

CAMINHOS DA HERANÇA CLÁSSICA ATÉ AO TEATRO FRANCÊS CONTEMPORÂNEO

MARIA JOÃO BRILHANTE
(Univ. de Lisboa)

A visita inevitavelmente incompleta que procurarei fazer à dramaturgia francesa contemporânea na qual é possível discernir a presença da herança clássica, implica que abordemos, ainda que sumariamente, algumas questões relativas ao entendimento de tragédia e de trágico. Por outro lado, importa igualmente conhecer como ocorreu a implantação da tragédia em França, para que possamos perceber a sua reavaliação no século XX. Como se vê, a tarefa é árdua e várias são as perspectivas por onde a encetar. Parece óbvio que tragédia e trágico, apesar de pertencerem a diferentes paradigmas, se cruzam e que os laços entre o género, considerado por Aristóteles o mais nobre, e a ideia de trágico, que permaneceu muito para além da “morte da tragédia”, são bem estreitos.

Acrescente-se a esta constatação o facto de tragédia e filosofia surgirem a partir de certa altura ligados no pensamento ocidental e de, como vem sendo dito, não ter sido por acaso que nasceram na mesma civilização.

É desde logo significativo que nos últimos meses de 2002¹ e já em 2003² tenham surgido dois estudos sobre o conceito de trágico, respectivamente, por um crítico francês – Marc Escola – e por um crítico inglês conceituado, Terry Eagleton. Enquanto o primeiro apresenta uma selecção de ensaios “clássicos” que organiza e comenta, o segundo não só faz a crítica das diversas teorias que foram construindo esse conceito e a percepção de trágico que dele hoje temos, como se propõe apontar os lugares onde o trágico está presente tanto nas artes e letras como nas práticas sociais contemporâneas.

Gostaria de apresentar resumidamente estas duas perspectivas, pois considero-as muito produtivas na desmontagem de uma visão por

¹ *Le tragique*. Textes choisis et présentés par Marc Escola, Paris: Garnier Flammarion, 2002.

² Terry Eagleton, *Sweet Violence. The idea of the tragic*, London: Blackwell Publishing, 2003.

vezes generalizante e perigosamente cristalizada do trágico e da tragédia.

Escola, que inicia o seu livro com o resumo de um acontecimento percebido/recebido como trágico pelo senso comum – o acidente que matou a princesa Diana – vai, na sua Introdução, colocar diversas questões no sentido de orientar a nossa leitura dos excertos escolhidos de entre ensaios e ficção dramática, de Aristóteles a Nathalie Sarraute. Estes surgem reunidos sob tópicos recorrentes, comuns e doxais (a fatalidade trágica, a culpa trágica, nascimentos da tragédia, a sintaxe do trágico e o trágico após o trágico), alguns dos quais organizam também o texto introdutório numa tentativa de problematizar mais do que de normativizar.

Um primeiro aspecto apontado diz respeito à incontornável situação histórica em que nasce a tragédia e que, para muitos, se tornou principal explicação da sua génese. Escola recupera uma tese já transmitida por Fernand Robert (1962: 56-57) e revisitada em 1972 por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, segundo a qual a criação institucional da tragédia veio corresponder a estratégias políticas de criação de um género “literário” (o poema, por conseguinte, e não o espectáculo) destinado ao povo, encerrando por isso a expressão de um momento de transição (e de confronto) entre a tradição mítica que as lendas heróicas (comuns à epopeia) re(a)presentam e os novos valores da ordem jurídica e política da cidade grega. É a constituição da justiça ateniense que justifica o desenvolvimento da tragédia e a importância fulcral, na sua sintaxe, do erro e do crime dele decorrente.

O herói que não se sabe cidadão e que a acção vai revelar em choque com a comunidade dos homens parece ser um outro dos núcleos fundadores da tragédia. Escola faz notar que esse confronto está formalmente realizado na estruturação interna da tragédia, através da separação entre *skéné* e *orchestra*, entre herói e coro. Esse confronto põe, sobretudo, a descoberto o sentido da acção do herói, torna patente a interrogação dolorosa acerca da responsabilidade do herói pelos seus actos. A tragédia constrói-se sobre a ambivalência do herói trágico que ao mesmo tempo age segundo o seu carácter e é movido por um poder que o transcende. Esta ambivalência, tão evidente em *Édipo-rei* de Sófocles, é fonte de efeito trágico, porque a existência do homem é revelada como integrando uma ordem superior, sendo essa revelação do domínio incontornável de uma força religiosa o que dá sentido aos seus actos.

Um terceiro aspecto decorre desta interrogação sobre a responsabilidade do erro ou do crime do herói: a culpa trágica. Ela possui também uma dupla faceta. Por exemplo: Orestes é culpado moralmente perante a ordem divina por ter praticado uma acção violenta, ter morto Egisto e Clitemnestra, e é culpado racionalmente no plano restrito da lei humana, por ter errado segundo o seu carácter e as leis da *polis*.

Assim, duas ordens coexistem: o homem surge como joguete dos deuses estando erro, culpa e infelicidade confundidos num mesmo plano; e a culpa e a infelicidade surgem dissociadas do erro cometido por responsabilidade do homem. É essa progressiva humanização da culpa que Eurípedes parece introduzir na tragédia grega.

No entanto, o contributo mais interessante de Escola para este debate infundável reside, quanto a mim, na dissociação entre tragédia e sentimento do trágico e na consideração deste último como efeito da nossa percepção. Ausente da caracterização da tragédia feita em escritos contemporâneos desta prática, o trágico seria uma construção retrospectiva surgida apenas a partir do séc. XVIII, com o classicismo francês.

“Il se pourrait que le “tragique” de la tragédie grecque ne soit rien d’autre que notre perception des ambiguïtés inhérentes à un “moment” dans l’élaboration des catégories morales et juridiques de la responsabilité, de l’acte volontaire et de la faute intentionnelle.” (2002: 22)

Por conseguinte, perante uma tragédia, confrontados com aporias e indiferenciações que nos parecem sem resposta e que se tornam lugares de tensão, fazemos intervir as nossas categorias, inexistentes na Antiguidade, mas que nos permitem explicar um vazio de sentido. É nessa medida que Escola nos aconselha, finalmente, a abandonar a ideia de um trágico transhistórico, transmodal e transgenérico, capaz de uniformizar e aproximar práticas distantes e diversas na história da humanidade.

Terry Eagleton, crítico de orientação marxista e continuador de Raymond Williams na área dos Estudos Culturais na Grã-Bretanha, também parte da significação comum do termo trágico, e o seu contributo consiste em abordar a questão pelo ângulo da representação da dimensão perecível do que é humano, contra a imposição tradicionalmente construída da dimensão gloriosa e heróica transmitida pela tragédia e pelo trágico. Nas suas próprias palavras:

“But I am interested in this book in how some tragic art highlights what is perishable, constricted, fragile and slow-moving about us, as a rebuke to

culturalist or historicist hubris. It stresses how we are acted upon rather than robustly enterprising, as well as what meagre space of manoeuvre we often have available.” (2003:xvi)

A proposta interpretativa de Eagleton é, pois, construída sobre a crítica das diversas perspectivas teóricas (em “ruínas”) que desde a aristotélica, fundadora, até às mais recentes e sofisticadamente pós-modernas alinham dicotomias caracterizadoras e decretam ora que a tragédia morreu, ora que já não serve para dar conta das interrogações do homem.

“It is with the onset of the modern epoch that the idea of tragedy begins to outgrow its humble incarnations in this or that closet drama or stage performance to become a full-blow philosophy in its own right.” (2003:21)

Mas o aspecto para o qual Eagleton chama a nossa particular atenção consiste na separação que a teoria foi estabelecendo entre tragédia enquanto arte e a tragédia da vida real, distinção que ignora o entendimento comum de tragédia e de trágico. E a razão para essa opção da teoria reside, segundo Eagleton, no facto de se aceitar que dignidade e heroísmo do sofrimento configurado pela arte não encontram correspondência na vida, dominada pela desordem e pela mediocridade. Percebe-se que subjacente ao pensamento do crítico inglês existe a ideia de que não é desejável omitir do estudo da tragédia e do trágico os usos comuns de um conceito, pois também eles configuram formas de arte do passado e do presente, ao configurarem a cultura onde nascem essas mesmas formas de arte.

No seu uso comum, assim como no seio de um discurso teórico, tragédia e sentido trágico são entendidos como expoentes máximos ou valorizações exaltantes quer de uma arte, quer de uma experiência humana e o crítico inglês inventaria e comenta algumas das afirmações que têm construído a vulgata acerca da tragédia e do trágico, confrontando-as com um conjunto vasto de textos ficcionais (romances e peças de teatro), muitas vezes em divergência com essa vulgata.

Uma das conclusões a que Eagleton chega não é totalmente surpreendente para nós:

“If we have the resources to encounter our own deaths without endure terror, then we probably have some of the resources to live well too; and tragedy grants us opportunities for such an encounter in imaginative and thus non-injurious terms.” (2003:36)

Na possibilidade de viver imaginariamente situações violentas ou interditas reside provavelmente a razão política, mas também profilática, da existência da tragédia e Aristóteles ao associar o prazer ao efeito de terror e piedade inerente à composição trágica deixava já transparecer a primordial função da tragédia.

A partir desta constatação, sustentada, aliás, pelo pensamento de Nietzsche, Eagleton vai desenvolver a sua proposta. A tragédia, através da violência das acções representadas, de uma violência vivida como “doce” pelos espectadores, fala-nos da desordem e da sua inevitabilidade para a refundição dos valores primordiais da humanidade; coloca-nos perante as consequências terríveis da luta pela afirmação da liberdade e da justiça, à custa de escolhas que colocam o sujeito em crise, isto é, numa situação limite ou de ruptura. Antígona é, aliás, para muitos analistas, a configuração exemplar da trágica intransigência, da não abdicação do valor supremo, da lei dos deuses defendida contra a lei da *polis*, ou ainda, manifestação de desejo de superação dos limites humanos.

Eagleton estabelece na parte final do seu estudo uma fronteira entre visão racionalista e visão modernista do mundo, defendendo a ideia de que a tragédia não morreu com o modernismo, mas que se tornou parte dele. Percorre, então, os paradoxos sobre que assenta a nossa sociedade, o principal dos quais reside na negação da tragédia da vida real com base numa visão pós-moderna da existência, marcada pela desagregação da subjectividade, pela incapacidade de reconhecer valores universais, pela indiferenciação, para concluir que “Perhaps what the death-of-tragedy advocates really mean is that a certain *kind* of value – immanent, heroic, sacred, foundational – is no longer much in vogue.” e também, recorrendo ao inevitável exemplo que é o universo Beckettiano, que “If Beckett is anti-tragic, is perhaps less because tragedy is now too customary to catch our eye than because the word signifies a kind of writing which is no longer possible.” (2003: 65)

A ideia de tragédia e de trágico tornou-se tão banal no século XX que em vez de ser vivida imaginariamente nos palcos, ela se espalha pela cidade e pelo mundo, deixando à literatura e à filosofia a tarefa, talvez hipócrita, de a denegar.

Podemos, então, dizer que, a partir do século XIX, o pensamento filosófico se apropriou da tragédia, que assim evoluiu no sentido de ser percebida como lugar de debate ideológico e não de representação de acções humanas. Retenhamos, neste passo, alguns fios condutores: a conjuntura política interpelando o indivíduo, a encarnação do

conflito na figura do herói, a percepção do trágico associado à vida real e às suas aporias, a amplificação dos valores que a tragédia e o trágico manifestam e, finalmente, um aspecto que é comum ao teatro e ao sonho: a possibilidade de viver imaginariamente a violência. Fios que recordaremos ao lermos a dramaturgia francesa do século XX que revisitou a tragédia antiga.

Essa leitura exige, todavia, que destaquemos alguns aspectos caracterizadores da tragédia e com os quais trabalharão (mesmo quando os omitem na criação final) os autores a que aludirei. Esses aspectos não se concretizam de modo explícito ou em “pastiche”, mas por via da existência de uma linhagem quase incontornável (se bem que não única) no teatro ocidental e que parte de Aristóteles para modelar o drama pelo menos até ao realismo-naturalismo. Vários estudiosos do teatro antigo chamam a nossa atenção para o facto de ser muito pouco o que sabemos acerca da prática teatral no mundo greco-romano, dado o carácter efêmero do espectáculo e a escassez de documentos³ que a ele se reportem inequivocamente, permitindo o seu restauro imaginário.

Sabemos que houve teatro, num formato semelhante àquele que somos hoje capazes de reconstituir, no fim do século V a.C e que terá talvez existido antes dessa datas. Refiro-me a teatro e não aos textos que podemos ler e sobre cuja composição discorreu Aristóteles na sua *Poética* (escrita cerca de 340 a.C). Algumas tragédias e comédias, nem sempre completas, constituem quase o único material que sobreviveu à efemeridade do evento teatral, já que, além de máscaras, outros testemunhos surgem em segunda mão, sujeitos a critérios de representação nossos desconhecidos⁴: por exemplo, alguma

³ Entre outros testemunhos, cito a seguinte afirmação “Les vases ne sont pas de simples instantanés fixant pour nous la réalité des spectacles archaïques. Néanmoins, de telles associations entre les légendes les plus célèbres et des spectacles avec danses et chants font naturellement penser au dithyrambe et aux chœurs de Satyres qu’Arion aurait transformés.” In Paul Demont e Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, p. 23.

⁴ A questão do conceito de representação não pode ser subalternizado nos estudos de iconografia teatral, sob pena de reconhecermos nas imagens aquilo que lá queremos ver. A este respeito existe um conjunto de estudos incontornáveis dos quais refiro apenas: Panofsky, *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995 (1ª edição 1939, 1ª edição portuguesa 1982); Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London: Phaidon, 1992 (1ª edição 1959); John Berger, *Ways of seeing*, London: BBC and Penguin Books, 1972; Michael Baxandall, *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven and London: Yale

iconografia em vasos, relevos ou esculturas. A precaridade da relação referencial que podemos estabelecer entre estas representações e as práticas teatrais a que supostamente estão ligadas, é hoje reconhecida mesmo no seio de uma disciplina recente e à procura de reconhecimento como é a Iconografia Teatral. A prudência não invalida, todavia, a exploração dessa documentação iconográfica pela História do Teatro, gesto que se está a tornar cada vez mais frequente e patente nas reedições de manuais, bem como em estudos especializados⁵.

É, pois, o texto quase o único “documento” que possuímos emanando do evento teatral e desde há muito ele é olhado mais como objecto literário do que como elemento que participou numa acção, num processo, num acontecimento que envolveu ainda outros elementos (actores, espaço teatral, música, canto, movimento e dança): a *opsis* que Aristóteles subalterniza na *Poética*, mas que, na segunda metade do século XX e apesar das limitações documentais que referi, constituiu o foco de interesse de encenadores e de helenistas.

Sabe-se que uma das formas constitutivas desse teatro consistia num hino cantado por um actor que encarnaria o herói e cujas infelicidades eram assim narradas e mais tarde dialogadas com um coro.

Quase todas as tragédias que chegaram até nós tratam de questões relacionadas com o poder e a liberdade: a sua legitimidade ou a sua legitimação perante um poder maior, o dos deuses, e as consequências funestas que provoca uma acção afrontando a ordem humana regida pelos deuses. São acções de heróis e descendentes de deuses e a dimensão em que se movem não é sagrada, mas histórica: é o tempo dos heróis fundadores da Ática.

As fábulas dão a ver as aventuras de heróis gregos abordadas por um prisma actual e colocadas ao serviço da *polis*, dos valores da cidade dos homens, o que sustenta a já mencionada tese da ligação da tragédia com as transformações sociais e políticas de Atenas. Valores novos e o debate que suscitavam configuram-se na tragédia através das acções inventadas pelos tragediógrafos a partir dos mitos tradicionais já conhecidos de todos. De Ésquilo a Eurípides, e apesar

University Press, 1985; Nelson Goodman, *Modos de fazer mundos*, Lisboa. Edições Asa, 1995 (1ª edição 1978).

⁵ Cf. Ilustrações e respectivas legendas de, por exemplo, *The Oxford Illustrated History of the Theatre* (ed. By John Russell Brown, London: Oxford University Press, 2001)

do magro corpo de textos de que dispomos, é possível reconhecer a evolução que se processa no sentido de uma menor presença dos deuses em cena e em acção e de uma maior abstracção dos valores que motivam a conduta dos heróis.

Este aspecto é importante para o nosso ponto de vista acerca da persistência fecunda da tragédia ou da ideia de trágico ao longo dos tempos. A questão do sacrifício, da revolta, da luta pela liberdade, contra a ordem estabelecida, da vida que emerge da morte, dos domínios do irracional e do pulsional que a sociabilização limita foi incorporada na reflexão filosófica substituindo-se, deste modo, a tragédia enquanto forma artística fixa pela tragédia como categoria do pensamento ocidental.

A estrutura da tragédia, apesar da evolução no tratamento da matéria lendária e da composição tão variada, se tivermos em conta as formas fixas preconizadas por Aristóteles, assenta na alternância de partes cantadas e partes faladas.

O uso do verso jâmbico explica-se, talvez, pelo facto de permitir criar um efeito de cumplicidade com o espectador sem deixar de provocar, todavia, a distância que implicavam fábulas, máscaras coreografia e o próprio espaço teatral. Aliás, parece evidente a ligação hoje irrecuperável entre o ritmo produzido na língua grega pelas diferentes medidas usadas e música e dança que acompanhavam a enunciação/recitação.

Produzia-se, pois, um contraste entre fala e canto expresso em ritmos diferentes (breve/ longa no jâmbico, ou longa/ breve no troqueu). A parte cantada estaria ligada ao funcionamento do coro, às suas deambulações pelo espaço, mas também à organização simétrica das suas intervenções e era constituída por estrofe e antístrofe, juntando-se-lhes por vezes um epodo. Outros cânticos do coro, os estásimos, podiam, além disso, surgir entre os episódios, instaurando cortes na acção.

O párodo, depois do prólogo, assinalava a entrada do coro e era constituído pelo relato dos acontecimentos anteriores e antigos que anunciavam a crise iminente, no que apresenta alguma semelhança com a função da exposição na dramaturgia clássica francesa. O final da tragédia era assinalado por um canto chamado êxodo, coincidindo com a saída do coro.

As interpelações líricas do corifeu a um dos actores durante o diálogo tinham uma dimensão lírica assinalada por diversos tipos de versos. Ao longo da história da tragédia irá aumentando a quantidade de cânticos dos actores em dueto ou em monólogo, o que reforça

talvez a ideia de que o canto era muito importante no espectáculo, mesmo que o fosse por corresponder a uma inflação da figura do actor na economia da tragédia.

Algumas das características formais da tragédia grega desapareceram aparentemente dos textos que a partir do Renascimento a imitavam. No entanto, será talvez mais justo afirmar que encontraram diferentes modos de se adequarem às línguas e aos regimes literários que a recriaram, como procurarei mostrar no caso francês.

É vasto o elenco de encenações das tragédias antigas e de textos contemporâneos que manifestam explicitamente a sua dívida para com os textos fundadores da história do teatro. Num caso e noutro é do nosso momento histórico que olhamos fábulas, mitos e figuras da Antiguidade. Talvez por isso, não sejam pacíficas essas revisitações. Diz a voz céptica de Jean Gillibert referindo-se às encenações contemporâneas de tragédias antigas:

*“Qu’attendre alors de ces données, historiquement irrécupérables?
La musique?...on dit communément que la tragédie grecque est née du
dithyrambe, qu’elle est d’essence lyrique. On a vite tendance de sous-entendre
et d’exploiter une musique d’opéra, de cantate ou de pure liturgie.
En fait le problème musical est insoluble. La déclamation pour les grecs
était liée à la langue, inhérente à elle, à sa scansion, à son nombre. Le sens
même du verbe était enfermé à la fois dans ce contenant multiple, rythme,
mélodie, nombre et le son avait un sens à lui seul.”*

Duvida, pois, da eficácia das soluções encontradas para reproduzir a sonoridade e o ritmo do verso e da língua grega. Esta questão, como veremos ao analisarmos obras nossas contemporâneas, é pertinente não apenas no que se refere à encenação, mas também no que toca à reescrita das fábulas em línguas modernas.

A transformação da tragédia deu-se ainda na Antiguidade porque ela se encontrava em sintonia perfeita com a sociedade; foi incorporando, comentando as tensões entre a vivência social de uma tradição religiosa e a progressiva abstracção dos valores da *polis*, da cidade dos homens. Não admira, portanto, que a sua presença no campo teatral e dramático das idades moderna e contemporânea mereça ser analisada de outra perspectiva: não tanto do lugar literário para onde foi remetida, e mais do lugar filosófico e cultural que nela elege o efeito trágico. Talvez, por isso, hoje se regresse à tragédia pelo caminho do trágico. E é porventura esse sentimento trágico que está implícito nesta afirmação dos sociólogos franceses Jean Duvignaud e Jean Lagoutte:

“L’imaginaire social possède ainsi son domaine propre: la tragédie contemporaine d’une crise collective, transpose sur le plan de la fiction et avec les moyens imaginaires, le conflit entre un désir infini de plénitude et le jeu destructeur de la négativité ou de la répression sociale.” (1974: 102)

2. A tragédia em França nos séculos xvi e xvii

A palavra tragédia surge, em França, desde 1502, numa edição da obra de Terêncio utilizada pelo humanista Jodocus Badius com o significado de acontecimento funesto. A sua utilização para classificar moralidades, mistérios e “jeux” produzidos em latim nos colégios religiosos era frequente e parecia dever-se à vontade de distinguir estas práticas do teatro profano, ligando-as ao modelo erudito já então conhecido. Jodocus Badius acrescenta na sua edição de Terêncio informação acerca de escritos de outros autores antigos: Donato, Horácio, Suetónio e Vitrúvio, por exemplo. Trata-se provavelmente da compilação do que então se conhece sobre as origens do teatro, diferenças entre tragédia e comédia, espaços teatrais, jogos romanos.

Em 1529 surge nova edição da obra de Terêncio por Robert Estienne. Mas multiplicam-se as traduções de tragédias da Antiguidade acompanhadas de prefácios. Lazare de Baïf no prólogo à sua tradução da *Electra* de Sófocles, em 1537, descreve a tragédia dando-lhe o nome de moralidade, ao mesmo tempo que lhe atribui acções calamitosas e adversas.

Reconhece-se aqui o encontro de duas realidades teatrais: os textos da Antiguidade que serviam de modelo literário (exercício de retórica e de poética) adequado aos valores nobres e os modelos saídos da prática teatral vigente – neste caso a moralidade. Este aspecto, porventura o mais significativo para entender o teatro francês neste período de transição, revela bem a complexidade do processo de apropriação e transformação de modelos novos, neste caso da tragédia e da comédia.

Estes prefácios não só tentam caracterizar a natureza da tragédia, como lhe atribuem uma função: ao mostrar os erros de figuras lendárias, ela concorre para realçar a instabilidade das coisas materiais e a dependência face à fortuna, ou seja, também aqui se faz confluir a continuidade dos valores medievais (a roda da fortuna) e a moral acerca da responsabilidade dos actos humanos, interrogação fundadora da tragédia grega a que já nos referimos.

Em 1541 surge a tradução da *Arte Poética* de Horácio por Peletier. É, aliás, a partir dos anos 40 que surge a importante questão da escrita em vernáculo, associada desde esse momento à defesa da língua francesa e à divulgação alargada dos modelos antigos, projecto

humanista por excelência. Mas o primeiro exercício francês de doutrina será de Thomas Sébillet com a sua *Art Poétique* publicada em 1548, e também o mais interessante porque mostra claramente teorizar a partir do teatro que conhece e que tenta enquadrar nos modelos da Antiguidade: alude a égloga, a moralidade e a farsa. Se distingue farsa de comédia antiga pelo intuito moralizante desta, aproxima a moralidade da tragédia pela seriedade dos temas tratados ainda que lhe falte o sofrimento final. A representação da virtude é outro ponto em comum. Curiosamente é neste ano que se proíbe a representação de mistérios, a pretexto da vulgaridade e até obscenidade de episódios introduzidos entre cenas sagradas. Talvez por isso Sébillet não fale dos mistérios na sua Arte Poética, apesar de saber por certo que o seu sucesso os fará perdurar (pelo menos até ao final do século XVI na província) e que está subjacente a muito teatro que dá a si próprio o nome de tragédia. Sabemos que a Confrérie de la Passion continuará a produzir no seu teatro do Hotel de Bourgogne moralidades e farsas e talvez mesmo mistérios, apesar da proibição oficial.

Assim, à impossibilidade de pensar o teatro antigo fora do teatro de tradição medieval que se conhece e pratica, junta-se a acção elitista e militante dos membros da Pléiade (Ronsard e du Bellay). Recusando ou não as formas tradicionais, defendem uma produção em francês que imite os textos da cultura clássica. Mas em 1550, ainda se faziam ouvir vozes (Guillaume de Autelz) defendendo as moralidades em nome do seu carácter didáctico (representavam alegorias das virtudes cristãs) por oposição à violência e à exposição dos vícios presentes nas tragédias antigas. É preciso que se diga que é de Séneca que se fala, principal fonte de inspiração para muitos autores e cujo rasto se estenderá à tragicomédia das primeiras décadas do século XVII.

A partir de 1555, através da *Art Poétique français* de Jacques Peletier, ficam caracterizados os dois géneros recuperados da Antiguidade: tragédia e comédia, na estrutura (os cinco actos que substituem a sucessão de quadros sem enredo, da tradição medieval), nos temas (acções funestas), nas personagens (reis e príncipes), no estilo (elevado), e no propósito de ensinar e divertir. Surge mesmo aí o termo “bienséance” que será recuperado no século mais tarde pelos doutrinadores da tragédia clássica.

Em 1561 existia já traduzida para latim por Scaliger a *Poética* de Aristóteles, mas só será divulgada em francês em 1571. Todavia vários tratados italianos davam a conhecer em segunda mão alguns preceitos aristotélicos, contrapondo-os em certa medida aos de

Horácio (p.ex. o privilégio da estruturação interna da acção contra o domínio das questões morais). Começam a desenhar-se os conceitos de unidade de acção, de lugar e de tempo, assim como de verosimilhança, significando representação da verdade. Para além da estrutura em cinco actos pretende-se também reduzir o número de personagens, mantendo em cena apenas os que intervêm na acção. O propósito de instruir os príncipes através das punições exemplares dos vícios prova, talvez, que a tragédia era pensada como de alguma utilidade moral para um público aristocrata.

Estas discussões restritas a eruditos e a autores de tragédias escritas em francês à maneira antiga e nem sempre (para não dizer só muito raramente) representadas, prolongar-se-ão continuando a dar conta da persistência das formas tradicionais, da preferência do público por elas e da lenta adopção da tragédia, sobretudo, quando um outro modelo se veio impor quebrando o processo de implantação e aculturação da tragédia na sociedade francesa do final do século XVI. Refiro-me à tragicomédia, que, importada de Espanha, tendo já atingido aí um notável grau de perfeição, foi ao encontro do gosto pela acção de um público mais alargado. Essa qualidade é quase inexistente nas primeiras tragédias francesas de que o exemplo mais expressivo é *Cléopâtre Captive* de Estienne Jodelle, escrita em 1553, em decassílabos e alexandrinos, com cinco actos, um prólogo, coro (recitando em estrofe e antistrofe) e três personagens. Um poema mais que uma acção teatral que inspirou Garnier, Montchréstien e Hardy, mas que só dificilmente concebemos como embrião das tragédias de Corneille e de Racine.

Os humanistas acreditavam na qualidade das suas tragédias, mas concebiam-nas não como preconizava Aristóteles, atribuindo à construção da acção e da sequência de episódios o primeiro plano, antes como um poema que narrava a desgraça, a sua causa e a lição moral a retirar. As personagens são aí porta-vozes de uma moral a transmitir e os seus discursos põem em evidência todo um aparelho retórico. Muitas dessas tragédias, como afirmei, tomam da Bíblia, das vidas de santos, da história antiga (Plutarco) cristianizada os assuntos através dos quais são abordados vícios como a inveja, a ambição, o orgulho, a vingança. E não raro recorriam à aparição de anjos e demónios ou a acções simultâneas contrariando assim inexplicavelmente os modelos que os mesmos autores ajudavam a difundir através da tradução e da impressão.

Quando a partir dos anos 30 do século XVII vemos surgir novo movimento de defesa da tragédia, por exemplo através da *Lettre sur*

l'art dramatique de Chapelain, e mais tarde das obras *Pratique du théâtre* de d'Aubignac (1657) e *Art poétique* de Boileau (1674) precisamos de discernir o alvo da campanha. Trata-se agora de combater a tragicomédia e a pastoral ou seja, o teatro que era então dominante (a lista de fornecedores dos teatros é extensa incluindo por exemplo, Thomas Corneille, Quinault, Mme de Villedieu, Pradon), contrapondo-lhe os princípios de Aristóteles adaptados, no entanto, para maior eficácia nessa luta. Daí a importância concedida à unidade de lugar, por certo em parte motivada pelas próprias condições de realização dos espetáculos que iam ao encontro do gosto do público ao qual os autores adequavam a sua composição (efeitos espetaculares, cenas de luta e violência, intrigas múltiplas estendendo-se no tempo e no espaço). A leitura dos *Discours* de Corneille (1660), assim como a observação dos esboços cenográficos produzidos por Mahelot podem ser a este respeito esclarecedores.

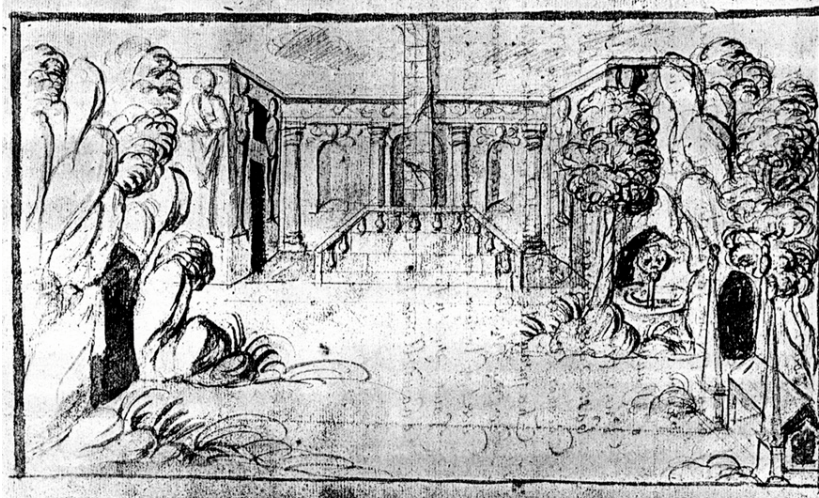


Fig. 13. – *Pyrame et Thisbé* de Théophile. Les antres (côté cour et côté jardin) se répondent et s'intègrent à un vaste compartiment qui englobe la fontaine, un arbre et le tombeau de Ninus. Le lion peut ainsi traverser l'avant-scène. Au fond, le «mur de marbres» qui sépare les amants, et un escalier praticable.

(in *Les voies de la création théâtrale*, vol VIII, Paris, CNRS, 1980)

“Il faut placer les actions où il est plus facile et mieux séant qu’elles arrivent, et les faire arriver dans un lieu raisonnable, sans les presser extraordinairement, si la nécessité de les renfermer dans un lieu et dans un jour ne nous y oblige. J’ai déjà fait voir en l’autre Discours que pour conserver l’unité de lieu, nous faisons parler souvent des personnes dans une place publique, qui vraisemblablement s’entretiendraient dans une chambre, et je m’assure que si on racontait dans un roman ce que je fais arriver dans le

Cid, dans Polyeucte, dans Pompée, ou dans Le Menteur, on lui donnerait un peu plus d'un jour pour l'étendue de sa durée. (...) Nous sommes gênés au théâtre par le lieu, par le temps et par les incomodités de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue beaucoup de personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action ou troublent celle des autres. (1963: 837)

A tragicomédia tem pois os favores do público com as suas acções violentas passadas com frequência em Espanha, a sede de poder, as vinganças e as personagens nobres cheias de brio e honra. Surgem a partir de 1552, também elas inicialmente híbridas, contaminadas ora pela moralidade medieval, ora pela tragédia antiga na estrutura em cinco actos e em verso, com assunto bíblico ou histórico. Nelas primava a mistura de registos, de personagens nobres e plebeias e privilegiavam os enredos de amores contrariados. É o caso de *Pyrame et Thisbé* que todos conhecem por ser a peça dentro de *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare e cujo esboço cenográfico é bem esclarecedor da multiplicidade de lugares pedidos pela acção dramática (antro, floresta, palácio, prisão etc.) e realizados dentro do mesmo espaço cénico.

Corneille considerava-se vítima das acusações de Chapelain e a querela à volta de o *Cid* (1637-38) foi um momento agudo que opôs a prática à doutrina a propósito do tratamento do tempo e da verosimilhança. Neste contexto deve ser entendida a sua defesa do “croyable”, mas, como explica Georges Forestier na sua mais recente obra acerca da tragédia clássica francesa, a batalha começara bem antes, entre os Modernos e o Antigos, e a tragicomédia não foi sempre o inimigo declarado dos defensores de um teatro regular, isto é, de uma tragédia que não fosse a cópia da tragédia antiga, mas que reflectisse o génio e o gosto franceses e permitisse a invenção (é sobretudo a unidade de acção que está em causa) e de que são exemplos *Sophonisbe* (1635) de Mairet e *Hercule mourant* (1636) de Rotrou.

“ La tragi-comédie apparaît ainsi en 1628 comme le genre qui a permis à la modernité poétique d'achever de s'imposer dans le champ littéraire. Non sans ironie, si l'on songe que son principal propagateur fut Hardy lui-même, qui a découvert quand il était trop tard que le genre promu par lui s'était transformé en un véritable cheval de Troie au service de ses adversaires modernistes. La tragi-comédie s'est donc révélée un extraordinaire instrument dont se sont servis les modernes pour achever d'expulser du champ poétique les partisans de la tradition humaniste, fondée sur une conception, jugée servile, de l'imitation de l'Antiquité.” (Forestier, 2003: 39)

O gosto pelo romanesco, pela galanteria e pelos efeitos extraordinários em cena justificam a persistência da tragicomédia muito depois das polémicas entre “irréguliers” e modernos defensores da imitação não servil dos antigos, e do respeito pela verosimilhança entendida por eles como acordo das acções com a natureza. No entanto, a relação entre as práticas teatrais, nomeadamente a implantação da tragédia em lugar da tão apreciada tragicomédia, e a doutrina poética afigura-se bem mais complexa do que parecia aos estudiosos que nos séculos XIX e XX procuraram mostrar a tragédia clássica como a expressão perfeita de um século de ouro da dramaturgia francesa. Hoje, a análise dos contributos diversos e menos conhecidos para esse debate (as anotações de Racine à margem da sua edição em grego de *Electra* de Sófocles), bem como o estudo do vasto campo literário e teatral (o funcionamento comercial dos teatros, por exemplo) são responsáveis por uma visão menos simplista e até mais paradoxal deste momento da história da tragédia francesa e da sua relação com a herança antiga.

Alguns dos princípios aristotélicos são, deste modo, adaptados à produção de uma certa eficácia teatral, sustentada por uma interpretação racional desses mesmos princípios, abandonando-se ao mesmo tempo a ideia humanista de tragédia como poema que narra acções funestas, e a irregularidade da tragicomédia prosseguida em nome do prazer do espectador. Assim, a unidade de tempo permite que seja verosímil conter na duração normal de uma representação (três horas), uma acção única que mostra a precipitação final de uma paixão, começando *in media res*, recorrendo a elipses e à narração. A unidade de acção vem contribuir para a economia da tragédia clássica, evitando enredos secundários e golpes do acaso, construindo, desde a exposição, o desenvolvimento consequente e completo das situações.

Assim, a questão fulcral e que manifesta a perspectiva a partir da qual os defensores da tragédia fizeram a recepção dos princípios aristotélicos é a da verosimilhança indissociável da imitação. E se a mimêse aristotélica parece dizer exclusivamente respeito à eficácia da construção da ficção no sentido de a tornar credível aos olhos do espectador, gerando o prazer indispensável à produção da catarse, a imitação clássica pelo menos como começou a ser preconizada por Chapelain, pretende obter a ilusão perfeita no plano da representação (e não do que é representado), o apagamento da distância ficcional. Imitar a natureza consistia em representá-la de um modo idealizado o que implicava o seu aperfeiçoamento com vista, não apenas a uma recepção ilusionista, mas justamente à criação de condições para que o

prazer e a purgação das paixões nefastas se realizassem plenamente. O respeito pelas conveniências, ou “bienséances” surge assim como mais um instrumento (já presente em Aristóteles na adequação entre o estatuto das personagens e os seus actos) ao serviço da eficácia da imitação verosímil.

Não esqueçamos, todavia, que as preocupações normativas face à composição de tragédias clássicas visando a sua recepção ocorrem num contexto histórico tumultuoso e de transição e que de modo algum pode ser apagado pela análise estrita dos campos literário e teatral, em busca das marcas de uma herança antiga.

A prática da tragédia e a teorização que a acompanhou deixam perceber a ligação de um ideal de equilíbrio, de razão, de conveniência e de representação de valores nobres ao projecto de unidade nacional e de engrandecimento da monarquia prosseguido desde Richelieu contra uma classe, a nobreza, que a meio do século XVII ainda luta pela hegemonia dos seus privilégios, pela singularidade da sua presença na dinâmica do poder. Trata-se de dois sistemas de representação do real em confronto no plano estético, da mesma forma que se confrontaram dois modos de viver a lei e a ordem social. De novo a tragédia e o trágico emergindo de um conflito de valores no seio da *polis*.

A implantação da tragédia em França foi, pois, feita em dois tempos que têm em comum serem liderados por literatos. São eles os responsáveis, na tradição francesa, por uma linhagem que se inicia com Aristóteles no privilégio concedido à componente literária da composição teatral e ao aperfeiçoamento do efeito ilusionista que o drama, entendido como metáfora de acções humanas, deve produzir. No entanto, o aparente falhanço do primeiro momento e o sucesso do segundo devem-se provavelmente a causa idêntica: a oportunidade e a adequação da tragédia à sociedade e aos momentos históricos em que surgiu. Num caso uma sociedade ainda feudal de grandes senhores, para quem os valores da honra e do heroísmo estão acima de uma lei geral, e de um povo conformado à tradição teatral dos mistérios e das moralidades, para quem os preceitos morais e sentenciosos impregnados de retórica e didactismo nada significavam; noutro caso, um regime que faz o luto da sociedade feudal, que idealiza um teatro perfeito na sua economia, clareza, ilusão e “conveniência”, destinado a um espectador universal que associe prazer e purgação das paixões nefastas, no mesmo acto de ver acções humanas verosímeis passadas entre reis, exemplares de uma nova culpa: a irracionalidade como forma de não integração na lei. A tragédia permanece até ao final do

século XVIII como forma aberta à representação de crises sejam elas religiosas, políticas ou filosóficas, pelas quais se manifesta a sempre interpelante relação do homem com o universo. A tragédia volta, deste modo, a ser, como já fora na Antiguidade, ritual de integração de uma nova ordem social e política.

O século XIX representou a tragédia clássica, mas converteu o trágico em patético e criou um gênero para domesticar o terror e a piedade: refiro-me ao melodrama, cuja análise não cabe todavia no espaço destas páginas.

De onde vem então uma certa relutância em reconhecer como tragédias as obras dramáticas do século XX? Não existirão já situações da história ou da actualidade que contenham em si a mesma tensão, conflito idêntico entre uma ordem antiga que novos valores vêm destronar? Crimes que atentem ora contra a lei dos homens, ora contra valores ancestrais? Creio que vários textos da cultura ocidental (penso nos de Garcia Lorca, por exemplo) poderiam ser invocados, se bem que distantes da matriz formal da tragédia antiga. Em quase todos é o sentido trágico da existência que emerge, perdida que foi a vivência do evento espectacular, as suas figuras e os seus efeitos.

3. Presença da tragédia antiga no teatro francês da primeira metade do século XX

“Avoir inventé la tragédie est un beau titre de gloire; et ce titre de gloire appartient aux Grecs.

Il y a, en fait, quelque chose de fascinant dans le succès que connu ce genre. Car l'on écrit encore des tragédies, aujourd'hui, vingt-cinq siècles après; on en écrit un peu partout dans le monde; qui plus est, on continue, périodiquement, à emprunter aux Grecs leurs sujets et leurs personnages: on écrit des Electre et des Antigone.” (Romilly, 1992: 5)

São estas as primeiras linhas de um dos estudos clássicos sobre a tragédia grega e são elas que sustentam a nossa pretensão de analisar a presença da tragédia antiga na dramaturgia francesa contemporânea. A autora, aliás, não só confirma essa presença como reconhece a manutenção do gênero trágico na criação dramática contemporânea.

Partindo desta dupla sugestão, a busca, a empreender aqui, desta presença poderia tomar dois caminhos: um, mais evidente, e que por razões várias acabei por escolher, aborda reescritas explícitas de temas ou tragédias antigos; outro consiste em procurar o “espírito” da tragédia na produção de um efeito trágico na dramaturgia contemporânea.

Em ambos os casos haverá que ter em conta a importância de que se revestirá, desde o início do século, a revisitação da tragédia e da cultura greco-latina, quer por iniciativa de filólogos, quer de encenadores. Não farei o historial desse “caldo” cultural do helenismo redescoberto, mas ele não pode deixar de ser apontado como responsável por uma cumplicidade entre membros de uma comunidade de espectadores de um certo teatro culto.

Duas posições se manifestam no seio dos praticantes da tragédia antiga. Uma defende a reconstituição arqueológica visando uma ideia de pureza e inalterabilidade do que se pensa ter sido a tragédia na sua dimensão cultural. Será como é evidente criticada por não poder dar vida e manter incólume o valor religioso e político da tragédia, numa sociedade onde é já outra a vivência religiosa e política dos homens. Sustentam-se, todavia, no carácter arquitectónico da tragédia, na possibilidade de a fazer funcionar numa encenação contemporânea. Fazem o elenco de alguns exemplos da gramática dos efeitos rítmicos, em consonância com a estruturação interna da acção:

“Alternance de l’expression personnelle et subjective des protagonistes avec l’expression impersonnelle et collective des chœurs. Variétés des rythmes correspondant à la variété des sentiments et des situations. Trimètres jambiques convenant au verbe élevé et servant à lier les épisodes; anapestes au large rythme scandant le pas au moment des entrées; vers trochaïques lorsque l’action se précipite etc.” (Carantinos, 1957: 267-68)

Eis um exemplo de um exercício a que hoje se chama análise dramaturgica no trabalho de encenação.

Para outros, no entanto, a actualização da tragédia é inevitável se bem que ao nível do seu “conteúdo intelectual” e não dos modelos formais do espectáculo. Reacção óbvia a algumas ousadias típicas do pós-guerra.

Num ponto as duas facções se encontram: na justificação para o regresso à encenação da tragédia antiga. Trata-se de recuperar a dimensão espiritual do homem, de procurar dilatar a consciência pessoal, exaltando-a interiormente (pela palavra) ou exteriormente (pelo espectáculo), permitindo reencontrar o sentimento de unidade e a necessidade de um homem integral.

A revisitação da tragédia antiga manifesta, por conseguinte, um desejo de superação do pequeno mundo de que se ocupa uma dramaturgia burguesa sobre a qual Brecht deixou palavras iluminadoras. Desejo que fez Artaud conceber um teatro da crueldade, ritualístico e capaz de transportar o espectador até um universo sacralizado, habitado por um valor religioso ou mítico. Desejo que

para outros aspira tão-só a interrogar o sentimento de clausura e impotência do ser humano.

É, pois, neste quadro que é possível conceber uma abordagem contemporânea da tragédia antiga aparentemente à margem da criação naturalista que se realiza desde as primeiras décadas do século XX, ainda a partir da mimése aristotélica.

Que leva alguns escritores a tomar como ponto de partida heróis e fábulas da tragédia grega? Gide afirmou, em 1919, ter querido fazer “ce que Sophocle n’a pas pu voir et comprendre et qu’offrait pourtant son sujet et que je comprends non parce que je suis plus intelligent, mais parce que je suis d’une autre époque” (1996: 228). É, pois, o olhar da modernidade que permite entrever no tema de uma tragédia algo de diferente.

Tenhamos presente que o século XX será marcado por duas guerras mundiais, pela irrupção de um confronto ideológico entre duas concepções de sociedade (capitalismo e comunismo), e pelo advento de teorias que foram responsáveis por uma verdadeira revolução humanista: psicanálise, existencialismo e marxismo.

Escolhi quatro textos nos quais procurei a inscrição de um diálogo com a tragédia antiga. São eles *La machine infernale*, de Cocteau, criado por Juvet em 1934, *Electre* de Giraudoux, criado também por Juvet em 1937 e *Antigone* de Anouilh, criado por André Barsacq em 1944. À partida distinguem-nos três olhares empenhados diferentemente na interpelação do real, três posicionamentos singulares no teatro francês e três experiências dramatúrgicas também elas inconfundíveis.

O texto de Cocteau difere claramente dos dois outros por reduzir o episódio legendário a uma dimensão doméstica e por constituir um exercício de imaginação plástica tanto quanto de reescrita do mito. Em *La Machine infernale*, Cocteau interessa-se sobretudo pela figura de Édipo e pela sua busca de identidade. A luta entre fatalidade e liberdade delimita a figura do herói, muito mais claramente do que na tragédia de Sófocles. De facto Cocteau centra em Édipo e não no crime a sua reescrita. Humanizado ao ponto de ser caracterizado como um aventureiro, arrivista, Édipo vai descobrindo a sua identidade por teimosia ou capricho e não por uma imposição dos deuses ou por dever de rei.

Cocteau não recupera o coro, nem o verso, nem os cinco actos do modelo antigo, mas mantém o prólogo inicial. Escreveu-o para ser dito por si próprio, o que desde logo inscreve a voz autorial na ficção

criando alguma ambiguidade. Esse prólogo cumpre a sua função, isto é, põe o espectador/leitor a par da fábula e transmite a tonalidade que marca uma distância relativamente ao texto original.

“Comme s’élancera le jeune Sigfried, Oedipe se hâte. La curiosité, l’ambition le dévorent. La rencontre a lieu. De quelle nature, cette rencontre? Mystère. Toujours est-il que le jeune Oedipe entre à Thèbes en vainqueur et qu’il épouse la reine. Et voilà l’inceste. (...) Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout au long d’une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l’anéantissement mathématique d’un mortel.”⁶

A presença da Esfinge e do Chacal, ou seja, a concretização dramática e cénica do episódio de desafio que tornará Édipo rei de Tebas constitui outra das modificações introduzidas por Cocteau. Sabe-se, aliás, ter sido este episódio o núcleo fundador da peça, por aí começando Cocteau a sua redacção. Ele é não só central na estrutura interna da peça, mas também na articulação com os restantes actos: no I um dos soldados quer ir defrontar a Esfinge e no III, o sono de Édipo é perturbado pelo efeito psíquico que o encontro com a Esfinge nele provocou. Uma leitura psicanalítica que relacionasse as duas figuras femininas da peça seria aliás produtiva, já que o desejo sensual de Édipo é canalizado para a Esfinge e não para Jocasta, desde o primeiro momento vista como mãe. O papel concedido ao sonho reflecte hoje a modernidade desta reescrita do mito e da tragédia de Sófocles.

Cocteau usou a sua própria tradução do texto de Sófocles e o IV acto é bastante fiel ao original, se bem que o recurso à figuração de Antígona criança conduzindo o pai cego seja um singular final e ao que parece de uma grande eficácia teatral.

Na primeira cena passada nas muralhas da cidade entre dois soldados a quem aparecera o fantasma de Laïus foi já assinalada a intertextualidade com a cena inicial de *Hamlet*. Todavia, essa cena inicial cria desde logo um clima impróprio de uma tragédia, ao reunir o enigmático, o frívolo e o cómico. Os dois soldados relatam o sucedido ao seu chefe e a conversa funciona como exposição de factos em tom coloquial, com amplo recurso ao calão e uma caracterização burlesca dos dois soldados e do chefe. A própria Jocasta parece a caricatura de uma parisiense da alta roda que Cocteau frequentava, irritada com Tirésias, em crise de nervos devida aparentemente à contrariedade provocada pela existência de uma Esfinge que mata

⁶ Jean Cocteau, *La machine infernale*, Paris: Bernard Grasset/Le Livre de Poche, 1934, pp.12-13

todos os jovens da cidade, perturbando a tranquilidade e o sono dos tebanos.

Será, contudo, o II acto dominado pelas figuras da Esfinge e do Chacal que mostrará um Cocteau desviando-se da acção sofocliana para incorporar uma dimensão surreal, por um lado, e para questionar a inalterabilidade do mito, o determinismo fatalista que se acredita ser inerente à religião grega, por outro.

*“Le Sphinx – J'en ai assez de tuer. J'en ai assez de donner la mort.
Anubis – Obéissons. Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini.”* (p.70)

A Esfinge, em corpo de rapariga, deseja abandonar a sua função assassina para poder livre e prosaicamente apaixonar-se como qualquer juvenzinha e fazer feliz o seu amado. O encontro entre a Esfinge e Édipo será, assim, uma cena de sedução entre um jovem mortal que parece um Deus e uma deusa que parece uma jovem mortal. Todavia, Édipo vem à procura de aventura e de poder e defrauda as expectativas da Esfinge. Esta irá, pela manhã, permitir-lhe salvar-se da morte, mas inscrever-se-á para sempre nos seus sonhos como objecto de desejo.

Cocteau aproveita ainda para nos surpreender (e entreter...) com a crítica à mediocridade de uma burguesia que teme a desordem e o desconhecido. Uma matrona atravessa a cena oferecendo-nos uma imagem cómica da estreiteza de vista perante o mistério e o transcendente.

“La Matrone – Je le répète, mademoiselle, il faudrait une poigne. La reine Jocaste est encore jeune. De loin, on lui donnerait vingt-neuf, trente ans. Il faudrait un chef qui tombe du ciel, qui l'épouse, qui tue la bête, qui punisse les trafics, qui boucle Créon et Tirésias, qui relève les finances, qui remonte le moral du peuple, qui l'aime, qui nous sauve, quoi! Qui nous sauve...”

Le fils – Maman!

La Matrone – Laisse...

Le fils – Maman...dis, maman, comment il est le Sphinx?

La Matrone – Je ne sais pas. (Au Sphinx) Voilà-t-il point qu'ils inventent de nous demander nos derniers sous pour construire un monument aux morts du Sphinx?

(...)

Le fils – Maman, dis, c'est cette dame, le Sphinx?

La Matrone – Tu es trop bête. (Au Sphinx) Excusez-le, à cet âge, ils ne savent pas ce qu'ils disent...(Elle se lève). Ouf! (Elle caharge la petite fille endormie sur ses bras) Allons! Allons! En route, mauvaise troupe!” (pp. 80-81)

Se a caracterização de Édipo feita na cena com a Esfinge nos revelara o seu amor pela glória (nas suas palavras: “j’aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu’on agite, le soleil, l’or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre, enfin!”, p. 89), será, contudo, a sua acção perante o mistério da sua identidade e o cumprimento do oráculo que revelará um Édipo obstinado em guardar o poder, rodeado de sinais que não sabe ler. No confronto com Tirésias, vislumbrará o seu destino nos olhos cegos do velho, mas não abandonará a sua ambição de ser rei, já manifestada antes ao ensaiar a pose heróica com que pretendia entrar em Tebas carregando os despojos da Esfinge. Trata-se, por conseguinte, menos de um Édipo joguete dos deuses do que um Édipo vítima da sua própria cegueira, aquele que Cocteau constrói. Não pode deste modo surpreender-nos a ênfase colocada no motivo dos olhos (a obra plástica de Cocteau vem-no confirmar) e do olhar que atravessa o texto prefigurando a cegueira final da personagem.

O texto oferece-nos ainda dois motivos para que consideremos a sua originalidade. Um deles é a já referida dimensão plástica. A III parte da peça torna mais explícita a criação de um espaço surreal – o quarto de Jocasta e Édipo é vermelho “comme une petite boucherie au milieu des architectures de la ville” refere a didascália inicial, existe nele um berço vazio (o vazio que o reconhecimento da identidade de Édipo preencherá) e um espelho de tamanho humano móvel. O casal dorme de pé, o que deixa supor estar a cama também na vertical, e move-se *au ralenti* para significar uma extrema fadiga. Apesar destes sinais surreais, o tom é doméstico, a linguagem comum. Cocteau inscreve deliberadamente na reescrita do mito os traços da sua imaginação e convida o espectador a mergulhar num universo reconhecível, mas estranho.

O segundo motivo consiste na sistemática redução do mito não ao nível do simplesmente humano, mas da miniatura: como se o mundo dos homens representado estivesse a ser visto pelos deuses ou pelo demiurgo que o autor pretende ser. Talvez seja isso que a última fala da Esfinge diz ao leitor: “Les pauvres, pauvres, pauvres hommes... Je n’en peux plus Anubis... J’étouffe. Quittons la terre.” (p.117)

Reconhecemos, por conseguinte, em *La machine infernale* a miniaturização do mito à escala do espaço parisiense da alta sociedade que Cocteau frequentava e cuja futilidade parecia, em 1932 esconder uma ameaça.

Em *Electre* de Giraudoux, descobrimos um texto que, desde a cena de exposição inicial (onde não reconhecemos a matriz formal da tragédia antiga), propõe uma tonalidade familiar, com traços de humor trazidos por: a) três meninas que introduzem o estrangeiro Orestes no palácio de Agamémnon e lhe servem de guia e b) um casal de burgueses que banaliza a situação de partida na qual se detectam, contudo, sinais inquietantes. O leitor (e o espectador) verá que à personagem feminina do casal será concedida, no 2º acto, uma cena típica do teatro de *boulevard*, passada entre ela e um amante ciumento, cena totalmente dissonante no contexto do mito, mas configurando grotescamente o crime de adultério, motivo cuja ressonância se vai avolumando ao longo da acção. As próprias referências às mortes violentas que aconteceram na família dos Atridas são apresentadas como acidentais e sem consequência, contrastando com a violência do conflito que delas decorre e que o desenvolvimento da acção irá justamente alimentar.

O texto joga escondendo uma ligação ao mito, através da invenção de sinais que destroem o seu pretenso realismo: por exemplo, as meninas Euménidas são tudo menos meninas normais, crescem a olhos vistos. Uma leitura mais atenta, deixa-nos desconfiados relativamente à sabedoria dessas três meninas (“on dirait des mouches!” diz-se) e também quanto à normalidade de um palácio onde as paredes riem e choram. Fantasia e realismo coexistem desde a primeira cena.

A peça tem dois actos e vinte personagens, para além de figurantes, criando uma espécie de universo palaciano que a simples leitura não consegue reconstituir. Parte da *Electra* de Eurípides, mas situa a acção no dia anterior ao casamento de Electra neste caso com o jardineiro, introduzindo importantes modificações não na fábula, mas na amplificação do conflito interhumano. Da estrutura da tragédia, note-se a existência de um lamento do jardineiro a abrir o 2º acto. De facto, excluído da acção dramática, ele vem dizer-nos o que essa acção não pode comportar, ou seja, um hino ao amor e à alegria. Note-se que a dimensão panfletária assoma, por vezes, mas é impossível, repito, reconstituir o seu peso efectivo na representação: o discurso não age sozinho em cena e faltam-nos os outros materiais (cenário, figurinos, luz, movimento etc.) para concebermos a dimensão pragmática do discurso. O jardineiro vem, igualmente, explicar o que se entende, em 1937, por tragédia e interpelar essa força superior, o céu, Deus ou os deuses que toda a tragédia comporta:

“On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C’est toujours de la pureté. C’est cela que c’est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c’est-à-dire, en somme de l’innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C’est une entreprise d’amour, la cruauté...pardon je veux dire la Tragédie. Voilà pourquoi je suis sûr, ce matin, que si je le demandais, le ciel m’approuverait, ferait un signe, qu’un miracle est tout prêt, qui vous montrerait inscrite sur le ciel et vous ferait répéter par l’écho ma devise de délaissé et de solitaire: joie et amour.”⁷

Electra é apresentada como “une femme à histoires” e a humanidade como dada a compromissos e a ter a memória curta. São postos em contraste dois universos e dois discursos que os configuram: a sociedade complacente e conciliadora com o crime e a família de Electra onde o crime jamais é esquecido ou apagado. Através de Orestes introduz-se o tema da consciência. E também uma leitura contemporânea da figura de Electra: a que desenterra os crimes, a que não desiste de revelar a verdade. Mas, mais uma vez, estamos perante uma criação dramática que privilegia o herói, que lhe destaca os traços humanos, que o constrói em luta com a sociedade, mas não a de Argos, antes a que em 1937 transportava os germes da guerra. Reconhecemos hoje o que ficou conhecido como teatro de tese, um teatro em sintonia com as circunstâncias históricas e artísticas do momento da sua produção. Aproxime-se esta citação de Duvignaud e Lagoutte:

“Contrairement au théâtre du boulevard et au théâtre d’Auduberti ou de Crommelynck, cette dramaturgie se constitue autour de «problèmes», ce qui ne veut pas dire de concepts ou d’idées abstraites.” (1974: 15)

deste passo do texto, onde se dá voz ao senso comum burguês, conciliador e hipócrita:

“Le Président – Tais-toi Agathe. Une conscience! Croyez-vous! Si les coupables n’oublient pas leurs fautes, si les vaincus n’oublient pas leurs défaites, les vainqueurs leurs victoires, s’il y a des malédictions, des brouilles, des haines, la faute n’en revient pas à la conscience de l’humanité, qui est toute propension vers le compromis et l’oubli, mais à dix ou quinze femmes à histoires!” (p.23)

⁷ Jean Giraudoux, *Electre*, Paris: Bernard Grasset/Le Livre de Poche, 1937, pp.95-96

É a Egisto que cabe discorrer sobre os deuses e o lugar que ocupam na vida dos homens. Egisto vê-os indiferentes ao que se passa na humanidade, não entendendo os sinais que esta lhes envia e intervindo por vezes de forma desajustada, enviando erradamente a peste para a cidade que não cometeu nenhum crime. O tom é irónico, mas a crueza do discurso revela o propósito de dessacralização e humanização do mito e da sua aproximação ao presente da enunciação. Nenhuma particular dignidade ou sublimidade caracteriza o discurso da personagem. Trata-se da banal afirmação da vacuidade de um mundo onde se prefere manter adormecida uma sua possível dimensão religiosa.

“Egiste – (...) Cela correspond bien à ce que nous pensons des dieux, que ce sont des boxeurs aveugles, des fesseurs aveugles, tout satisfaits de retrouver les mêmes joues à gifle et les mêmes fesses. (...) Quoi qu’il en soit, il est hors de doute que la règle première de tout chef d’un Etat est de veiller féroce­ment à ce que les dieux ne soient point secoués de cette léthargie et de limiter leurs dégats à leurs réactions de dormeurs, ronflement ou tonnerre.”
(pp.32-33)

Giraudoux, através de Egisto, descreve, com cinismo, uma sociedade onde o poder manipula a justiça e retira a liberdade aos cidadãos. Esta personagem, secundária em qualquer das três peças gregas conhecidas, toma aqui uma importância capital, tanto mais que se lhe atribui o desígnio de matar Electra. Vemos, pois, como é criado um confronto entre duas personagens que representam valores opostos, confronto manifestado, por exemplo, através de uma alegoria como a da loba de Narsès que de doce passou a feroz e atacou o dono.

Quando Electra surge, é notório o investimento de Giraudoux na invenção de uma «voz» para a personagem. Dura, seca e implacável na argumentação. E todavia, também no confronto entre mãe e filha (presente em todas as versões do mito), Giraudoux reduzirá a amplitude do debate, fazendo-o girar sobre um *fait-divers*: qual das duas havia deixado cair o pequeno Orestes. Como se do mito interessasse apenas o conflito em si, a defesa das ideias e do território individuais, a representação do ódio e do medo; o ódio de Electra, “une haine qui n’est pas à moi” e o medo de Egisto e de Clitemnestra, que não cessa de rodar à volta dos seus futuros assassinos.

A cena de reconhecimento entre os dois irmãos interrompida pela mãe que desconhece ainda a identidade do estrangeiro é explorada para aumentar a **tensão** entre mãe e filha e preparar a **distensão** que na cena seguinte culminará com o renascimento simbólico de Orestes, impregnado de erotismo e da declaração desse ódio desmesurado, a

hybris que condena os heróis aos olhos dos deuses. Reconhecemos, por conseguinte tópicos da tragédia de Eurípedes, mas a inflação que sofre o debate entre mãe e filha é reveladora da orientação dada ao mito no sentido da humanização do conflito, do seu funcionamento simbólico na França de 1937.

As pequenas Euménidas reaparecem no final do 1º acto, para em duas frases selarem o reencontro entre Clitemnestra e Orestes: “adieu vérité de mon fils”, “adieu mirage de ma mère” e para o mimarem com máscaras, desvendando o implícito, o não dito desse encontro: “tu viens pour me tuer, pour tuer Egisthe.”, “si une épée comme celle-là tuait ta soeur, nous serions bien tranquilles!”, “Je ne veux tuer ni ma soeur que j’aime ni ma mère que je déteste”, “Je sais. Je sais. En un mot tu es un faible.” Orestes é aqui o instrumento da vingança de Electra, e não o executor da vontade de Apolo, aquele que traz uma arma e a vai usar, mas que hesita, que aparece como um príncipe feito para o amor e a felicidade e não para o crime, a culpa e a punição.

É, repito, contra Electra que Clitemnestra se debate para escapar à sua morte anunciada. E esse debate é toda a razão da reescrita do mito: um ajuste de contas entre uma filha que se sente mal amada pela mãe, que recusa a confraria das mulheres e uma mãe decepcionada pela sua experiência de maternidade. Como estamos longe do combate entre uma liberdade e uma transcendência e mergulhados na psicologia!

Deixei para o final, um comentário acerca de uma personagem inventada por Giraudoux – le Mendiant – que está presente em quase todas cenas e a quem caberá fechar os dois actos. A sua função deve ser entendida como semelhante à do coro na tragédia grega e consistirá em interpretar as acções e as palavras das restantes personagens, em propor alegorias, enigmas e em traduzir aforisticamente os valores positivos do drama: “La fraternité est ce qui distingue les humains”. Todavia, o autor não o concebe como uma figura elevada, séria, nobre, mas como aquele que graceja, que está perto da natureza e simboliza os pequenos e fracos deste mundo. No seu discurso, especialmente quando se dirige ao espectador, está contida uma interpretação do sentido do herói trágico e da tragédia que a sala culta partilhava ou deveria partilhar com o escritor e os actores.

“Electre n’a donc pas poussé Oreste! Ce qui fait que tout ce qu’elle dit est légitime, tout ce qu’elle entreprend sans conteste. Elle est la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche. De sorte que si elle tue, comme cela menace, toute paix et tout bonheur autour d’elle, c’est parce qu’elle a raison! C’est que si l’âme d’une fille, par le plus beau soleil, se sent un point d’angoisse, si elle renifle, dans les fêtes et les siècles les plus

splendides, une fuite de mauvais gaz, elle doit y aller, la jeune fille est la ménagère de la vérité, elle doit y aller jusqu'à ce que le monde pète et craque dans les fondements et les générations, dussent mille innocents mourir la mort des innocents pour laisser le coupable arriver à sa vie de coupable!" (p.90)

A peripécia que desencadeará a catástrofe surge com o ataque a Argos. À justiça vingadora de Electra opõe-se o arrependimento de Egisto e a sua oferta de salvação da cidade. O dilema residiria nessa escolha difícil entre a verdade e a pátria; isso se Electra não tivesse escolhido há muito o seu alvo. O símbolo da morte, o abutre que paira no final sobre Egisto começa a descer, enquanto os mendigos de Argos, aqueles em quem Electra reconhecia a sua pátria, se reúnem para salvar os dois irmãos. Caberá ao mendigo, como no passado ao coro, contar as mortes de Agamémnon e dos seus assassinos. Só que o seu relato do assassinato de Egisto e de Clitemnestra por Orestes adianta-se um pouco ao próprio assassinato e o grito de Egisto chamando Electra desvenda ao espectador um último fio da teia que Giraudoux criou a partir da tragédia de Eurípedes e que uma leitura psicanalítica do texto não deixaria de explorar a coberto de um “complexo de Electra”.

Relativamente a *Antigone* de Anouilh, que parte de Sófocles para construir o seu drama, apontarei apenas alguns aspectos. Importa, antes de mais, saber que o sucesso de Anouilh nos palcos franceses se ficou a dever, em grande parte, às circunstâncias em que foram apresentadas algumas das suas peças: durante a Ocupação alemã, num momento de confronto entre resistentes e colaboracionistas, quando a escolha do campo e a defesa de valores e ideias era questão de vida ou de morte. Apesar de nem sempre o teatro de Anouilh deixar ver claramente as suas posições políticas, ele desenvolve-se à volta de um padrão que está em consonância com o momento histórico de intensa participação então vivido. Esse padrão manifesta-se no tema da escolha e das consequências que traz para o conhecimento do próprio sujeito. Esta personalização da acção do indivíduo, a sua auto-centralidade distingue a concepção dramática de Anouilh da de Sartre, por exemplo, para quem a situação da escolha em si era nuclear e fonte de sofrimento e morte.

Em *Antigone* assistimos, como nos exemplos anteriores, à transformação da tragédia antiga, onde uma família será alvo da fúria dos deuses por culpa da arrogância de um dos seus membros, Creonte, no espectáculo da intransigente ou obsessiva execução de uma

vontade que acarretará a destruição do representante dessa vontade, isto é, de Antígona.

Entre as estratégias por Anouilh utilizadas para tornar Antígona o centro da fábula e atrair sobre ela a simpatia do espectador, encontra-se a criação de um Prólogo no qual o Coro apresenta as personagens num tom em certa medida distanciado e «paternalista». Mais do que nos textos anteriormente analisados, a evocação inicial da matriz trágica está presente.

Pela razão oposta, um outro aspecto merece a nossa atenção, ainda que o efeito produzido seja, ainda, o de sublinhar a existência da referida matriz. Falo da metateatralidade inscrita no texto e que faz de Antígona uma personagem que incarna um papel, o de Antígona precisamente, e que, por via desse efeito textual, conhece o seu fim trágico. A «assinatura» do autor no discurso do Coro e esse assinalar do actor sob a máscara inviabilizam a emoção e o *pathos* do espectador. Estamos de novo face a um teatro que intelectualiza a matriz trágica.

*“Le Prologue – Voilà. Ces personnages vont vous jouer l’histoire d’Antigone. Antigone, c’est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu’elle va être Antigone tout à l’heure, qu’elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est le roi. Elle pense qu’elle va mourir, qu’elle est jeune et qu’elle aussi, elle aurait bien aimé vivre.”*⁸

Para além da linguagem que referencia um universo ainda hoje familiar ao espectador parisiense e que em nada, excepto na toponímia, remete para a Grécia antiga ou para o discurso filosófico relativo à tragédia (como é, por vezes o caso em Giraudoux), este prólogo poderia ser a descrição de uma família burguesa dos últimos cinquenta anos. É reconhecível um universo que os romances de Françoise Sagan também descrevem, povoado por jovens «rebeldes sem causa» como este Polinices a que se refere Creonte:

“Un petit fêtard imbécile, un petit carnassier dur et sans âme, une petite brute tout juste bonne à aller plus vite que les autres avec ses voitures, à dépenser plus d’argent dans les bars.” (pp. 86-87)

Onde se esperava uma eloquente seriedade, irrompe a trivialidade e a banalidade como se vê no quadro inicial, falando-se

⁸ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris: La Table Ronde, 1946, p. 9

mesmo aí de “carte postale” para designar a beleza da madrugada. Aliás, calão, palavras grosseiras, anacronismos e coloquialismo são incompatíveis com a dignidade da tragédia, o que não inquieta o dramaturgo: é na nossa percepção da opção individual de afirmação da liberdade que ele aposta para produzir efeito trágico. É construindo uma Antígona «viril» na sua acção (“C’est bon pour les hommes de croire aux idées et de mourir pour elles”, diz Ismena) que Anouilh amplifica o estranho paradoxo de uma jovem doce (as falas da personagem e as didascálias assim o dizem) que projecta sem hesitações a sua própria morte.

O espectador não pode, por isso, deixar de se surpreender com o ambiente doméstico e a ternura que a primeira cena sugere. As duas irmãs tomam o café da manhã e conversam com a ama, mas insinua-se a existência de um mistério. O propósito de desafiar a lei e a obstinação de Antígona lançam o espectador no caminho da tragédia. A oscilação entre a suspeita de uma violência por vir e a doçura e a harmonia de cenas como a que se passa entre Antígona e Hémon dá-nos a dimensão do trabalho de recriação que Anouilh empreendeu. O autor aposta em criar uma Antígona de carne e osso, de a tornar familiar ao espectador/leitor contemporâneo, de impregnar as suas palavras de sensualidade, desejo e afectos, de transformar a desmesura mítica numa loucura bem humana, numa «doença de adolescente», crise de crescimento que simboliza, talvez, o crescimento da humanidade.

Vejamos um pouco como se exprime Antígona e atentemos também na fisicalidade projectada pelas didascálias.

“Antigone, dans un souffle – C’est bon. (Ils restent un instant sans rien dire, puis elle commence doucement.) Écoute, Hémon.

Hémon – Oui.

Antigone – Je voulais te dire ce matin... Le petit garçon que nous aurions eu tous les deux...

Hémon – Oui.

Antigone – Tu sais, je l’aurais défendu contre tout.

Hémon – Oui, Antigone.

Antigone – Oh! Je l’aurais serré si fort qu’il n’aurait jamais eu peur, je te le jure. Ni du soir qui vient, ni de l’angoisse du plein soleil immobile, ni des ombres... Notre petit garçon, Hémon! Il aurait eu une mamam toute petite et mal peignée – mais plus sûre que toutes les vraies mères du monde avec leurs vraies poitrines et leurs grands tabliers. Tu le crois, n’est-ce pas, toi?

Hémon – Oui, mon amour.

Antigone – Et tu crois aussi, n’est-ce pas, que toi, tu aurais eu une vraie femme?

Hémon, la tient – J’ai une vraie femme.

Antigone, crie soudain, blottie contre lui – Oh! Tu m'aimais, Hémon, tu m'aimais, tu en es bien sûr, ce soir-là?

Hémon, la berce doucement – Quel soir?

Antigone – Tu es bien sûr qu'à ce bal où tu es venu me chercher dans mon coin, tu ne t'es pas trompé de jeune fille? Tu es sûr que tu n'as jamais regretté depuis, jamais pensé, même tout au fond de toi, même une fois, que tu aurais plutôt dû demander Ismène?

Hémon – Idiote!

Antigone – Tu m'aimes, n'est-ce pas? Tu m'aimes comme une femme? Tes bras qui me serrent ne mentent pas? Tes grandes mains posées sur mon dos ne mentent pas, ni ton odeur, ni ce bon chaud, ni cette grande confiance qui m'inonde quand j'ai la tête au creux de ton cou?

Hémon – Oui, Antigone, je t'aime comme une femme.

(...)

Antigone – Merci. Alors, voilà. Hier d'abord. Tu me demandais tout à l'heure pourquoi j'étais venue avec une robe d'Ismène, ce parfum et ce rouge à lèvres. J'étais bête. Je n'étais pas très sûre que tu me désires vraiment et j'avais fait tout cela pour être un peu plus comme les autres filles, pour te donner envie de moi.” (pp.41-43)

Podemos quase falar de uma partitura musical para caracterizar a tessitura melódica e rítmica desta cena onde doçura e violência se entrelaçam. Mas também de uma coreografia para descrever o movimento dos corpos dos dois jovens. Poderemos, porventura arriscar uma aproximação entre esta composição e a estrutura musical adjuvada pela dança na tragédia antiga?

Desejaria alongar esta análise – a microanálise deste texto – em busca de outros sinais da presença da tragédia, mas seria fastidioso e, creio, nem os sinais mais óbvios, como a entrada do mensageiro no final ou a presença do Coro comentando a acção e discorrendo sobre o carácter gratuito e tranquilizante do género trágico, nem a sistemática revisão dos seus lugares-comuns, como a negação da *Hybris* trágica por Creonte (“j’ai résolu avec moins d’ambition que ton père, de m’employer tout simplement à rendre l’ordre de ce monde un peu moins absurde, si c’est possible”) diminuiriam a margem de invenção que torna esta *Antigone* uma criação original, talvez dos três textos que analiso, aquele que estabelece uma completa sintonia com o momento histórico em que surgiu e com as inquietações de um povo sob ocupação.

A cumplicidade pretendida suscitou a estratégia já referida, ou seja, a transformação da personagem Antígona e da sua difícil escolha em centro da acção dramática, a afirmação da maior fragilidade e doçura a par da maior rebeldia. Tem sido apontada inúmeras vezes a proximidade entre este texto e o pensamento existencialista. Sartre, que estreara no ano anterior *Les Mouches*, incluíra Anouilh no grupo

dos escritores da tragédia do século XX. Creio que o cruzamento entre *L'homme révolté* de Camus e esta *Antigone* que teima em cometer “un geste absurde” viria confirmar o que atrás afirmei: ser destino da tragédia e do sentimento trágico na cultura ocidental o seu feliz encontro com a filosofia. A cena de debate entre Creonte e Antígona é disso exemplo.

“Créon, murmure, comme pour lui – Quel jeu joues-tu?”

Antigone – Je ne joue pas.

Créon – Tu ne comprends donc pas que si quelqu'un d'autre que ces trois brutes sait tout à l'heure ce que tu as tenté de faire, je serai obligé de te faire mourir? Si tu te tais maintenant, si tu renonces à cette folie, j'ai une chance de te sauver, mais je ne l'aurai plus dans cinq minutes. Le comprends-tu?”

Antigone – Il faut que j'aie enterré mon frère que ces hommes ont découvert.

Créon – Tu irais refaire ce geste absurde? Il y a une autre garde autour du corps de Polynice et, même si tu parviens à le recouvrir encore, on dégagera son cadavre, tu le sais bien. Que peux-tu donc, sinon t'ensanglanter encore les ongles et te faire prendre?”

Antigone – Rien d'autre que cela, je le sais. Mais cela, du moins, je le peux. Et il faut faire ce que l'on peut.” (pp.70-71)

(...) “ Antigone, secoue la tête – Je ne veux pas comprendre. C'est bon pour vous. Moi je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir.

Créon – C'est facile de dire non!

Antigone – Pas toujours.

Créon – Pour dire oui, il faut suer et retrousser ses manches, empoigner la vie à pleines mains et s'en mettre jusqu'aux coudes. C'est facile de dire non, même si on doit mourir. Il n'y a qu'à ne pas bouger et attendre. Attendre pour vivre, attendre même pour qu'on vous tue. C'est trop lâche. C'est une invention des hommes. (...)” (pp.82-83)

“Il n'y a plus de tragédie depuis que l'homme quelconque, *“l'homme sans qualité”* est monté sur la scène” afirmaram com alguma nostalgia Duvignaud e Lagoutte (1974: 58)

Será isso que impede a criação de tragédias? Ou será, pelo contrário, a distância intelectual produzida pelo exercício sobre a tragédia que cada um destes textos à sua maneira constitui, aquilo que veio preencher o lugar vazio da tragédia antiga? Talvez possamos concluir, na esteira de Gide, que qualquer delas mostra ter como principal pretensão dar voz aos heróis legendários para lhes fazer dizer o que só personagens do século XX podem dizer.

Ficaram fora deste ensaio, infelizmente, muitos outros textos importantes para o estudo dos caminhos da herança antiga no teatro francês contemporâneo: Claudel e a trilogia dos Coûfontaine; Sartre e

Les Mouches, a sua versão existencialista da *Oresteia*; Beckett e o trágico da negatividade em *Fin de Partie*; Koltès e o seu *Roberto Zucco* parricida; Hélène Cixous, e uma *Ville parjure* onde, depois de *Les Atrides*, revisita a tragédia e o trágico ao despertar as Erínias para falar do crime de contaminação do sangue ocorrida na década de 80, em França. O recuo aos primórdios da cultura ocidental e particularmente ao nascimento da tragédia não cessará nunca, a julgar pela presença subliminar dos mitos, dos heróis e do sentimento do trágico na vida e nas criações artísticas do nosso tempo. A verdade é que, mesmo negando a tragédia enquanto forma de arte, uma ideia de trágico, por vezes da ordem do senso comum, outras vezes elaborada por sistemas filosóficos atravessa o nosso caminho e toma formas inesperadas. Hoje discutimos a guerra e há quem a proponha como *pharmakos*, como o remédio para a peste que assola um mundo ao mesmo tempo globalizado e dividido por interesses individuais. Não se repetirá neste gesto o espectro da acção regeneradora do herói, quem sabe se mais uma vez joguete dos deuses ou do deus capital?

BIBLIOGRAFIA:

- Le théâtre tragique*, org. Jean Jacquot, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962
- Fernand Robert, “Les origines de la tragédie Grecque” in *Le théâtre tragique*, org. Jean Jacquot, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962
- J.C. Kamerbeek, “Individu et norme dans Sophocle”, in *Le théâtre tragique*, org. Jean Jacquot, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962
- H.D.F.Kitto, “Le déclin de la tragédie à Athènes et en Angleterre”, in *Le théâtre tragique*, org. Jean Jacquot, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962
- Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris: Presses Universitaires de France/Quadrige, 1992 (4^{ed.})
- Jean Gillibert, “A propos de quelques problèmes généraux sur la mise en scène de la tragédie grecque”, in *La mise en scène des oeuvres du passé*, org. Jean Jacquot e André Veinstein, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1957
- Tragédie grecque et mise en scène. Le théâtre dans le Monde* volume VI-nº4, winter 1957
- Paul Demont e Anne Lebeau, 1996, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris: Le Livre de Poche/Références.
- Le tragique*, textes choisis et présentés par Marc Escola, Paris: Garnier Flammarion/Corpus, 2002
- Terry Eagleton, *Sweet Violence. The idea of the tragic*, London: Blackwell Publishing, 2003
- Pierre Corneille, *Oeuvres complètes*, Paris: Éditions du Seuil/Intégrale, 1963

- Georges Forestier, *Passions Tragiques et Règles Classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris: Presses Universitaires de France/Perspectives littéraires, 2003
- Jean Duvignaud e Jean Lagoutte, *Le théâtre contemporain, culture et contre-culture*, Paris: Larousse université, 1974
- Forces in Modern French Drama*, ed. by John Fletcher, London: University of London Press, 1972
- David Bradby, *Modern French Drama, 1940-1990*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991 (2ª ed.)
- Jean Cocteau and the French scene*, New York: Abbeville Press, 1984
- André Fraigneau, *Cocteau*, Paris: Éditions du Seuil/Écrivains de toujours, 1987.