmentos de impulsos permanentes e maiores. Em *Tereu*, apesar de termos um texto fragmentado, é possível perceber o mito de Filomela, narrado por Ovídio em *Metamorfoses*. Mas a história da jovem grega que sofre abusos de seu cunhado, o qual, para a vítima não revelar o ocorrido, corta-lhe a língua, se repete em *Titus Andronicus* mais intensamente. Se Filomela, por longo tempo e pacientemente, borda sua tragédia e através de seus bordados, artifício eficaz de escrita, revela o crime ocorrido e pune seu agressor terrivelmente, Shakespeare, prevenido, acirra o drama da moça e faz com que seus malfeitores cortem-lhe não só a língua mas também os braços, evitando, assim, qualquer danosa delação. Debalde Lavinia suplica. Vale a pena conferir *Titus Andronicus*, act II, scene III, v. 170-175:

Lavinia

‘Tis present death I beg; and one thing more
that womanhood denies my tongue to tell:

o, keep me from their worse than killing lust,
and tumble me into some loathsome pit,
where never man's eye may behold my body:
do this, and be a charitable murderer.

A súplica é inoperante e os dois filhos da rainha Tamora, Demetrius e Chiron, decidem o destino da moça:

Chiron
Nay, then I'll stop your mouth.
Bring thou her husband:
this is the hole where Aaron bid us hide him.

Neste instante, provocando suspense, entram em cena Quintus e Martius: a vida continua, perversamente se prolonga o silenciamento do drama de Lavínia, que, somente na IVª cena do mesmo ato, v. 1-10, será concluído pelo corpo que agita as ausentes mãos decepadas. A jovem surge com suas roupas desfeitas (e sujas, talvez, já que a rubrica indica caracteriza-a como *ravished*). Ela terá visíveis a dupla tripla mutilação, língua e mãos.

Demetrius
So, now go tell, an if thy tongue can speak,
who 'twas that cut thy tongue and ravish'd thee
Chiron
Write down thy mind, bewray thy meaning so,
an if thy stumps will let thee play the scribe.
Demetrius
See, how with signs and tokens she can scrowll.
Chiron
Go home, call for sweet water, wash thy hands.
Demetrius
She hath no tongue to call, nor hands to wash;
and so let's leave her to her silent walks.
Chiron
An 'twere my case, I should go hang myself.
Demetrius
If thou hadst hands to help thee knit the cord.

Ao imitar Ovídio (e quiçá *Tereus*, de Sófocles) Shakespeare materializa e reproduz o ato em ficção e deixa-nos mais um *texto de perseguição*. O sarcasmo dos autores do crime, Demetrius e Chiron, quando troçam da pobre Lavínia que sequer terá mãos para se matar, declara para a posteridade o *feito prazer de diversão* daquele que praticou o puro ato de fazer uma μίμησις de um estupro e de com ela sobrepujar os clássicos e, por esse meio, se ver curado do desejo

de penetração no desejo do outro, do desejo do conflito real e destruidor. Por tais meios o desejo mimético de destruidor passa a criador. Ademais, com a realização plena de seu desejo mimético, Shakespeare preserva a memória das violências a que o desejo nos pode levar e adverte: cuidado, só a ficção é permitida! Mais oportuno até que tornar-se memória é o aviso de perigo no desperdício da potência de ficção.

Recuperemos a pesquisa de Kim Solga que analisa o procedimento de historiadores e autoridades legais que julgam, no contexto contemporâneo, os casos de estupro. Segundo ela, tal como no passado inglês, quando Lavínia denunciara Chiron e Demetrius pela arte de Ovídio, também hoje os tribunais se deixam convencer pela arte performática da narrativa da vítima. Neste percurso Solga acaba por demonstrar que a teatralidade é um dos componentes dos processos legais e que verdadeiramente “a denúncia de um estupro é uma cena trágica” com a óbvia “imbricação de *performance* no depoimento e coleta de provas do estupro nos inícios de nossa modernidade.” Para sua argumentação, Solga (2006: 56, 58) relata trechos do *The Lawes Resolutions of Womens Rights* que prescreve para a vítima de estupro a obrigação de “ir até a cidade mais próxima e clamar em alta voz por justiça chorando e lamentando de forma que se deixe clara a sua inocência neste caso” e a professora acrescenta que o sucesso do apelo da vítima frente às autoridades depende de duas ações separadas mas relacionadas: lamento verbal combinado com demonstração corporal - a vítima deve lamentar o sofrimento enquanto “mostra” seu “erro” (termos das resoluções de lei) oferecendo seu “adereços ainda sujos” para os juízes. Solga destaca que, na vida real, qualquer moça que tenha acabado de ser estuprada não teria equilíbrio emocional para imediatamente após o trauma sofrido realizar uma tal *performance* e, porque identificada e magoada em sua identidade com o ato, a vítima em geral se cala.

Que nesse ponto surja então a μίμησις e a cultura se redima! Nosso apelo, no entanto, se dirige para a legitimação (e exaltação) da μίμησις, seja ela nos moldes trágicos, seja naqueloutros épicos. Os poetas denunciam o estado cruel da cultura que mascara certas conveniências; mostra a *fragilidade da bondade* frente a violência; reafirma que a violência gera violência (execução são os *ab-surdos salvadores* propostos no cristianismo da bem-aventurança Mt 5.21-38). Os erros existem e sempre existirão, o caso Filomela, apresentado por Ovídio detalha-os:

Le texte d’Ovide énonce toutes les facettes du crime de Terée. Il désobéi à son beau-père. Il est resté insensible à ses pleurs et à la grande tendresse il avait pour sa fille. Il a été infidèle à sa femme. Il a violé une parente sa belle-soeur et lui ravi son honneur. Il fait enfin de deux soeurs des rivales ennemies en prenant sa belle-soeur comme concubine violant ainsi toutes les lois du mariage. Du fait que Philomène déclare: “il faudra que je sois châtiée comme ennemie”, F.

Héritier en déduit elle se sent donc aussi coupable puisqu'à cause de lui elle a commis un inceste avec sa soeur. Elle en est devenue "la rivale". Or les deux choses sont différentes. Le texte parle bien de rivalité mais à aucun moment inceste avec la soeur. Si les deux soeurs avaient été prises dans une relation homosexuelle et incestueuse elles auraient dû éprouver une pour autre une horreur qui apparaît à aucun moment dans histoire. Mais pourquoi Procné sert-elle son fils innocent à son mari? De même que Terée en violant Philomène et en lui ôtant la langue (la parole) a en quelque sorte détruit un membre de la famille de Procné de même celle-ci en tuant Itys supprime un membre de la famille de Terée enfant est ici perçu comme donné au père et ajoutant à sa famille. En le tuant Procné annule ainsi ce don elle regrette rétrospectivement. Mais elle fait plus elle donne Itys à manger à Terée. Elle inverse ainsi complètement le processus de la vie, elle renvoie enfant dans le corps de son père supprimant ainsi symboliquement la relation elle a eue avec ce dernier. Atrée on en souvient avait fait la même chose Il avait fait rentrer dans le corps de son frère en les lui donnant à manger les enfants que celui-ci avait eus mais aurait pas dû avoir Aeopé. Au passage on inflige au coupable une expérience inhumaine où infamie de anthropophagie atteint son sommet. Eux qui ont procréé ces enfants sont condamnés à en devenir la tombe. (Vernier 1996: 189)

Contudo, só o detalhamento apreciado, estudado, contemplado pode penetrar no emaranhado dos mal-entendidos de nossos desejos. Estupros, incestos, traições, crimes de toda espécie poderiam ser minimizados se a prática da ficção os canalizasse em desejo *mimético criativo*. A vantagem seria, pelo menos, a contenção social e a realização pessoal. A prática do *bode expiatório*, entretanto, poderia se manter na caça e censura de obras produzidas, papel dos críticos catalizadores de punições. Como se vê, a teoria de Girard ainda terá muito que contribuir para a caminhada da humanidade e para a (dis)solução do desejo mimético.

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles (2007, 2ª ed.), *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- T. V. Barbosa (2012), “Os bordados de Filomela ou a voz da lançadeira, τῆς κερκιάδος φώνη”. *Letras Clássicas* 12: 51-81.
- A. P. Burnett (1998) “Child-killing mothers: Sophocles’ *Tereus*”. In: *Revenge in Attic and later tragedy*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press: 177-191.
- A. Chiarini, S. Rojo (2004), “Comentário do texto de Barnaba Maj”. In: R. Vecchi e S. Rojo (eds.), *Transliterando o real. Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 34.
- J. Enders (2004), “The Spectacle of the Scaffolding: Rape and the Violent Foundations of Medieval Theatre Studies”. *Theatre Journal* 56: 163-181.
- Ésquilo (1992), *Oréstia*. Trad. de M. O. Pulquério. Lisboa, Edições 70.
- (1981), *Agamennone, Coefore, Eumenídi*. D. Del Corno (ed.). Tradução de Raffaele Cantarella. Milão, Oscar Mondadori.
- M. Gilbert (1973), “Teaching Dramatic Literature”. *Educational Theatre Journal*, 25. 1: 86-94.
- R. Girard (1972), *La Violence et le Sacré*. Paris, Grasset.
- (2004), *O bode expiatório*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo, Paulus.
- (2009), *Coisas Ocultas desde a Fundação do mundo*. Tradução de Martha Gambini. São Paulo, Paz e Terra.
- (2011), Entrevista a René Girard. *Comunicação & Cultura* 11: 159-173.
- (2009), *A rota antiga dos homens perversos*. Tradução de Tiago José Risi Leme. São Paulo, Paulus.
- (2010), *Shakespeare: teatro da inveja*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo, É Realizações Editora.
- (2012), Entrevista a Peter Robinson no *Programa Insights*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=tBDibQQTdo4>
- A. Lefevere (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Em tradução de M^a Carmen África Vidal y Román Álvarez. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- B. Maj (2004), “Lendas, lembranças e memória”. In: Roberto Vecchi e Sara Rojo (eds.), *Transliterando o real. Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 24-31.

- P. Meineck (2012), “Combat Trauma and the Tragic Stage: “Restoration” by Cultural Catharsis”. *Intertexts* 16. 1: 7-24.
- M. Nussbaum (2009), *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martim Fontes.
- S. Radt (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*.v.3, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- S. Radt (1977), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*.v.4, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- E. Robinson (1881), “On the Fragments of Sophocles”. *The American Journal of Philology* 2. 8: 411-424.
- J. G. Rosa (1976), *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- J. S. Rundin (2004), “Pozo Moro, Child Sacrifice, and the Greek Legendary Tradition”. *Journal of Biblical Literature* 123. 3: 425-447.
- M. Seligmann-Silva (2004), “As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças”. In Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi (eds.), *Formas e mediações do trágico moderno, uma leitura do Brasil*”. São Paulo: Editora Unimarco: 11-40.
- M. Serres, R. Girard (2011), *O trágico e a piedade*. Tradução de Margarita Garcia Lamelo. São Paulo, É realizações.
- W. Shakespeare (1911), *Titus Andronicus*. In: *The complete works of William Shakespeare*. Edited by William George Clark and William Aldis Wright. New York: Grossrt & Dunlap: 851-881.
- W. Shakespeare (1911), *The rape of Lucrece*. In: *The complete works of William Shakespeare*. Edited by William George Clark and William Aldis Wright. New York: Grossrt & Dunlap: 1261-1283.
- B. Snell (1971), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*.v.1, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- B. Snell, R. Kannicht (1981), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*.v.2, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- K. Solga (2006), “Rape’s Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence Among the Early Moderns”. *Theatre Journal* 58. 1: 53-72.
- A. Stevens, <http://lostgreekplays.com/about-this-site-and-its-author/>
- B. Vernier (1996), “Théorie de l’inceste et construction d’objet, Françoise Héritier, la Grèce antique et les Hittites”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51e année, n. 1: 173-200.