

S237

Santos, Aldineto Miranda.

Antígona e Eva Perón, de Copi: uma investigação sobre a individualidade / Aldineto Miranda Santos. – Ilhéus, BA : UESC, 2014.
95f. .

Orientador: André Luis Mitidieri Pereira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Mestrado em Letras: Linguagens e Representações.

Inclui referências.

1. Sófocles – Crítica e interpretação. 2. Copi, 1939 - 1987 – Crítica e interpretação. 3. Linguagem e línguas. 4. Individualidade. 5. Tragédia. I. Título.

CDD 400



UNIVERSIDADE *ESTADUAL* DE SANTA CRUZ



ALDINETO MIRANDA SANTOS

ANTÍGONA E EVA PERÓN, DE COPI:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A INDIVIDUALIDADE

ILHÉUS – BAHIA
2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

ALDINETO MIRANDA SANTOS

ANTÍGONA E EVA PERÓN, DE COPI:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A INDIVIDUALIDADE

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em Letras: Linguagens e Representações, à Universidade Estadual de Santa Cruz.

Área de Concentração: Literatura e Cultura: Representações em Perspectiva

Orientador: Prof. Dr. André Luis Mitidieri Pereira

ILHÉUS – BAHIA
2014

Dedicatória

*Com muito carinho aos meus pais Tula e Lúcia e a minha bela noiva e companheira
Marise.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao criador, pelo dom da vida; a meus pais, sustentáculos da minha existência, meus primeiros professores, que me ensinaram valores cruciais para minha formação enquanto ser humano; aos meus irmãos Rodrigo e Luciano pela amizade e companheirismo; à minha noiva Marise Guedes, pela compreensão e carinho, e por sempre estar comigo, em todos os momentos, me apoiando com sua força, amizade e amor; a Caio, de 3 aninhos, por me tirar dos estudos para brincar com ele ou assistir desenho, tornando minha vida mais leve com sua felicidade de criança. Agradeço ainda à Universidade Estadual de Santa Cruz, pela formação a mim concedida. Ao PPG em Letras: Linguagens e Representações. À professora Maria D’Ajuda Alomba Ribeiro, pela sua competência e busca por excelência quando coordenadora do mestrado, e pelo apoio e incentivo constante. À professora Inara Rodrigues, sempre carismática e disponível a auxiliar: agradeço-lhe pelas preciosas aulas e desempenho à frente do PPG, aos secretários Jozi e Cristiano, pela disponibilidade e boa vontade para auxiliar quando foram por mim procurados. A todos os professores do programa por realmente se preocuparem com o desenvolvimento dos discentes, em especial, Claudio do Carmo Gonçalves, Vânia Torga e Marlúcia Mendes da Rocha, símbolos de competência e humanidade. Aos colegas/companheiros sempre disponíveis a apoiar uns aos outros, em especial, Alcione, Aliana, Delliana, Deise e Iky Anne, pessoas com as quais eu aprendi muito e que me apoiaram em muitos momentos. À banca examinadora desta dissertação, e à banca de qualificação composta pelas professoras Inara e Cristiane, pelas ricas contribuições. E por fim, mas não menos importante, agradeço de forma muito especial ao meu orientador, professor André Mitidieri, pela sua humanidade, por ser compreensivo em momentos de dificuldades da minha vida que coincidiram com a época em que estava cursando o mestrado, pela ênfase em me ajudar a buscar nada menos do que a excelência, por ser um amigo, quando poderia agir somente como orientador, ele foi imprescindível na construção do presente trabalho. A todos, agradeço com muito carinho.

RESUMO

ANTÍGONA E EVA PERÓN, DE COPI: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A INDIVIDUALIDADE

Na presente investigação, buscamos compreender a noção de individualidade, por meio da tragédia sofociana *Antígona* e do drama contemporâneo *Eva Perón*, de Copi (Raúl Damonte Botana). Iniciamos por investigar o desenvolvimento histórico do termo individualidade, realizando-se breve estudo sobre a Modernidade e sua relação com a antiguidade. Sabe-se que o termo “individualidade” possui origem no período medieval, mas ganha materialidade na Modernidade. Sendo assim, um dos objetivos desta dissertação se constituiu em desvendar a importância e o significado do conceito em grifo no contexto moderno, sendo esse um período no qual se afirma a condição de autonomia do sujeito. Para tal intenção, o caminho metodológico pautou-se na análise histórico-filosófica, a partir dos seguintes autores: Frederic Jameson (1985), Friedrich Nietzsche (2005), Hans Ulrich Gumbrecht (1998), Jacques Le Goff (2005), Jean-Paul Sartre (2000), Sergio Paulo Rouanet (1993). A partir das considerações dos autores elencados, buscamos cumprir um dos objetivos propostos: o entendimento da individualidade nos tempos modernos, como modo de ser do sujeito moderno em sua forma própria de observar e de representar o mundo. Nesse sentido, analisamos *Antígona*, de Sófocles, buscando caracterizar sua protagonista como modelo prototípico da individualidade que se concretiza a partir da Modernidade. A discussão ancora-se principalmente nos autores: Aristóteles (2011), Albin Leski (2006), Suzana de Castro (2011), dentre outros. Posteriormente, investigamos, por meio do existencialismo sartreano, os termos individualidade e sua relação com a liberdade. Por fim, relacionamos o drama *Eva Perón*, de Copi, com *Antígona*, de Sófocles. Nesse ínterim, discutimos a possibilidade do trágico moderno e o modo pelo qual a individualidade é crucial para entender a tragédia nos tempos modernos, com fundamento privilegiado nas reflexões de Raymond Williams (2002).

Palavras-chave: Individualidade. Raúl Damonte Botana (Copi). Sófocles. Texto dramático.

RESUMEN

ANTÍGONA Y EVA PERÓN, DE COPI: UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LA INDIVIDUALIDAD

En el presente estudio hemos tratado de comprender la noción de individualidad, a través de la tragedia sofocliana *Antígona* y del drama contemporáneo *Eva Perón*, de Copi (Raúl Damonte Botana). Investigamos primeramente el desarrollo histórico del término individualidad y hace un breve estudio sobre la modernidad y su relación con la antigüedad. El término "yo" tiene sus orígenes en la época medieval, pero adquiere sustancia en la modernidad. Por lo tanto, uno de los objetivos de esta tesina consistió en el detectar la importancia del concepto de énfasis en el contexto moderno, siendo este un período en el cual se afirma la condición de autonomía del sujeto. Para este propósito, el marco metodológico se basó en el análisis histórico-filosófico, a partir de los siguientes autores: Frederic Jameson (1985), Friedrich Nietzsche (2005), Hans Ulrich Gumbrecht (1998), Jacques Le Goff (2005), Jean-Paul Sartre (2000) e Sergio Paulo Rouanet (1993). A partir de las consideraciones de esos autores, buscamos cumplir uno de los objetivos aquí propuestos: comprensión de la individualidad en los tiempos modernos, como un modo de ser del sujeto moderno en su manera propia de observar y representar el mundo. Así, luego de la comprensión del período moderno, analizamos *Antígona*, de Sófocles, buscando caracterizar su protagonista como un modelo prototipo de la individualidad que se materializa a partir de la modernidad. La discusión está anclada principalmente en los siguientes autores: Aristóteles (2011), Albin Lesky (2006), Suzana de Castro (2011), entre otros. Posteriormente investigamos la individualidad y su relación con la libertad, por medio del existencialismo de Sartre. Por fin, relacionamos el drama *Eva Perón*, de Copi, con *Antígona* de Sófocles. En ese momento, discutimos la posibilidad de constitución del trágico moderno y cómo la individualidad es crucial para entender la tragedia en los tiempos modernos, con fundamento privilegiado en las reflexiones de Raymond Williams (2002).

Palabras-clave: Individualidad. Raúl Damonte Botana (Copi). Sófocles. Texto dramático.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 EM BUSCA DA INDIVIDUALIDADE	12
2.1 INDIVIDUALIDADE E MODERNIDADE	12
2.2 SARTRE E A INDIVIDUALIDADE	18
3 ANTÍGONA: PROTÓTIPO DE INDIVIDUALIDADE	27
3.1 <i>ANTÍGONA</i> : A PÓLIS E A PROTAGONISTA	27
3.2 LIBERDADE E INDIVIDUALIDADE	46
4 EVA PERÓN, UMA MEDIAÇÃO DO TRÁGICO MODERNO	54
4.1 TRAGÉDIA MODERNA E INDIVIDUALIDADE	54
4.2 EVITA E ANTÍGONA, OS MITOS E A MEMÓRIA	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS.....	90

1 INTRODUÇÃO

A noção de individualidade, tal como conhecemos nos dias atuais, não é inerente ao ambiente arcaico; os gregos não a possuíam. Nesse sentido, no presente trabalho, buscamos analisar a tragédia *Antígona*, do dramaturgo grego Sófocles (a.C.495 a.C.-406 a.C.), buscando caracterizar sua protagonista como protótipo do que se considera individualidade. Estudamos ainda o drama contemporâneo *Eva Perón*, de Copi,¹ pseudônimo de Raúl Damonte Botana, como consolidação de tal conceito, o qual se estabelece plenamente na Modernidade.

Desse modo, iniciamos nossa investigação com o capítulo denominado: “Em busca da individualidade”, que possui dois tópicos: “Individualidade e Modernidade” e “Sartre e a individualidade”. No primeiro tópico, salientamos que o termo individualidade surge no período medieval e se desenvolve na época moderna. Utilizamos-nos das definições de Hans Ulrich Gumbrecht para compreender os vários períodos da Modernidade, desde sua fase inicial até a Pós-Modernidade. Utilizamos também alguns teóricos vinculados à filosofia, bem como à literatura e à história. No segundo tópico – “Sartre e a individualidade” –, tratamos do existencialismo sartreano; expomos o pensamento de Sartre e suas contribuições na elucidação das características da individualidade sob o ponto de vista existencialista.

No segundo capítulo, denominado “Antígona: protótipo de individualidade”, procuramos, a partir do estudo sobre *Antígona* de Sófocles, representada pela

¹Raúl Damonte Botana, mais conhecido como Copi, escritor argentino, nasceu no ano de 1939 em Buenos Aires e morreu em Paris a 14 de dezembro de 1987. A peça *Eva Perón* foi escrita por Copi, e permite colocar em cena as relações entre história e ficção realizando uma paródia da figura mítica de Eva Perón. Copi foi o apelido que lhe foi dado por uma das avós, a materna, Salvadora Medina Onrubia. O escritor transformou sua denominação de infância na sua assinatura e identidade na literatura. Escreveu vários textos dramáticos e novelas, dentre elas: *L'Uruguayen*, *Christian Bourgois*, *La vida es un tango*, *Eva Perón*, *El homosexual*, *o la dificultad de expresarse*, *La coupe du monde*. Iniciou sua atividade como artista por meio de desenhos, o que possibilitou que publicasse no *Le Nouvel Observateur*, no qual criou sua mais famosa personagem de *comic*: la femme assise. Além dessa, criou outras personagens de *comics* (como o canguru Kang) e colaborou, ainda, com uma série de outros periódicos (*Twenty & Bizarre*; *Charlie Hebdo*; *Linus*; *Hara Kiri*). Seus desenhos foram reunidos e publicados em vários volumes, entre eles: *Copi*, *Les poulets n'ont pas de chaise*; *Pourquoi j'aime une banane*; *Du côté des violés*; *Les vieilles putes*; *La femme assise*.

primeira vez por volta de 441 a.C., em Atenas, encontrar vestígios de uma individualidade evidenciada pelo dramaturgo que servisse para caracterizar a possibilidade de uma vontade individual na pólis, conduzindo ao entendimento da atual noção de individualidade. A história dessa obra dramática está baseada no mito da trilogia tebana, que foca o conflito entre Etéocles e Polínices, ambos filhos de Édipo e irmãos de Antígona, narrado por Ésquilo em *Os sete contra Tebas*.

Nessa peça, cada irmão combina reinar durante um ano. Etéocles, ao negar-se a conceder o reinado para o irmão, atíça a fúria deste, que se junta com o exército inimigo (os argivos) e ataca o próprio reino. É nesse combate que os irmãos se matam. Creonte, tio deles, torna-se o novo rei e, pelo fato de não haver mais um descendente do sexo masculino, concede a Etéocles um sepultamento com todas as honras fúnebres, enquanto impõe decreto ordenando que o corpo de Polínices seja deixado insepulto, sob pena de morte para quem transgredir a lei estabelecida. Já na tragédia *Antígona*, sua protagonista convida a irmã, Ismene, para sepultar o irmão, mas esta não aceita e aquela, sozinha, inicia, por suas ações, o desenrolar do destino trágico: Creonte descobre e a prende numa espécie de caverna para morrer aos poucos.

Para desenvolver a análise, dividimos o capítulo em questão em dois tópicos, sendo que, no primeiro, “*Antígona: a pólis e a protagonista*”, discutimos a noção grega de *pólis* e de bem comum, teorizada por pensadores como Platão. Mostramos que, na Grécia Antiga, o coletivo se impõe sobre os indivíduos, bem como analisamos as características da obra sofocliana a partir da teoria poética de Aristóteles. No segundo tópico, “*Liberdade e individualidade*”, realizamos a análise da peça sob o ponto de vista existencialista, utilizando como principais autores Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir e buscando, a partir de alguns pressupostos existencialistas, compreender as ações da protagonista sofocliana. Estudar o texto trágico a partir de conceitos existencialistas, sabendo de antemão que são estranhos ao ambiente grego, é um desafio, mas também uma possibilidade rica de interpretação.

Relacionar o texto sofocliano com o texto de Copi é outro desafio, realizado no terceiro capítulo, denominado “*Eva Perón, uma mediação do trágico moderno*”. Esse capítulo tem dois tópicos: no primeiro, “*Tragédia moderna e individualidade*”, realizamos uma investigação da tragédia moderna ancorados nos estudos de Raymond Williams e no existencialismo sartreano, buscando identificar algumas

características da tragédia e a possibilidade do trágico, bem como a importância da individualidade. No próximo tópico, –“Evita e Antígona: os mitos e a memória”–, abordamos a figura histórica de Eva Perón, relacionando-a com a personagem construída por Copi. Tratamos ainda de toda a aura mitológica que foi criada com relação à sua figura. Sendo assim, investigamos o mito e a memória por meio de autores como Mircea Eliade e Joel Candau.

Ressaltamos que, no presente trabalho, não pretendemos esgotar o assunto, pois ambos os textos dramáticos em estudo possibilitam diversas perspectivas de análise, tanto por parte dos estudos clássicos quanto dos contemporâneos. Tal peculiaridade faz com que esta dissertação se revele como uma alternativa profícua de leitura e reflexão sobre a questão da individualidade, por meio das obras literárias propostas como balizas para a investigação.

2 EM BUSCA DA INDIVIDUALIDADE

Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele.

HANS ULRICH GUMBRECHT,

A modernização dos sentidos

2.1 Individualidade e Modernidade

A individualidade é um termo que tem origem no período medieval e significa o modo de ser do indivíduo (ABBAGNANO, 2000, p. 554). Portanto, a noção conceitual de individualidade não existia na Antiguidade, já que o termo surge após esse período. A definição do dicionário filosófico *Abbagnano* instiga-nos a tentar compreender o significado da palavra, definindo-a como “modo de ser” e possibilitando que se interrogue: há um modo de ser específico que denote a caracterização da individualidade?

Na busca de resposta à questão, é pertinente que se veja a definição de indivíduo: “O indivisível, o que não pode ser mais reduzido pelo procedimento de análise. Em sentido lógico, o que não pode servir de predicado” (ABBAGNANO, 2000, p. 555). E ainda:

Na filosofia contemporânea, o Indivíduo é definido em relação às exigências predominantes nos vários campos de indagação, ou melhor, em relação às várias exigências analíticas. No campo da moral ou político, o indivíduo é a pessoa (ABBAGNANO, 2000, p. 556).

O indivíduo, pelo que está anteriormente explicitado, é o indivisível no sentido físico e pessoal; moral e politicamente falando, é o sujeito, o cidadão. Todo o contexto descrito, sobre o surgimento do termo individualidade, se relaciona com a visão que o homem possui de si mesmo, a qual começa a se modificar no final da Idade Média, período que anuncia a decadência dos valores medievais e o advento da Modernidade.² O ser humano da Primeira Modernidade começa a perceber-se como aquele que constitui o sentido da realidade. Essa relação, denominada de “excêntrica” por Gumbrecht, é um traço da Modernidade inicial que se manifesta já na Idade Média, quando o ser humano ensaia os primeiros passos em sua autocompreensão como sujeito único, fazendo uma cisão entre ele e o mundo. Disposto a compreender e interpretar o *circummundum*, o homem não se vê mais somente como detentor do saber enquanto revelação divina que tem que preservar, mas especialmente como produtor do saber.

O início da Modernidade se revela como a libertação do sujeito dos laços de dependência e a afirmação do sujeito epistemológico, que se define de forma intensa a partir do pensamento cartesiano. René Descartes (1596-1650) é responsável por estabelecer definitivamente as bases da subjetividade moderna ao considerar que o sujeito volta-se para si mesmo e apreende intuitivamente a consciência de si, de modo introspectivo. O sujeito/consciência de si é aquele para quem sua individualidade, ou seja, seu eu, é presença constante e contínua para si.

² Segundo Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p.13), a Modernidade pode ser dividida em quatro períodos por ele designados como: Primeira Modernidade, Modernização Epistemológica, Alta Modernidade e Pós-Modernidade. A Primeira Modernidade, ocorrida em torno dos séculos XV e XVI, caracteriza-se por acontecimentos como a descoberta do continente americano e a invenção da imprensa; observa-se também o surgimento da subjetividade que, nesse primeiro momento, diz respeito a um observador de primeira ordem, ou seja, um observador que perscruta e observa o mundo. A Modernização Epistemológica, entre o final do século XVIII e início do Século XIX, marca-se pela emergência do sujeito enquanto observador de segunda ordem que, ao perceber o mundo, não deixa de perceber a si mesmo. A Alta Modernidade, entre o século XIX e o início do século XX, se assinala, dentre outras coisas, como um período dominado pelos movimentos artísticos de vanguarda, caracterizando uma crise da representação. A Pós-Modernidade, sem marco cronológico rigidamente definido, não possui uma referência absoluta, ao contrário, vai questionar até mesmo a noção de indivíduo, problematizando a subjetividade e a compreensão da realidade.

Estar consciente é reconhecer-se enquanto sujeito. Descartes constrói uma reflexão em que a subjetividade do sujeito epistemológico é o ponto focal, o eu é o princípio de onde irão brotar todas as certezas. A epistemologia cartesiana possui incontestavelmente, como base fundamentadora, o *cogito*, o sujeito pensante torna-se o alicerce da existência.

Para enveredar por esse caminho, é necessário especificar o que se entende por subjetividade e por sujeito, a partir da seguinte definição de Luiz Bicca (1997, p. 14):

A rigor *subjetividade* é um termo genérico, isto é, é uma noção que se enfeixa ou se encontra em relação necessária com uma série de outros conceitos, que conjugados circunscrevem uma problemática: eu, consciência, consciência de si, autorreferência, autodeterminação, personalidade, espírito. Enumerando apenas os mais importantes. Eles são os elementos definidores de atitudes e procedimentos de investigação, dos padrões e estilos e de argumentação, de critérios de justificativa, ou para estabelecimento da verdade.

Descartes afirma, tanto em *Discurso sobre o método*, quanto em *Meditações metafísicas*, que o conceito de subjetividade se relaciona a uma substância que tem por essência o pensamento, algo que seria mais fácil de conhecer do que os objetos corpóreos. Essa constatação coloca em evidência, e/ou num plano privilegiado, o sujeito epistemológico, para cuja compreensão, recorreremos à definição de sujeito de Abbagnano (1998, p. 929), resumida em duas noções:

Aquilo de que se fala a que se atribui qualidades, ou determinações, ou a que são inerentes qualidades ou determinações.
O eu, o espírito, a consciência como princípio determinante do mundo do conhecimento ou da ação, ou ao menos como capacidade de iniciativa em tal mundo.

A Modernidade Epistemológica parece-nos estar fundada nessa noção cartesiana de sujeito, que não somente desvenda o mundo, mas que busca compreender a si mesmo, e passa a se observar enquanto percebe a realidade, caracterizando-se como um observador de segunda ordem, isto é, que reflete sobre si mesmo ao tempo em que reflete sobre o universo real, diferenciando-se do sujeito

de primeira ordem (do início da Modernidade) pela desconfiança com relação ao conhecimento produzido. Na Modernidade Inicial, havia uma confiança cega no sujeito enquanto produtor do conhecimento; no processo de Modernização Epistemológica, a objetividade com relação ao conhecimento cede espaço à subjetividade que caracteriza o observador do mundo.

Isso faz com que o sujeito se veja como um ser situado, ou seja, que possui uma posição específica. Nesse sentido, leva-o a compreender que a percepção do mundo pode ser múltipla, a depender do *topos* em que se estabelece o observador, abrindo a possibilidade de representar a realidade de múltiplas formas, já que relacionada com a subjetividade de quem observa. Desse modo, não há uma representação mais fiel ou adequada do que a outra, concedendo espaço à crise de representação que se intensifica na Alta Modernidade:

Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual – como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo (GUMBRECHT, 1998, p. 14).

O “observador reflexivo” compreende que sua característica de observador se relaciona com sua posição e com uma infinidade de possibilidades de representar o mundo. Nesse sentido, a Modernização Epistemológica, ainda que tenha como base o cartesianismo, ultrapassa-o por não fazer a cisão entre homem e mundo, pois aqui o papel do sujeito se relaciona com sua temporalidade histórica. Daí que sua individualidade não está separada de sua historicidade, mas se funda nela; a noção de sujeito individual e autônomo é a marca da civilização moderna.

Nesse sentido, Sérgio Paulo Rouanet (1993,p. 9) salienta que o projeto moderno de civilização se ancora sobre três princípios: universalidade, individualidade e autonomia. Além desses princípios, há também a afirmação da razão em sua supremacia com relação a qualquer tipo de superstição que venha a frear o pleno desenvolvimento humano. A universalidade engloba toda a humanidade, defendendo que, independentemente das barreiras étnicas ou culturais, os seres humanos são dotados de direitos e dos princípios de individualidade e autonomia. A individualidade separa o indivíduo do coletivo, e o vê

como pessoa, possuindo um modo de ser específico que se configura em sua personalidade, caracterizando o indivíduo como um ser que emerge da coletividade.

A consciência coletiva, teorizada por Émile Durkheim, não detém, nessa acepção, a força de suprimir a individualidade dos sujeitos, pois esses possuem a autonomia que os faz livres. A autonomia significa que os seres humanos, caracterizados por suas individualidades, são dotados de razão e não devem nem precisam ser subservientes a uma religião ou a qualquer tipo de ideologia, agem por si mesmos. Se esse projeto moderno também pode ser traduzido na fórmula iluminista de Igualdade, liberdade e fraternidade, Rouanet (1993, p. 13) difere Iluminismo de Ilustração. Enquanto essa caracteriza uma época ou um movimento, o Iluminismo se constitui como algo racional, conceitual. Ambos, entretanto, são responsáveis pelo projeto de civilização moderna.

A Ilustração é a chave para compreender a Modernidade, sendo um movimento universalista pautado na concepção de fraternidade universal, e na igualdade. Ainda que os seres humanos sejam iguais em direitos, eles se configuram como sujeitos individuais, diferente do que ocorria nas sociedades tradicionais em que o todo era quem definia o indivíduo. Rouanet (1993, p. 15) salienta que, nessas sociedades, o indivíduo era visto como parte da coletividade: a gens, a pólis, o feudo ou a nação. A responsabilidade pelas ações individuais poderia garantir sua salvação ou sua perdição perante um Deus que perscrutaria o coração e as ações de cada um.

No período da Reforma, essa individualização se intensifica, pois traz a noção de que as verdades cristãs são apreendidas individualmente, sem a necessidade de intermediários que a revelem, e de que a graça da salvação depende da fé individual. O individualismo traz como consequências a ideia de que o indivíduo é detentor de direitos; a sociedade existe para o indivíduo que nela se estabelece, mas não possui existência vinculada a ela. Tal concepção, que existe no período da Ilustração, difere do que se considerava na Antiguidade, a exemplo da noção aristotélica de ser humano como ser político, ou seja, um ser que não se separa da pólis. Aristóteles chega a afirmar em sua obra *Política* (1999) que, separado dela, o ser humano não existe, só pode ter existência sob a condição de um deus ou de um animal irracional.

Ser humano, nessa visão, é ser um animal inserido em um meio social/político que se sobrepõe a qualquer tipo de individualidade. Porém, se a Renascença se faz

portadora de características individualizantes, essas parecem prefigurar-se já na Antiguidade, sendo os sofistas os precursores de uma espécie de “movimento iluminista” antigo. A famosa frase de Protágoras já evidencia essa afirmação: “O homem é a medida de todas as coisas”, de modo que a Sofística contribuiu para a crítica à religião, elaborando novas visões de direito e de justiça, que atingiam pressupostos da pólis, razão pela qual foram criticados por alguns de seus contemporâneos. A Ilustração resgata, teoriza e aperfeiçoa a noção de individualidade que tem suas raízes na Grécia, mas carecendo das especificidades concedidas pela Modernidade:

O iluminismo considera o aparecimento do indivíduo uma ocorrência epocal na história da humanidade. É um dos aspectos mais libertadores da Modernidade. Ela permite pela primeira vez na história pensar o homem como ser independente de sua comunidade, de sua cultura, de sua religião. O homem deixa de ser seu clã, sua cidade, sua nação e passa a existir por si mesmo, com suas exigências próprias, com seus direitos intransferíveis à felicidade e à auto-realização (ROUANET, 1993, p. 35).

Assim, falar da individualidade do sujeito é tratar de uma característica essencial na definição da Modernidade. Teorias como o Liberalismo e o Socialismo desenvolvem-se ainda buscando conservar as especificidades do pensamento da Ilustração, mas readaptando seus princípios para servir aos seus interesses, no período caracterizado como Modernidade Epistemológica, que gradativamente dá espaço à Alta Modernidade, quando a crise da representação vai ser evidenciada, a partir do final do século XVIII.

Uma época não termina para que outra se inicie, mas no seio de uma determinada epocalidade, gestam-se características que comporão o que está por vir. Isso ocorre nas expressões artísticas, na ciência, na política e em outros campos sociais. É nesse sentido que, após o período da Alta Modernidade, chega-se ao que se denomina Pós-Modernidade, não como uma cisão, mas de forma gradativa, de maneira que pouco a pouco vai havendo uma delineação diferente nas relações do homem com a realidade. Situada no limiar da Alta Modernidade e da Pós-Modernidade, a reflexão sartreana parece fundamental a esta investigação sobre a individualidade.

2.2 Sartre e a Individualidade

O presente trabalho seria incompleto se desconsiderássemos as ideias de Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo que, dedicado a estudar a questão da liberdade humana pelo viés da fenomenologia, desenvolve a discussão sobre o existencialismo, movimento intelectual surgido no pós-guerra, que se ancora na fenomenologia husserliana. A rubrica “existencialismo” é uma invenção da mídia francesa, mas Sartre acaba por incorporá-la, definindo por essa a filosofia que trata da existência. Segundo Luiz Damon S. Moutinho, em *Sartre: existencialismo e liberdade* (1995), a moda existencialista surge após o final da Segunda Guerra Mundial, impulsionada por uma geração pessimista e inconformada. Ser existencialista, nesse contexto, se caracteriza por uma atitude que:

implicava um não-sei-quê de provocação, de escândalo. Um pouco como uma rebeldia, uma indisciplina. Sartre narra o episódio em que uma senhora, tendo deixado escapar, por nervosismo, uma palavra vulgar, se desculpou dizendo: ‘Acho que estou ficando existencialista...’ Não é, pois, sem razão que essa atitude foi adotada principalmente por pessoas jovens, quase que indicando com isso uma diferença de geração (MOUTINHO, 1995, p. 95).

Em 1945, Sartre realiza uma conferência para desmitificar a noção de existencialismo e defendê-lo das críticas a ele realizadas. O que se chama de existencialismo é, na verdade, uma tendência da Modernidade, um voltar-se para o sujeito buscando compreender a realidade humana em sua subjetividade. Afirmando a autonomia do sujeito como aquele que prescinde de uma essência que o defina, esse movimento está alicerçado na fenomenologia husserliana, em que a noção de consciência – que aqui não é vista como uma coisa, como na metafísica tradicional, mas caracterizada como uma intencionalidade – só existe vinculada a outra coisa, ou seja, como consciência de alguma coisa. Nesse ínterim, logo nas primeiras páginas de *O ser e o nada*, Sartre (2011) constata que tudo está repleto de ser, e se questiona como é possível falar do nada? Como o nada vem ao mundo, se é constituído de entes?

O filósofo nos responde afirmando que o ser humano possui a capacidade de tomar distância do ser. Isso é possível pelo fato de que há uma espécie de

destituição de ser no homem, enquanto consciência. Assim, permite-nos compreender que o homem, enquanto consciência é uma abertura, uma carência de ser, o que possibilita o processo de transcendência. Com relação à consciência, Moutinho (1995) salienta que não possui um conteúdo, é livre: “Sem o peso que a forçavam a carregar, aparece como vazia, como um nada” (p. 44). Nesse sentido é que se estabelece a liberdade, conceito implicitamente ligado à noção de consciência; Sartre define a liberdade como constituição do homem, não que a possua como uma essência, mas configurada como algo que permite a própria construção da essência: o indivíduo não tem simplesmente a liberdade, ele é liberdade; por possuir um inacabamento essencial, o ser humano é incompleto, quer dizer, não está pronto, daí a denominação de existencialismo, pois o homem primeiro existe para, a partir de suas ações, definir-se:

Assim, condição exigida para a realização do nada, a liberdade não é uma propriedade que pertença entre outras coisas à essência do ser humano. Por outro lado, já sublinhamos que a relação entre existência e essência não é igual no homem e nas coisas do mundo. A liberdade do homem precede a essência do homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade. Logo, aquilo que chamamos de liberdade não pode se diferenciar do ser ‘da realidade humana’. O homem não é primeiro para ser livre depois: não há diferença entre o homem e seu ‘ser-livre’. Portanto, não se trata aqui de abordar de frente questão que só pode ser tratada exaustivamente à luz de rigorosa elucidação do ser humano; precisamos enfocar a liberdade em conexão com o problema do nada e na medida estrita em que condiciona a aparição deste (SARTRE, 2011, p. 68).

Assim sendo, a existência precede a essência, e Sartre (1973, p. 4) afirma que o “homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo”. A individualidade humana não está pronta e acabada, mas aberta, como um projeto que sempre se refaz por meio das escolhas de cada um. O ser humano é autônomo, pois é liberdade, suas escolhas definem seu ser, mas na escolha a angústia se materializa; as várias possibilidades encaminham o ser humano ao processo de angústia, que se diferencia do medo. Há um exemplo interessante em *O existencialismo é um humanismo* (SARTRE, 1973), em que o autor cita a angústia de Abraão, para quem um anjo aparece a mando de Deus e estabelece que ele tem de sacrificar o próprio filho. Sartre salienta que a angústia

não está na indecisão entre sacrificar ou não, mas já está na escolha de que realmente foi um anjo que apareceu perante seus olhos, pois acreditar nessa visão foi uma escolha. A decisão é sempre individual, um projeto que, mesmo possuindo um engajamento coletivo, se faz individualmente e em meio a angústias.

Abraão escolhe a fé que o faz crer que foi mesmo um anjo, a mando de Deus, que se revelou a ele, e não um ser demoníaco ou um estado de loucura ou falha de suas faculdades mentais. Sabemos que o momento histórico influencia as decisões, mas não pode servir de desculpa para uma decisão que necessariamente é autônoma. O conceito de angústia, nessa acepção, foi teorizado primeiramente por Soeren Kierkegaard, um dos precursores dos pensadores da existência que, em seu livro *O conceito de angústia*, escrito em 1844, descreve-a como uma experiência humana do ser livre, o qual necessariamente tem que optar. Sobre o assunto, em seu texto *O que é ética?* Álvaro L. M. Valls (2008) salienta:

A angústia é o reflexo psicológico da consciência da liberdade. Aquilo que é totalmente necessário não pode angustiar. O que já é real, enquanto tal, não angustia também. O que angustia é a possibilidade. Ou o que já é real, mas que aparece de novo como uma possibilidade (p. 61).

A influência de Kierkegaard é decisiva no pensamento sartreano, e o que nele será tão bem assimilado e refletido é a defesa da individualidade como um princípio que está acima de qualquer forma de determinação, seja de ordem de algum tipo de harmonia racional, como na teoria de Hegel, ou determinação econômica, como no Marxismo, e ainda qualquer outro tipo de determinação social e política, colocando o homem, acima de tudo, como um ser individual no mundo. Bernardette Siqueira Abrão, em sua *História da filosofia* (2004, p. 405), ao comentar Kierkegaard como aquele que seria o precursor do que se chamará posteriormente de existencialismo, enfatiza que “a individualidade não deve, portanto, ser entendida primordialmente como um conceito lógico, mas como a solidão característica do homem que se coloca como finito perante o infinito. A individualidade define a existência”.

A individualidade é a condição própria do indivíduo, é o seu sentido, uma diferença essencial entre o pensamento sartreano, em relação ao de Kierkegaard, é que este se pauta na religiosidade, enquanto o existencialismo de Sartre é ateu, por isso, mais incisivo, pois o homem está completamente desamparado,

completamente só na edificação de seu projeto individual, afirmando, nesse sentido, uma autonomia absoluta. Segundo Sartre, a concepção da existência de um deus significaria a crença em uma essência predefinida pelo criador; sem uma essência assim definida, o homem é radicalmente o que ele fizer de si mesmo.

É preciso deixar claro que Sartre não nega a faticidade, ou seja, as circunstâncias, mas a liberdade que se configura na transcendência humana tem por característica a possibilidade de superá-la. Por isso, o nada vem ao mundo por meio do homem; porque as coisas estão dadas, elas são, mas a consciência humana, enquanto destituição de ser, ou movimento intencional, como consciência de alguma coisa, permite que a subjetividade humana se edifique por meio do projetar. Por ser livre, por vislumbrar possibilidades, o homem vive a reflexão e convive com a angústia constante. Sartre (2011) explicita que a angústia difere do medo, pois esse é uma apreensão irrefletida de algo transcendente, “medo é medo dos seres do mundo, e angústia é angústia diante de mim mesmo. A vertigem é angústia na medida em que tenho medo, não de cair no precipício, mas de me jogar nele” (p. 73). Numa tentativa de fugir da angústia, o homem recorre à má-fé.

Em *O ser e o nada* (2011), bem como n’*O existencialismo é um humanismo* (1973), Sartre define o termo “má-fé” para enfatizar a busca de subterfúgios que o ser humano utiliza a fim de não aceitar autonomamente as suas escolhas, buscando mascarar a angústia. Má-fé significa uma espécie de negação, quando o ser humano não assume suas escolhas como produtos individuais e encontra desculpas para definir a sua ação, seja no meio social, seja nas determinações biológicas ou nos estados emocionais. Pelo fato de que a angústia acompanha cada decisão humana, escolher implica responsabilidade na construção da essência individual, bem como engajamento com outros seres humanos. Quando escolhemos algo, definimos o valor daquilo que escolhemos:

Para quem pratica a má-fé, trata-se de mascarar uma verdade desagradável, ou apresentar como verdade um erro agradável. A má-fé tem na aparência, portanto, a estrutura da mentira. Só que – e isso muda tudo – na má-fé eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo. Assim, não existe nesse caso, a dualidade do enganador e do enganado. A má-fé implica por essência, ao contrário, a unidade de uma consciência (SARTRE, 2011, p. 94).

A má-fé é a tentativa de negar a liberdade, tentativa vã, posto que, em Sartre, o ser humano está condenado a ser livre. Nesse sentido, a filosofia sartreana enfatiza o indivíduo, bem como sua luta em defesa da liberdade que, nessa acepção, é o seu fundamento, engajado em um projeto do qual não há como fugir, pois se refere a sua autoconstrução; o homem é projeto. O modo de ser que caracteriza cada indivíduo está evidenciado em Sartre como realizado por meio das suas ações, e esse pensamento vai comparecer em sua literatura. As obras literárias por ele escritas revelam um processo de engajamento do escritor, do leitor e das personagens, na construção do próprio ser, porque o que caracteriza o ser-para-si³ é a consciência.

Diferentemente do que acreditava o pensamento cartesiano, essa consciência não se revela como uma coisa, mas como uma intencionalidade, sempre consciência de alguma coisa, e se o que distingue o homem é a consciência, Descartes afirmava categoricamente que, sem ela, não se pode falar na própria existência da pessoa. Em Sartre, o ser humano não é, mas está num processo de vir-a-ser constante, porque se constitui como um lançar-se para fora, um projeto que se faz por meio da ação. Nesse sentido, não há uma identidade e/ou individualidade pronta e acabada, mas enquanto projeto a ser construído subjetivamente e, por meio dessa compreensão, a autonomia faz parte da condição humana.

A subjetividade não significa uma escolha desengajada. Sartre entende que os homens vivem em sociedade e, por isso, cada escolha possui também um reflexo social. A liberdade exige, necessariamente, engajamento com um projeto de ser humano que se constrói subjetivamente, mas também com a imagem que acredita ser, objetivamente, a melhor. Por esse fato, ao defender o existencialismo, Sartre (1973, p. 5) pondera:

Quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens. A palavra subjetivismo significa, por um lado, escolha do sujeito individual por si próprio e, por outro lado, impossibilidade em que o homem se encontra de transpor os limites da subjetividade humana. É esse segundo que constitui

³ O ser em si é o que não pode deixar de ser, pois completo em si mesmo. O ser-para-si é o que caracteriza a consciência que reconhece a si mesma no processo de reflexão. Segundo Sartre (2011, p. 127), “o nada é esse buraco no ser, essa queda do em-si rumo a si, pela qual se constitui o Para-si.”

o sentido profundo do existencialismo. Ao afirmarmos que o homem se escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós escolhe, mas queremos dizer também que, escolhendo-se, ele escolhe todos os homens. De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser.

A liberdade assim constituída não é um mero ato de escolher. Pelo que está definido anteriormente, a compreendemos como fruto da liberdade, melhor dizendo, a liberdade, como constituição do ser humano, possibilita que sua individualidade seja construída. O modo de ser do indivíduo se constitui por suas ações; ação é escolha, e escolha subjetiva. Porém, ainda que seja subjetiva, a escolha se faz perante outros homens, ou seja, outras individualidades. Nesse sentido, a filosofia da existência, em Sartre, possui um pressuposto ético fundamental: ao escolher, sempre escolhemos o que acreditamos ser o melhor, não somente para nós, mas para todos os homens, porque é a imagem do homem pretendida como a melhor, a mais plausível.

A liberdade é a chave essencial da reflexão de Sartre, discussão mostrada não somente em seus textos teóricos, mas também em suas obras literárias, as quais são responsáveis pela sua fama. Ter liberdade não é o mesmo que saber-se livre, e Francis Jeanson (1987), em sua obra denominada *Sartre*, cita o drama sartreano *A prostituta respeitosa* para mostrar como estruturas coletivas podem direcionar as ações humanas. Nesse caso, se a escolha fundamenta a liberdade, é impossível não escolher, e mesmo o ato de seguir a coletividade se converte em uma escolha, por vezes, colocada como a única fundamental. A pressão social acaba por influenciar a decisão autônoma, porque a imagem de ser humano construída a partir das escolhas pode ser uma imagem emprestada do opressor. No texto dramático citado, a personagem negra está sendo perseguida por brancos de uma cidade do Sul dos Estados Unidos e ainda assim se nega a reagir:

O Negro – Não posso senhora.

Lizzie – o quê?

O Negro – Não posso atirar em brancos

Lizzie – Realmente! Eles hesitariam, por acaso?

O Negro – São brancos, senhora.

Lizzie – E daí? Porque são brancos têm o direito de te sangrar como a um porco?

O negro – São brancos!
(SARTRE apud JEANSON, 1987, p. 28).

Sobre o trecho da peça sartreana recém citada, o comentador conclui:

Assim, os sujos, os ordinários – que conseguiram colocar-se ao lado do Bem e do Direito, aqueles para quem a existência é alicerçada e justificada – acabam por convencer os outros a se sentirem demais nesse mundo, a acharem que não têm direito algum, a se sentirem apenas tolerados na medida em que são utilizáveis. E o negro e a prostituta acabam por se ver com os olhos do poderoso senhor branco. Dilacerados, intoxicados e apodrecidos por um olhar que não é o seu, tornaram-se *para eles mesmos*, os seres desprezíveis a que os pretende reduzir o desprezo do racista e do fariseu (JEANSON, 1987, p. 28).

No texto literário referido, as determinações sociais estão evidenciadas, o olhar do branco determina a visão dos oprimidos – o negro e a prostituta – sobre eles mesmos. Entretanto, isso revela que a sociedade influencia o indivíduo e atenta contra sua própria individualidade, mas não quer dizer que não possa haver saídas. Para o existencialismo sartreano, faticidade e transcendência são duas características que fazem parte da condição humana. A primeira diz respeito ao fato, àquilo que está dado, enquanto a segunda é essa possibilidade humana de ir além da faticidade, o que ocorre quando há tomada de consciência, pelo homem, da própria condição de inacabamento.

Jeanson (1987, p. 8-9) exemplifica essa situação a partir de outro texto literário sartreano – *As moscas* – quando a personagem Orestes toma consciência de sua liberdade e não há mais ninguém, deuses ou homens, nem Júpiter, que possam definir suas ações: “Pois que sou um homem, Júpiter, e cada homem deve criar seu próprio caminho” (SARTRE, 2005, p. 9). Evidentemente, essa é uma atitude que traz consequências, daí as escolhas causarem angústia, pois a responsabilidade gloriosa ou não recairá sobre aquele que escolheu, principalmente quando transcende alguma determinação que busca cercear a liberdade ou definir algum tipo de medida humana ou divina. Não somente a questão das circunstâncias mediadoras, mas a própria relação com o outro (alteridade) é conflituosa, o outro é aquele que a todo o momento está julgando e definindo quem somos.

O eu e o outro possuem um conflito inerente à natureza da relação entre consciências que se observam. Jeanson (1987, p. 22) explica que Sartre demonstra

como é conflituosa essa relação em *Porta fechada*, texto no qual conta a história de três pessoas que morrem e vão para o inferno. Esse inferno, na verdade, é a própria convivência, pois elas são obrigadas a viverem eternamente em um salão fechado, são introduzidas lá por uma espécie de criado. Na sala, somente há três canapés e uma estátua de bronze. As personagens são um homem e duas mulheres: Garcin, Estelle e Inês. Cada uma delas busca esconder à outra o verdadeiro motivo de estar ali, mascarar suas escolhas, evidenciando o subterfúgio da má-fé. Todas estão no inferno, seus atos as encaminharam a isso, mas tentam, perante o olhar alheio, se mostrar como boas e altruístas. Logo as máscaras são destruídas e os outros do outro revelam a cada uma delas o que verdadeiramente são.

Para exemplificar, há uma cena em que Estelle pede um espelho e não o consegue. As sensações que advêm dessa ausência revelam a importância e o conflito da alteridade:

E – O sr. terá um espelho? (*Garcin não responde*). Um espelho, um espelhinho de bolso, não importa. (*Não responde*). Se me deixam sozinha, pelo menos arranjem-me um espelho. (*Garcin continua com a cabeça entre as mãos. Não responde*).
 I - (*Com solicitude*): Tenho um espelho em minha bolsa. (*Procura-o na bolsa com raiva*): Não está mais. Devem Ter ficado com ele no depósito.
 E – Que aborrecimento!... (*Um tempo. Ela fecha os olhos e cambaleia. Inês corre para ampará-la*).
 I – Que tem?
 E – (*Abre os olhos*). Sinto uma coisa esquisita. (*Ri e se apalpa*). Com a sra. não é assim também? Quando não me vejo, por mais que me apalpe, fico na dúvida se existo mesmo de verdade.
 I – Tem sorte. Eu sempre me sinto interiormente.
 E – Ah, sim, interiormente... Tudo o que se passa nas cabeças é tão vago que me dá sono. (*Tempo*). Meu quarto tem seis espelhos grandes. Estou vendo todos. Estou vendo. Mas eles não me veem. Eles refletem a penteadeira, o tapete, as janelas... Como é vazio um espelho em que não estou! Quando eu falava, sempre dava um jeito para que houvesse um espelho em que eu pudesse me ver. Eu falava e me via falar. Eu me via como os outros me viam. Por isso, ficava acordada. (*Com desespero*): Meu *rouge!* Tenho certeza de que pintei mal. Mas não posso ficar sem espelho por toda a eternidade! (SARTRE, 1993, p. 10).

É nessa obra literária que está a famosa frase de Sartre enunciada pela personagem Garcin: “O inferno...O inferno são os outros!” (SARTRE, 1993, p. 23). O

outro se configura como outra transcendência que é não é a minha, e é o único que pode me fazer ser objeto perante seu olhar. A relação com o outro pode ser conflituosa por serem duas liberdades com possibilidades e objetivos diferenciados. A presença do outro não pode ser derivada do eu, esse não possui poder sobre a consciência do outro e vice-versa:

A relação com o outro é evidentemente primordial em *Porta fechada*, embora aí apareça ainda como valor bastante abstrato; pois que é somente pela consciência dos outros (no sentido do olhar) que cada um ali se acha atacado – em sua consciência (JEANSON, 1987, p. 26).

Evidentemente que o “outro” possui a possibilidade de atentar contra a liberdade do “eu”. O “outro” é diferente de circunstâncias (faticidade) do mundo, as quais são limitações transcendidas pelo ser humano, constituindo-se como condição do aflorar da própria liberdade. O complexo na relação com o outro é que esse também se revela como um eu construindo o próprio ser a partir de um projeto individual ou coletivo que, na Modernidade, não prescinde de um olhar excêntrico do sujeito sobre si mesmo. Sobre essa questão, o gênero trágico ajuda-nos a compreender a rebeldia do ser humano contra poderes que tentam submetê-lo, como ocorre, por exemplo, na tragédia sofocliana *Édipo Rei*.

A transcendência, por meio da escolha, faz sobressair o herói trágico, leva Édipo a sair de sua pátria, buscando modificar o destino e, mais à frente, faz com que investigue até o fim a morte do rei Laio. Se o *pathos* representa cada ação na tragédia e a vontade decidida define o caminho para o trágico, possibilitando a determinação do ser humano em escolher até mesmo ser guiado por suas paixões, tal como *Édipo*, que desafia a todo momento o destino e os deuses, em outra peça de Sófocles, *Antígona*, também sua protagonista parece desafiar o destino e transgredir seus limites.

3 ANTÍGONA: PROTÓTIPO DE INDIVIDUALIDADE

Entre os gregos, a polarização indivíduo-sociedade, cidadão-pólis (Estado) não tem o significado que tem em nossas sociedades contemporâneas. O cidadão grego era inconcebível como um ser fora do Estado

BÁRBARA FREITAG,

Itinerários de Antígona: a questão da moralidade.

3.1 *Antígona*: a pólis e a protagonista

Na Grécia antiga, em que a condição axiológica e política essencial é o bem comum, entendido como supressão de idiosincrasias em prol da cidade, parece possível encontrar um protótipo que sirva para entendermos a própria concepção de individualidade contemporânea e que caracterize esse modo de ser do sujeito individual. Para investigar essas questões, entretanto, é necessário que compreendamos um ambiente no qual o coletivo se impõe à vontade individual: o do surgimento da *pólis* no mundo helênico em torno dos séculos VIII e VII a.C. a partir de alterações na vida da população como: o desenvolvimento de uma economia mercantil baseada no comércio marítimo, o aparecimento da moeda e o contato com outras culturas.

A *pólis* não é somente um meio social, mas um espaço cultural, político e econômico no qual os cidadãos eram unidos por forte sentimento de identidade

patriótica. A escrita na Grécia se iniciou nessa época, em que a palavra, considerada sagrada, se identificava com as musas, servas da memória, porém, ia perdendo sua conotação sagrada. Segundo Jean-Pierre Vernant (2005, p. 35): “O que implica o sistema da *pólis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder. Torna-se o instrumento político por excelência [...]”. O surgimento da palavra escrita evidencia a *pólis* enquanto domínio público, em que o próprio governante necessita ser partícipe do processo de persuasão na arte política.

Essa nova configuração da palavra, em que perde uma parcela de sua configuração religiosa abrindo o conflito entre a lei escrita e a lei apoiada na tradição oral, é mostrada com clareza na tragédia *Antígona*:

CREONTE

Mesmo assim ousaste transgredir minhas leis?

ANTIGONA

Não foi com certeza, Zeus que as proclamou nem a justiça

Com o trono entre os deuses dos mortos que as estabeleceu

Entre os homens.

Nem eu suponha que tuas ordens tivessem o poder de superar as leis não escritas, perenes, dos deuses, visto que és mortal (SÓFOCLES, 1999, p. 35).

Partindo desses argumentos, Antígona transgride o edito tirânico de Creonte; rompe com o desejo do bem comum sobre os interesses individuais e, contrariando a ordem do tirano, sepulta o irmão. A transgressão da protagonista sugere o aparecimento de uma vontade incondicionada, pois as mulheres, no ambiente cultural grego, representado pela tragédia em questão, não possuíam voz. Na sociedade ateniense, por exemplo, não eram consideradas cidadãs ou, pelo menos, não estavam na mesma condição de cidadãos dos homens. Tampouco elas se constituíam como seres plenos, mas como criaturas que deviam obediência aos homens, considerados superiores a elas.

No entanto, Antígona ousa expressar-se por meio de suas ações, indo de encontro à ordem masculina de uma sociedade androcêntrica ao se insurgir contra a *pólis* e as normas estabelecidas para defender o seu *guénos*.⁴Essa ligação, mais do

⁴Segundo Junito de Souza Brandão (2009, p. 37), *guénos* pode ser definido como grupo de pessoas ligadas por laços consanguíneos, que envolvem todos os seus membros. As ações de um dos membros do *guénos* envolvem o *guénos* inteiro.

que um laço consanguíneo, tem a ver com a ação de uma personagem individual que atinge toda a sua descendência. Percebemos a sua força já no início da peça quando a personagem se dirige a Ismene: “Comum no sangue, querida irmã, caríssima Ismene, sabes de algum mal, dos que nos vêm de Édipo, que Zeus não queira consumir em nossas vidas?” (SÓFOCLES, 1999, p. 7). Lembremo-nos de que Édipo recai em falta ao tentar fugir do destino, trazendo em si a marca dos erros do antigo rei, Laio, a quem assassina, descobrindo depois que era seu pai.

A leitura de *Antígona* leva a reconhecer o conflito entre duas leis: a *Themis*,⁵ divina e familiar, versus a *Diké*, expressa pela nova regra estabelecida pelo governante, em cuja análise mais profunda reconhece-se não somente esse conflito, mas também o embate entre o indivíduo e a cidade. Antígona sabe a que está condenada, mas o Corifeu afirma sua autonomia e liberdade: “Senhora de tua própria lei” (SÓFOCLES, 1999, p. 62). A própria palavra autonomia esclarece a frase do coro: *autos= próprio, nomos= lei*. Antígona, segundo a própria afirmação do coro, possui características autônomas, ainda que não esteja claro até que ponto ela é motivada exclusivamente por sua vontade, considerando que, ao enterrar o irmão, age de acordo com a tradição religiosa que impõe o dever de sepultar os parentes.

Creonte, que representa o Estado autoritário, fechado ao diálogo, exige de seus súditos a obediência e esses, desprovidos das características autônomas de Antígona, se rendem perante as determinações do tirano, inclusive sua irmã Ismene, quando é convidada a ajudar a protagonista a sepultar Polínices, se esquivando dizendo que não ousar ir contra os cidadãos. Ao transgredir, Antígona acena com uma vontade individual, principalmente quando consideramos o seu contraste com Ismene, também herdeira da tradição religiosa grega, mas se curva perante Creonte, personagem que estabelece e representa a lei (*nomos*) em defesa da própria *pólis*.

No entanto, a atitude de Ismene é compreensível, levando em conta que as mulheres, na Grécia Antiga, eram relegadas ao ambiente doméstico (*oikos*). O espaço público (*pólis*) é o lugar de atuação masculina por excelência. Susana de Castro (2011) ressalta que as mulheres, submissas ao pai e/ou ao marido, não

⁵*Themis*, do grego *Thémis*, do verbo *Tithénai*, estabelecer como norma, do que se conclui o que é estabelecido como regra, a lei divina ou moral, a justiça, a lei, o direito, por oposição a *Nomos*, lei humana, e a *Diké*, maneira de ser ou de agir, donde o hábito e o costume, a regra, a lei, o direito consuetudinário. *Themis* é a deusa das leis eternas, da justiça emanada dos deuses. Deusa da justiça divina, também é tida como conselheira de Zeus; respeitada por todos os deuses, tradicionalmente é representada cega, com uma venda nos olhos (KURY, 1999, p. 372).

possuíam direito à palavra, o princípio de “isegoria” (direito de expressar-se) não se aplicava a elas. A autora salienta ainda que:

A sociedade ateniense era androcêntrica, o que significa, em termos concretos, que, entre outras coisas, as mulheres não possuíam direitos políticos garantidos e não tinham direito à herança e à propriedade; elas podiam se divorciar, mas a guarda dos filhos ficava com o marido. Consideradas menores a vida inteira, não podiam representar a si mesmas nas cortes e não eram educadas. A vida toda deviam obedecer a dois homens, ao pai e ao marido, a quem eram entregues virgens junto com um dote, pelo pai. De maneira geral as mulheres dos atenienses deveriam permanecer a maior parte do tempo no ambiente doméstico, e com exceção das cerimônias religiosas, não eram vistas em público. Quando estavam em público, não tinham direito de defender suas posições. Silêncio e invisibilidade caracterizavam as virtudes apropriadas às mulheres (p. 23).

Em torno dos séculos VI e V a.C., época em que a pólis estava no ápice de seu desenvolvimento, as relações sociais necessariamente se modificaram, principalmente com a ascensão da filosofia, que causou uma modificação na relação com o sagrado. Os mitos continuaram sendo uma das principais formas de explicação da realidade, mas perderam força perante a racionalização filosófica. As leis humanas se erigiram ao lado das determinações divinas – fato refratado na leitura de Sófocles, em *Antígona*—tal como realizou no *Édipo-Rei* quando o protagonista descobre que matou o próprio pai. Na primeira tragédia, quando Creonte investiga quem ousou desobedecer suas ordens, conclui que foi a própria sobrinha, noiva de seu filho, cuja transgressão se revela desde o início como uma escolha fundamental, apoiada em princípios tradicionais, emocionais. O tirano defende princípios racionais e cívicos e, tal como Antígona, está seguro de sua decisão; trata-se de valores opostos em conflito, mas devidamente justificados.

Ressaltamos a importância da pólis como condição plena para a existência grega, pois a defesa e manutenção da comunidade eram o essencial de uma existência ética e a ação da personagem Antígona destoa de uma prática considerada natural, já que o ambiente grego se apresentava como o local da ordem, em que cada um possuía seu papel na comunidade. Não se pensava o indivíduo separadamente da organização política, conforme salienta Manfredo Araújo de Oliveira (1993), em *Ética e sociabilidade*:

Para os gregos, o que é natural é a comunidade e não o indivíduo isolado, que, na Modernidade vai se transformar em critério e eixo fundante de toda a reflexão. A sociabilidade é vista no pensamento grego como algo constitutivo da essência humana de tal modo que o homem, como ser essencialmente político, só na 'comunidade política' (*pólis*) pode encontrar sua auto-efetivação (p. 21).

Vernant (2005) explica que a escrita se tornou um elemento importantíssimo no universo cultural grego, disseminando-se principalmente entre os séculos V e IV a.C. A lei escrita era aquela na qual o governante alicerçava o domínio político, pois sancionada perante os cidadãos, representaria o bem comum. Em *Antígona*, a vontade do tirano, assumida como a vontade do todo, sobrepõe-se à lei escrita, representativa da vontade geral, quando ele age como dono e senhor da cidade:

CREONTE
 Por vontade de outro hei de governar
 [esta cidade ou por minha?]
 (SÓFOCLES, 1999, p. 56).

As palavras de Creonte mostram que ele está convicto de que sua atitude é a melhor a ser tomada, tem certeza da validade de suas ações, mesmo porque defende a ordem estabelecida quando Hêmon, seu filho, o interpela em favor de Antígona, afirmando que recai em erro, e o tirano questiona: “Erro se defendo meu governo?” (SÓFOCLES, 1999, p. 57). Hêmon reafirma que a atitude do rei vai de encontro à tradição, momento em que esse reitera não somente defender a pátria, mas também a própria virilidade: “Que atitude abjeta, render-se a uma mulher.” (SÓFOCLES, 1999, p.57). Várias implicações estão em jogo: o dever cívico, a tradição e, principalmente, a ordem masculina, o caráter androcêntrico da sociedade, revelado por intermédio da fala de Ismene, quando diz que tanto ela quanto sua irmã precisam se curvar aos mais fortes.

Susana de Castro (2011, p.29-33) explica que o fato de um grande número de tragédias possuir personagens femininas poderia dar a impressão de que as mulheres gregas eram as grandes poderosas, mas ressalta que as obras foram escritas por homens e que a direção, a encenação, os atores, todos eram homens. Os papéis femininos não podiam ser representados por mulheres, não se tem certeza

se elas podiam assistir às apresentações. A autora afirma que, paradoxalmente, embora houvesse toda essa limitação, as tragédias se mostram ambíguas, sendo natural que o caráter androcêntrico se revele nas falas das personagens, tendo em vista uma sociedade que considerava os homens naturalmente melhores, porém, há um “respeito e reverência pelas ações de suas protagonistas” (CASTRO, 2011, p.33).

Essas atitudes são percebidas para com Antígona, já que o Corifeu se refere a ela como “gloriosa” (SÓFOCLES, 1999, p.64) e, durante toda a peça, as ações da protagonista começam a sobressair em importância. No entanto, ela e Creonte são personagens arrogantes. O lamento final do tirano é uma constatação de que a arrogância possibilita o surgimento de atos imprudentes, os quais ocasionam o sofrimento: “Palavras altivas, trazem aos altivos castigo atroz” (SÓFOCLES, 1999, p.97).

Antes desse aprendizado ocorrer, por meio do sofrimento, Creonte está firme na convicção de que desempenha um dever cívico ao defender o Estado. Para ele, as categorias de bem e mal se estabelecem no plano da *pólis*, assim sendo, a ação de Antígona a torna uma mulher má em sua ótica, assim como Polínices, ao atacar a cidade, é mau na vida e na morte. Da mesma forma, seu opositor Etéocles revela-se bom na vida e na morte. Estabelecer que aquele não deva ser sepultado é puni-lo, torna-se necessário ao tirano dar o exemplo para a cidade. Ele o faz mostrando a diferença entre os dois, ao premiar um e execrar o outro.

O jogo de poder é claro, Creonte não pode demonstrar fraqueza, principalmente com relação a uma mulher, e nisso se mantém firme. Sua atitude não tem aceitação unânime:

Creonte
Apresentas como fato a obediência a um rebelde.
Hêmon
Não é assim, não espero consideração a malfeitores.
Creonte
Não é este o mal que te afeta?
Hêmon
Não é este o parecer da cidade de Tebas
Creonte
A cidade acaso, me dirá como devo agir?
Hêmon
Não percebes que fala como um jovem inexperiente?
Creonte

Por vontade dos outros devo governar esta cidade ou por minha?

Hêmon

Não há cidade que seja de um só.

Creonte

A cidade não pertence a quem governa?

(SÓFOCLES, 1999, p. 56).

Ainda que não tenha a unanimidade de todos os cidadãos, Creonte os governa, acredita que a cidade pertence a ele, e sua atitude está em sintonia com o bem comum, mais importante do que qualquer outro bem. Quem não respeita esse pressuposto comete uma maldade cívica, possibilitando que haja desarmonia na cidade. Em *A fragilidade da bondade*, Martha C. Nussbaum (2009) mostra que a virtude, para o rei, é o respeito aos valores cívicos e que esses se constituem com uma excelência superior a quaisquer outros:

Mas a parte mais impudente da revisão de Creonte do mundo prático não é sua redefinição do justo e bom, ambos os quais têm já uma forte associação com os valores cívicos. É sua violenta alteração de valores em torno dos quais a oposição à sua política se centrará: amor e piedade. Creonte é membro de uma família. Tem, portanto, obrigações impreteríveis para com inúmeras relações ou *philoí*. Um desses *philoí* de família é um filho a quem esperaríamos que ele amasse. Ele vê Antígona violando uma ordenação cívica pelo bem do seu irmão amado. Ele próprio tem deveres religiosos familiares para com o cadáver exposto. No entanto, está disposto a ocultar da visão deliberativa as exigências tanto do laço familiar como do afetivo, pelo menos na medida em que eles se chocam com o interesse cívico [...] Creonte, assim como Etéocles – mas com muito maior persuasão e sutileza – está tentando substituir laços de sangue por elos de amizade cívica. Conflitos entre cidade e família não podem aflorar se a cidade é a família, se nossa única família é a cidade (p. 49).

Creonte está firme em sua deliberação que, como foi exposto anteriormente, se justifica pelo entendimento de que busca o bem comum. O dever cívico é o dever absoluto, acima da própria tradição. O tirano possui uma visão unilateral, entende que o bem da cidade é o que foi estabelecido por ele. Antígona mantém da mesma forma uma posição unilateral e irrompe com mais força porque assume solitariamente uma posição. Por se mostrar firme em sua resolução, mesmo sabendo que suas posições a encaminharão para a morte, podemos corroborar a afirmação de que:

Tanto Creonte como Antígona são unilaterais, estreitos, na sua descrição do que tem importância. As preocupações de cada um nos evidenciam valores importantes que o outro se recusou a levar em conta. Sobre esse assunto, a leitura de Hegel, famosa e frequentemente abusada, está correta. Hegel errou, talvez, em não acentuar o fato de que a escolha efetiva de Antígona é, nos termos da peça, superior à de Creonte; mas a crítica geral que ele faz à sua negligência do cívico, não é como vimos, incompatível com esse reconhecimento (NUSSBAUM, 2009, p. 58).

Creonte defende o dever cívico a despeito de qualquer coisa, mas contra seu poder, que se arvora em absoluto e em oposição à passividade dos cidadãos, Antígona surge, na presente concepção, como protótipo de individualidade, uma personagem profundamente passional. Em suas palavras: “Não fui gerada para odiar, mas sim para amar” (SÓFOCLES, 1999, p. 91). O amor a impulsiona e a faz agir; motivada por esse sentimento e, ao sepultar o irmão Polínices, ela age manifestando sua vontade. Porém, o indivíduo não possuía autonomia na Antiguidade, praticamente em toda Idade Média, era anulado pela ideologia cristã, que se baseava num teocentrismo absoluto, começando a libertar-se nos séculos XII e XIII, próximo ao final dos tempos medievais e, como foi discutido anteriormente, apenas com o advento da Modernidade é que a noção de sujeito se estabelece.

Sófocles nos mostra uma personagem da Antiguidade inserida num microcosmo de representação que busca certa correspondência a esse tempo e ao espaço grego, em que não havia lugar para a vontade individual; exaltá-la significaria uma insurgência dionisíaca, verdadeira *hybris*, o excesso, identificado com Dionísio, o deus do desmedimento, uma das figuras representativas dos conflitos trágicos, ao lado de Apolo, o qual representa a medida, o ser comedido (Cf. NIETZSCHE, 2005). Mesmo com máscaras diferentes, Dionísio revela-se em variadas personagens e mitos gregos:

Dionísio verdadeiramente real aparece em uma multiplicidade de figuras, com máscaras de um herói combatente, e, por assim dizer, enredado na rede da vontade individual. Assim como agora fala e age o deus que aparece, assemelha-se ele a um indivíduo errante, esforçante e sofredor, e aparecer com tal certeza e clareza épicas é o efeito do Apolo, decifrador de enigmas, que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco por aquele fenômeno comparativo. Em verdade, porém, é aquele herói o Dionísio dos mistérios, aquele que sofre, aquele deus que prova em si mesmo as dores da individualidade, do qual

narram mitos maravilhosos, ter sido ele, quando menino, esquartejado pelos titãs, e ser adorado agora, como Zagréu; no que se indica que este esquartejamento, o sofrimento propriamente dionisíaco, é igual à transformação em ar, em água, em terra e em fogo, e que, portanto, devemos considerar o estado de individualidade como algo reprovável, como sendo a fonte e o fundamento primeiro de todas as angústias (NIETZSCHE, 2005, p. 63).

Segundo a leitura de Nietzsche, a manifestação da individualidade causa dor, pois implica seguir a própria vontade, o que por vezes ocasiona a transgressão dos próprios limites. Apolo e Dionísio são dois princípios que constituem o indivíduo trágico. O filósofo alemão afirma ainda que esse indivíduo “enredado na rede da vontade individual” é a manifestação de Dionísio, suas ações vão de encontro aos limites, por vezes, aos valores estabelecidos. É a escolha individual que ocasiona o sofrimento. No entanto, o trágico em Sófocles e, assim, em *Antígona*,

é a impossibilidade de evitar a dor. É esse rosto inevitável do destino, do ponto de vista humano. Não é que seja abandonada a concepção religiosa de mundo, de Ésquilo; de modo nenhum. Simplesmente já não é nela que se coloca a ênfase. Vê-se isto com especial clareza numa das primeiras obras de Sófocles, a *Antígona*, onde ainda aparece como vigoroso relevo aquela concepção de mundo (JAEGER, 1995, p. 329).

A tragédia sofocliana coloca as personagens frente a situações que lhes exigem escolhas; situadas numa posição existencial da qual não podem fugir, não há como privar-se da ação. Werner Jaeger (1995, p. 319) salienta a importância de Sófocles na atualidade, por enfatizar o homem, “erguendo aquelas figuras humanas de carne e osso, repletas das paixões mais violentas e dos sentimentos mais ternos, de grandeza heroica e altiva e de autêntica humanidade, tão semelhante a nós e ao mesmo tempo tão dotadas de alta nobreza”. Essa semelhança possibilita que as tragédias, especialmente a sofocliana – ainda que trate de temáticas relacionadas ao ambiente grego – se relacionem umbilicalmente com o mundo atual, sendo obras literárias que transcendem o tempo e a época em que foram escritas, por tratarem do que há de mais recôndito na condição humana.

Em *Antígona*, o ser humano cai no infortúnio em decorrência de alguma falta.

Seu erro consiste em querer superar sua condição humana e mortal, igualar-se aos deuses ou desafiá-los. O Oráculo de Delfos é claro: “Conhece-te a ti mesmo”, ou seja, respeita os teus limites, reconhece-te mortal, frágil, conhece a tua medida para não cair na *desmesura (hybris)*, pois fugir do destino é impossível, esse não é um deus antropomórfico, mas uma força inexorável que dá a cada coisa o que lhe compete receber. O destino em Sófocles está presente, mas sua presença possui um distanciamento, em que ele não se configura como personagem principal. O foco está no homem, o qual a todo o tempo vivencia o processo de transgressão e luta contra forças que buscam limitá-lo.

Essa disputa humana configura a *hybris*, um excesso que faz com que ele sofra, pois transgride a sua medida. A impossibilidade de evitar a dor à qual Jaeger se refere é o que delinea o efeito trágico. Em Sófocles, estabelece-se o conflito entre a vontade humana e as forças que agem contra ela, mas mesmo essa vontade não é simplesmente voluntária, e sim, relacionada com todo um pano de fundo: crenças religiosas, *guénos* etc. A personagem trágica é mostrada, principalmente em Sófocles, como uma figura ideal, próxima ao conceito de *arete*, o qual se relaciona às noções de excelência, nobreza, virtude.

Nesse sentido, Antígona é virtuosa porque ousa, enfrenta a dor com determinação, eleva-se em semelhança aos deuses. Na tragédia que a intitula, o foco não é o destino, mas a própria personagem em suas ações:

O destino não desperta a atenção, como problema independente; ele se dirige de certo modo essencialmente para a forma do homem sofredor, cujas ações não necessariamente determinadas pelo exterior. Antígona está determinada para a dor, pela sua própria natureza; poderíamos até dizer que foi eleita para ela, visto que sua dor consciente converte-se numa forma nova de nobreza. Esta eleição para a dor, naturalmente alheia a qualquer representação cristã, revela-se de modo eminente no diálogo entre Antígona e a sua irmã. A ternura juvenil de Ismena retrocede aterrada perante a deliberada escolha da sua própria ruína. No entanto, nem por isso diminuiu o seu amor fraternal, como não tarda em prová-lo de maneira comovente, com a sua própria acusação diante de Creonte e com o seu desesperado desejo de acompanhar na morte a sua irmã, já condenada. Apesar disso não é uma figura trágica. Serve apenas para realçar a figura de Antígona (JAEGER, 1995, p. 329).

A protagonista de *Antígona* mostra uma figura caracterizada pela virtude (*Arete*) quando ser virtuoso, na perspectiva grega antiga, era ser nobre, belo e bom. A beleza se traduz principalmente em ações belas pautadas pela coragem, qualidades que definem essa personagem enquanto personagem feminina. Segundo Aristóteles (2011), a tragédia é a imitação de uma ação elevada, logo, não imita o ser humano, mas suas ações, as quais definirão o rumo de sua existência. Assim, é a imitação de uma ação não de homens, mas de ações da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade) e todo o fim que se pretende alcançar é o resultado de certa forma de agir. Essa característica transcende o texto trágico e se refere a uma condição do ser humano enquanto *ser-no-mundo*, a saber: a condição de estar impossibilitado de não agir, e mais, que esse agir implica construção do ser.

A análise feita por Aristóteles em sua *Poética* (2011) apresenta algumas pistas para melhor entender a tragédia. Com base nelas, buscamos compreender se *Antígona* se enquadra na definição de Aristóteles, visto que isso se constituiria em fator importante para definir sua protagonista como personagem que se apresenta como protótipo de individualidade já que, por um lado, age contra o *nomos* e, de certa forma, em seu próprio nome, mas por outro lado, também imita ação superior, conforme a tradição religiosa e em respeito ao *guénos*.

A definição clássica de tragédia, explicitada por Aristóteles, elucida a questão da origem e da estrutura desse gênero. O estagirita a descreve como arte da imitação (*mimesis*). Platão já havia conceituado a arte como *mimesis*, mas para ele, essa imitação se distancia da realidade, contendo caráter negativo; significa a aparência da aparência, torna os homens piores, pois os afasta da verdade (*aletheia*) deixando que, embebidos pelas águas do *lethes* (esquecimento), não aspirem ao verdadeiro saber:

O imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre o que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade, e os que se aventuram à poesia trágica, em verso iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores [...], pois então observe o seguinte: o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência (PLATÃO, 2002, p. 301).

Aristóteles despe a *mimesis*⁶ dessa definição negativa que, na verdade, não significa meramente imitação. Na *Poética*, significa tanto imitação como representação e simulação; não se refere a uma cópia fiel. O próprio Aristóteles afirma que o objetivo da representação trágica é mostrar os homens melhores do que são, assim como a comédia representa homens inferiores. Sendo assim, a *mimesis* também se constitui como representação daquilo que poderia ser, abrindo possibilidades. Ao contrário do que está posto na *República* de Platão,⁷ em que a imitação é funesta e irracional, porque se distancia das ideias de seu mundo inteligível, o estagirita a julga como fonte primeira do conhecimento, sendo parte da própria condição do ser humano: “Nisso difere dos outros viventes, pois de todos, ele é o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções e os homens se comprazam na imitação” (ARISTÓTELES, 2004, p. 445).

Devido a essa tendência para a imitação, a humanidade criou a poesia, sendo que a tragédia

é a imitação de uma ação de caráter elevada e dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.”

Por ‘linguagem embelezada’ entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto] e por ‘formas diferentes’ haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto. Uma vez que a imitação é realizada por pessoas que atuam, a organização do espetáculo será necessariamente, em primeiro lugar, uma parte da tragédia; depois, a música e a elocução, pois é através destes elementos que realizam essa imitação (ARISTÓTELES, 2011, 1449b.)

⁶ Segundo Kenneth McLeish (2000, p.18): “As traduções da *Poética* apresentam diversamente *mimesis* como ‘imitação’, ‘representação’, e ‘simulação’. Em termos filosóficos, a diferença entre elas é clara. Um graveto ou uma letra do alfabeto podem ser declarados como a ‘representação’ de uma figura humana sem que sejam, em termos absolutos, nada disso. Uma ‘imitação’ seria o desenho de uma figura humana, ou um humano fingindo deliberadamente ser outro: a intenção é fazer o espectador se lembrar da pessoa imitada. Uma ‘simulação’ parte da mesma premissa, mas a semelhança é mais exata: a intenção é remover a iniciativa criadora do espectador, fazê-lo acreditar que a simulação é realidade”.

⁷ Importante ressaltar que, na obra *República*, Platão vê a imitação como forma de distanciar o homem da realidade. “Em outra obra, as *Leis*, não há a crença de que a arte mimética é imperfeita ou distante da realidade. Os principais trechos a tratarem da poesia nas *Leis* estão contidos nos livros II e VII. O primeiro fato que neles chama a atenção é a ausência de qualquer alusão à teoria das ideias” (MOURA, 1998, p. 9).

Aristóteles conceitua a tragédia como imitação de uma ação, mas para que tal imitar se apresente de maneira eficaz, torna-se necessário traçar algumas características estruturais sem as quais não cumpriria o seu fim enquanto representação dramática. Assim, com relação à estrutura perfeita, deve conter princípio, meio, e fim e não deve ser demasiadamente grande nem pequena: “Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos” (ARISTÓTELES, 2011, p. 1450b). Nesse argumento, reconhecemos a necessidade de um termo médio e percebemos que o conceito de ética, explicitado em outra obra aristotélica (*Ética a Nicômaco*), se aproxima da ideia de perfeição. Para o filósofo, o meio termo é aquilo “equidistante em relação aos extremos e que é o único e o mesmo para todos os homens; e por meio termo em relação a nós quero dizer aquilo que não é nem demasiado nem muito pouco, e isto não é o único e o mesmo para todos” (ARISTÓTELES, 2011, p. 43).

A palavra ética, em sua origem grega (*ethos*), tem alguns significados tais como: modo de ser; caráter, costume individual ou coletivo. No ambiente trágico grego, o mundo ético é o espaço da nobreza, *ethos* também pode designar habitat ou refúgio, sentido contemplado nas obras de Homero. Aristóteles considera o agir ético como hábito, o ser humano não é bom ou mau por natureza, mas o hábito, cristalizado por meio das ações, define seu ser. Na tragédia, o homem está vinculado a uma ordem aristocrática, o nobre deve honrar o seu sangue, a sua formação tem por objetivo possibilitar a interiorização de um ideal de homem que se baseia em sua classe e em seu *guenos*. Entretanto, mesmo em Homero, partícipe de uma tradição anterior ao surgimento das tragédias, o nobre acaba por se separar do coletivo por meio de suas ações; a excelência do herói o individualiza perante os homens de qualidades medianas, a *areté* possibilita que as ações sublimes e valorosas o elevem acima da mortalidade e da própria coletividade, fazendo-o semelhante aos deuses, como há exemplos em Aquiles, Ulisses e outras personagens evidenciadas por Homero, as quais se imortalizam por meio da glória, de modo que a morte não se torna um fim, mas o início de uma imortalidade na memória das gerações, como modelo de excelência e beleza.

Em torno do século V a. C., com o advento dos sofistas, estabelecia-se o discurso como mediador dos valores humanos. Protágoras, ao afirmar que o homem é a medida de todas as coisas, entende os valores como meras convenções. Quem

estabelece o *métron* são os seres humanos, estabelecendo a separação entre uma pretensa ordem divina e uma espécie de ordenamento jurídico. Em *Antígona*, percebemos o direito sofisticado mostrado nas posições de Creonte quando estabelece, humanamente, um decreto que se contrapõe à lei tradicional, considerada de origem divina. A persuasão, nessa nova *areté política* trazida pelos sofistas, também individualizaria aqueles que melhor convencessem e possuíssem a capacidade de transformar o discurso em “verdade”.

Na tragédia sofocliana, essa individualização abre espaço para a *hybris*, sendo causa de sofrimento. Solange Vergnières (2008, p.16), ao expor a questão da virtude heróica, salienta:

Há mais, porém: O dever de cada um não consiste unicamente em se conformar a um modelo coletivo, mas antes em se individualizar, rivalizando em excelência. A nobreza é, pois menos assunto de natureza ou mesmo de costumes, do que uma capacidade multiplicar os atos de bravura e de proezas. A beleza visível do gesto realizado permite ao combatente aceder à *doxa*, à reputação, à glória que não é senão o reflexo do seus gestos no olhar dos outros; ele pode até alcançar a única imortalidade de que o homem é capaz, a da lembrança de seu nome, cantado pelo poeta.

Paralelamente, as ações das personagens trágicas trazem em si a necessidade de equilíbrio salientada por Aristóteles, pois para a tragédia ser bela, necessita que sejam observados critérios como ordem entre as partes e a sua dimensão. Neste caso, a tragédia deve comportar uma extensão devidamente organizada em seus limites, caracterizando a unidade da ação na qual cada parte possui íntima relação com o todo. A *Poética* ainda discerne entre dois tipos de tragédia: a simples e a complexa. A primeira é aquela que permanece contínua sem mudança, ao passo que a segunda indica mudança no curso dos acontecimentos do enredo, “quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas” (ARISTÓTELES, 2011, p. 1452a).

Em *Antígona*, visualiza-se muito bem o ponto de mudança no qual ocorre a peripécia. Trata-se do momento em que a heroína, no início da peça, dialoga com Ismene, sua irmã, sobre o decreto imposto por Creonte, convidando-a a ajudá-la na transgressão do edito tirânico:

ANTIGONA

Se queres me ajudar, se estás disposta a colaborar
Escuta.

ISMENE

A que risco me convida?

ANTÍGONA

Ajuda-me a levantar o corpo. Quero teus braços
(SÓFOCLES, 1999, p. 9).

Ismene é também irmã de Etéocles e Polínices; tal como Antígona, é partícipe da tradição grega e da responsabilidade que advém do não cumprimento das leis não-escritas, as quais normatizam a necessidade de enterrar seus entes queridos. Essa é uma personagem profundamente dionisíaca, pois mais do que ser influenciada pela tradição, por meio da vontade, assume a responsabilidade total de honrar seu irmão. Apesar de ela demonstrar seu desejo em quebrar as ordens de Creonte, nesse momento, ainda não há peripécia. O ponto de mutação acontece quando o tirano é avisado por um dos soldados de que o corpo de Polínices foi sepultado:

GUARDA

Está bem, vou falar; o morto, alguém acaba de sepultá-lo.

Foi-se depois de cobrir o cadáver com pó sedento e

Cumprir com outras determinações

(SÓFOCLES, 1999, p. 23).

Nesse momento, abalam-se a ordem e a posição de Creonte, sendo esse questionado pelo Corifeu que, antes a seu lado, ameaçará o poder do tirano, colocando em questão a lei imposta:

CORIFEU

Senhor, não virá dos deuses

esta obra? Esta suspeita já me inquieta a muito.

(SÓFOCLES, 1999, p. 25).

Semeia-se a dúvida sobre a legitimidade das ordens do governante e Creonte exige a apresentação do transgressor, encaminhando a trama para o próximo elemento da ação complexa: o reconhecimento. Segue-se uma discussão em que Creonte, acusando o soldado, exige-lhe que o responsável pelo crime seja

apresentado, pois nesse momento, ainda paira a ignorância sobre o autor da transgressão. Em *Édipo Rei*, como vimos, a busca pelo culpado recai sobre o próprio investigador: Édipo descobre que ele é o autor do crime, revelado como parricídio. Já em *Antígona*, Creonte toma conhecimento de que a transgressora é a própria sobrinha, também noiva de seu filho, ou seja, sua nora.

Dá-se aqui o que Aristóteles chama de reconhecimento que, junto à peripécia, impulsiona a mudança, delineando o desenlace da tragédia, e pode ser observado no segundo episódio, nas palavras do Corifeu:

CORIFEU
Estranho... Tenho visões... Estou
Perplexo! Posso negar o que eu vejo,
Que se trata da jovem Antígona?
Pobre infeliz,
Filha de um pai infeliz, Édipo.
O que? Trazem-te por desobediência
às leis do soberano,
foste apanhada cometendo loucura?
(SÓFOCLES, 1999, p. 31).

Mesmo sabendo que sua nora é a culpada, Creonte continua irrevogável na decisão que leva aos suicídios de seu filho e de sua esposa. A desgraça que cai sobre ele é fruto de suas decisões, desencadeando a catástrofe. Peripécia, reconhecimento, catástrofe, nó, desenlace, configuram a tragédia a fim de alcançar seu objetivo: “imitar fatos que causem temor e compaixão” (ARISTÓTELES, 2011, 1452b). Observamos, assim, que *Antígona* comporta uma ação complexa de certa extensão, na qual todas as partes se relacionam; no advento da peripécia, há a mudança da ação e, em seu bojo, o reconhecimento, de onde começa o desenlace, no qual a ação se encaminha ao patético, ou seja, à catástrofe.

Esse elemento acontece pela mudança da ventura em desventura e, embora saibamos que na Antiguidade não se desenvolveu uma teoria do trágico, Aristóteles sinaliza às maneiras por meio das quais se realizaria. Desse modo, a tragédia tem como objetivo proporcionar o temor e a piedade e, para que esses efeitos ocorram, tal como numa pintura, devem ser usadas as tintas certas e a devida medida. O filósofo explica não haver efeito trágico algum quando uma personagem de má índole passa da desventura para a ventura, salientando que a tragédia, ao contrário da comédia, representa os homens melhores do que eles são.

A tragédia é definida como uma ação complexa e, como tal, se constitui de todos os elementos descritos, mas o que determina o efeito trágico? Aristóteles (2004) afirma:

Tão pouco cai no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto (ARISTÓTELES, 2011, 1453a).

Tal erro é o que em grego se designa por *hybris*, ou seja, um excesso, sabendo-se que a noção de *métron* é importante para o ambiente grego. A todo o momento em sua *Poética*, Aristóteles sinaliza a necessidade do respeito à medida, cosmos, beleza, proporção. Daí que as tragédias tenham que ter início, meio e fim, não devam ser excessivamente grandes nem pequenas, mas possuir a justa proporção. Tal como na estrutura do gênero trágico, as ações humanas precisam respeitar tal limite fixado pelos deuses. Quando o ser humano transgride a medida, por meio de suas ações, ocorre a *hybris*, o excesso, e todo excesso traz sofrimento.

É preciso compreender, como bem salienta Aristóteles, que a tragédia não é a imitação de pessoas, mas de ações; por esse fato, o conceito de *métroné* importante, pois as ações não são necessariamente boas nem más, e sim conforme a medida ou não:

A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e objeção pode comover-nos profundamente e atingir a consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui. Que está ligado a um acontecer, Aristóteles reconheceu claramente quando, na *Poética* (cap. 6), caracterizou a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações da vida. Com isso compreendeu a tragédia clássica de seu povo melhor que seus intérpretes modernos (LESKY, 1996, p 33).

Contemporaneamente, define-se como trágico qualquer estado de sofrimento: a doença, a pobreza extrema, mortes causadas por acidentes naturais etc. Tais coisas são tristes, desgraças ocorridas. No entanto, não se enquadram na definição de tragédia aqui advogada cujos protagonistas, segundo Aristóteles, tinham que ser representações de homens de Estado, reis, ou heróis. Esse dado difere de como se percebem as personagens na tragédia contemporaneamente. No entanto, o

postulado pelo filósofo de Estagira continua sendo o mesmo: toda tragédia, seja antiga ou moderna, liga-se a um decurso de acontecimentos e de ações que definirão o desenrolar do destino, e por meio delas, desfaz-se um estado de felicidade. Sabe-se que nem toda tragédia possui um fim catastrófico, mas o próprio Aristóteles considera as tragédias nas quais ocorre uma catástrofe ao final como as mais bem construídas. Daí que, como exemplo, cite *Édipo Rei*, de Sófocles.

Albin Lesky (1996) considera alguns requisitos para o desenvolvimento do efeito trágico, sendo que, ao primeiro, chama de considerável altura da queda, ou seja, a mudança de um estado de felicidade e conforto. O segundo requisito é a possibilidade da relação com o nosso próprio mundo. Tal requisito possibilita o efeito de catarse advindo da identificação com a realidade em que se está inserido. Por fim, como terceiro requisito, o sujeito do ato deve ter consciência da mutação da fortuna:

Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. Já por isso as tragédias de um Zacarias Werner e similares, onde os fados brincam de gato e rato com as vítimas inocentes, nada tem a ver com o autenticamente trágico (LESKY, 1996, p. 34).

Essa questão da consciência se revela de forma intensa em *Antígona*, pois essa personagem sabe que vai morrer, e escolhe ainda assim a transgressão. Ao seguir sua vontade e enterrar o irmão, transgride o *métron* e, por suas ações, encaminha-se ao destino terrível. A leitura aristotélica define de forma singular os elementos e o objetivo do gênero trágico em geral, ainda que hoje em dia os temas sejam outros e elementos novos lhe sejam acrescentados. A obra trágica, na presente leitura, continua possuindo o objetivo de revelar o trágico na existência, mostrando o homem como ser frágil e que se torna sublime por meio de suas ações, as quais definirão a sua vida, ainda que sob ação do destino inexorável.

Em *Édipo Rei* de Sófocles, por exemplo, o destino está traçado, não há salvação, mas o protagonista se depara com o seu fado e, inevitavelmente, com o sofrimento, por meio de suas escolhas. Seu caminho, mas não sua punição, é por ele mesmo construído, ainda que o resultado esteja traçado, as ações materializam o que está predestinado. Em *Antígona*, já no início da tragédia, percebemos a morte certa da personagem que, no entanto, transgride a lei imposta pelo tirano, permitindo

perceber o seu conflito e a sua determinação ao defender suas convicções por meio das próprias ações.

Ao lutar por suas crenças e posições, a protagonista manifesta uma individualização que vai de encontro à norma coletiva, estabelecida por Creonte. A norma tem um caráter racional, o que está em jogo é a defesa da unidade da cidade e, nesse jogo, sobrepõe-se também a necessidade de suprimir qualquer manifestação de uma vontade individual, como um erro que pode ser perigoso. A peça de Sófocles inicia justamente com essa ação de questionamento dos valores estatais. Antígona mostra-se como pura contestação, não defende um pressuposto racional, mas religioso, familiar, afetivo; encontra-se ao lado do *oikos* (casa, núcleo familiar, espaço privado).

George Steiner (1995), em sua obra *Antígonas*, realiza um estudo sobre a importância histórica da tragédia e de como foi interpretada por alguns autores, inclusive Hegel, que defende a clássica oposição entre a norma estatal (direito positivo, escrito) e o costume, identificando com isso o conflito entre indivíduo e Estado, mas não teoriza sobre a questão da individualidade. No presente estudo, que parte do pressuposto existencialista de que o homem é ação, a protagonista da tragédia que leva seu nome, em suas falas, questionando a letra fria da lei da cidade. Sobre o ser individual, Steiner (1995, p.26) salienta como resultado que a

[...] tradução em autenticidade do ser individual exige o agir existencial. O homem é apenas *'l'oeuvre qu'il a réalisée'* (a obra que realizou). Mas na medida em que a ação individual não é a do Estado racional, pode ter ou não realidade substantiva, pode ser ou não justificável. Sendo essencialmente dele, o agir do indivíduo fá-lo-á entrar em choque com a norma racional do fim consciente ('política') do Estado. Por seu turno, este último oporá a lei (*'Gesetz'*) ao imperativo interior (*'Gebot'*). Quando esta oposição é exasperada até ao extremo, temos um vazio violento ou 'formalidade' da lei e uma autonomia autodestrutiva, um imperativo de si e só para si, do lado do indivíduo. É o momento em que a peça de Sófocles começa.

Já no início da tragédia, Sófocles (1999) coloca em foco o problema da relação entre escolha e faticidade, quando Ismene se rende a essa última alternativa e questiona: “Desventurada! Se as coisas estão assim, eu, que posso fazer? Mudaria o quê?” (p. 9). Ismene não acredita que possa questionar a ordem

masculina, simbolizada na figura do tirano. O questionamento dessa personagem enfatiza o seu contraste: Antígona, como aquela que ousa transgredir.

3.2 Liberdade e individualidade

A condição primordial para a ação individual é a liberdade, aqui entendida não como ausência de correntes e quaisquer amarras sociais, mas como a capacidade de o indivíduo transcender sua situação imanente e até necessária. A transcendência significa a disposição em ir além das condições sociais e econômicas, ou seja, de sua faticidade em vista de outras possibilidades. Alicerçados nessa reflexão, compreendemos que Antígona, ao transgredir, busca, implicitamente, nessa ação, que sua decisão de sepultar o irmão signifique uma possibilidade de impor que sua vontade seja soberana em relação à pólis: “Sepultarei meu irmão [...] Não poderão acusar-me de traidora” (SÓFOCLES, 1999, p.10).

Parece contraditório falar em liberdade no caso de Antígona, sabendo que a mulher, representada por essa personagem, era considerada na Grécia antiga como inferior ao homem; não possuía direitos. Logo, será que tem significado a palavra liberdade na tragédia *Antígona*? Num ambiente permeado pelo mito e na crença em deuses que interferem na sociedade, onde ou em que está a liberdade? Aparentemente, as sendas se fecham para esta investigação, mas

existir é fazer-se carência de ser, é lançar-se no mundo: pode-se considerar sub-homem os que se ocupam em paralisar esse movimento original; eles têm olhos e ouvidos, mas fazem-se desde a infância, cegos e surdos, sem amor, sem desejos. Essa apatia demonstra um medo fundamental diante da existência diante dos riscos e da tensão que ela implica [...] O indivíduo deve assumir a sua subjetividade (BEAUVOIR, 1970,p. 29).

Simone de Beauvoir diz que existir é fazer-se, ser uma incompletude que se completa na ação. Portanto, tentar paralisar essa situação é negar a própria humanidade tornando-se *sub-humano*. A liberdade consiste em não aceitar valores,

ordens, estruturas e condição social como se fossem barreiras intransponíveis, mas em se reconhecer sujeito, não aceitando que determinações sociais interfiram nas convicções subjetivas. Ser livre indica que o indivíduo se responsabiliza por seus atos, pois não se vive só, ou melhor, a condição da autonomia humana é a sociedade. Todo ato livre tem influência no meio social, todo o agir se liga implicitamente ao interagir. Esse caráter da escolha e, portanto, da responsabilidade que acarreta, impede que o sujeito assuma a sua individualidade porque implica assumir a responsabilidade inerente às suas ações.

Na tragédia sofociana, percebemos essa auto-anulação nas palavras de Ismene para justificar o seu medo de agir, ao tempo em que se vislumbra o aparecimento de uma vontade livre na réplica de Antígona:

ISMENE

Não pratico atos desonrosos, mas
afrontar a autoridade dos cidadãos me é impossível

ANTIGONA

Agarra-te a teus pretextos. Quanto a mim,

Sepultura

Vou dar a meu queridíssimo irmão.

(SÓFOCLES, 1999, p.12).

O que impossibilita Ismene de ajudar Antígona, e o que leva essa personagem à transgressão? Parece que Sófocles, propositadamente, quer mostrar que elas estão na mesma condição, contudo possuam características diferentes. O que as iguala é o fato de serem irmãs, mulheres, filhas de Édipo e irmãs de Etéocles e Polínicos, de possuírem a mesma tradição. O que as difere é simplesmente a ação. Em toda a peça, Ismene pouco aparece e quando o faz é como um ser nulo, apagado, impossibilitado de agir por si, deixando-se condicionar pelas estruturas. Antígona, ao contrário, é decidida, não se enquadra, abala a tirania, mexe com as estruturas, não se deixa condicionar, assume suas convicções, suas crenças e – por que não dizer? – seu afeto. Tudo a motiva e por tudo isso ela é motivada, principalmente pela tradição, porém não condicionada. Ela não é um ser autômato, mas se mostra como um protótipo de individualidade.

Uma característica importante de Antígona é não prescindir de determinação. Por mais que haja o destino a rondar as personagens, a ação definirá a concretização do destino. Nesse sentido, podemos relacionar a tragédia sofociana

com o existencialismo, pois se faz impossível não agir; a escolha determina o destino, melhor dizendo, o concretiza. Essa liberdade incondicionada ressalta o contraste entre Antígona e Ismene: ambas escolhem, mas são decisões discrepantes. Enquanto Ismene, em sua passividade, escolhe seguir o padrão estabelecido pela cidade (o edito de Creonte), Antígona escolhe a si mesma, a própria convicção, a crença na lei dos deuses que, em última análise, é a afirmação das próprias idiossincrasias. Ao escolhê-las, Antígona não decide simplesmente por um pressuposto individual, mas acaba por ir de encontro a uma coletividade. Ao resolver sepultar o irmão, a protagonista insurge-se, não somente contra as determinações de Creonte, mas ao rebelar-se, opõe-se ao direito da *pólis*, defendendo a tradição religiosa, familiar.

O que isso tem a ver com liberdade no sentido existencialista proposto? Sartre (2000, p. 10) auxilia nesse entendimento:

Quando dizemos que o homem escolhe a si; queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio: mas com isso queremos também dizer que ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens. Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo o valor do que escolhemos.

Essa é uma dimensão ética da escolha que deve ser levada em consideração, embora se possa contrapor que Antígona sofre determinações sociais. Se ela participa de uma crença de que os mortos devem ser sepultados, por ordem de seres divinos, logo, agiria por determinação. Torna-se até fácil concordar com certa autonomia em sua decisão, mas não em sua incondicionalidade. Todavia, ocorre que Antígona e Ismene são irmãs e participam de uma mesma situação social; então, a verdadeira questão referente à escolha pela não determinação de Antígona é que, numa dada circunstância (o edito), ela toma uma decisão diferindo não só da irmã, mas em contraste com toda uma coletividade, o que caracteriza o acenar de uma individualidade inerente à própria escolha.

Convém lembrar que a ação trágica, em geral, surge a partir do exercício da liberdade de ação do herói, mas não se trata de uma liberdade total, pois no ambiente trágico grego, os deuses, o destino, a *pólis*, o *guénos*, etoda uma série de elementos limitam a manifestação de uma escolha totalmente autônoma. As

personagens da tragédia, em regra, são nobres envolvidos em um conflito inconciliável, pano de fundo para a manifestação do trágico. Sobre a ação trágica e a liberdade, podemos afirmar que:

Embora a ação trágica só ganhe consistência como exercício extremo da liberdade humana, a liberdade integral inexistente no universo da tragédia: todo o percurso do herói, desde seu nascimento, é assombrado pelo presságio fatal de um triste desenlace. A morte do sujeito trágico afirma e confirma, com a veemência do sacrifício, a saúde da *pólis*, a afortunada concatenação das diferentes ordens que constituem aquela sociedade (FINAZZI-AGRÓ, 2004, p.105).

Platão, proveniente da tradição política de exaltação do bem comum, estabelece na *República*, como condição imprescindível para o bem comum na *pólis*, a primazia da coletividade sobre o indivíduo. Na ética platônica, não há espaço para arroubos individuais, é necessário que cada um se esforce em seu lugar pré-estabelecido inatamente para, através da ordem e da obediência aos melhores, contribuir a fim de tornar a cidade feliz:

Isto queria demonstrar que mesmo os outros cidadãos devem ser encaminhados para a atividade para que nasceram, e só para ela, a fim de que cada um cuidando do que lhe diz respeito, não seja múltiplo, mas uno, e desse modo certamente a cidade inteira crescerá na unidade, e não na multiplicidade (PLATÃO, 2002, p. 116).

Ao contrário dessa ética da coletividade mostrada por Platão, Sófocles apresenta em sua peça uma personagem que vai de encontro ao ideal ético de bem comum, a possuir como pressuposto principal a anulação do indivíduo. Ao contrário da idealização platônica, Antígona não representa a ordem, a harmonia, nem muito menos uma mera engrenagem do corpo social; ela é o caos, a desarmonia dionisíaca. Sófocles não molda uma personagem para se adequar em prol de um ideal de felicidade coletiva, mas apresenta uma personagem que ousa questionar a coletividade e seus padrões, anunciando sua liberdade, refratada em sua transgressão; seu caráter aflora na ação e essa é uma característica trazida por Sartre em *O existencialismo é um humanismo*, quando afirma que o ser humano é ação, na qual se revelam sua bondade, suas crenças e afetividade.

Antígona desafia sua irmã Ismene a agir, provando seu afeto pelo irmão. No

ambiente trágico, as ações determinam o caráter e as disposições das personagens, as palavras e a condição social possuem pouco valor se não vierem acompanhadas de ações que as corroborem. Nesse caso, são claras as palavras da protagonista ao convidar Ismene à ação: “mostrarás se és filha de nobres, ou se, embora filha de nobres és vilã” (SÓFOCLES, 1999, p. 9). Implicitamente, essa frase de Antígona parece-nos dizer que fora da ação não há como definir o caráter individual. O homem, nesse espaço, vale por suas ações, ou seja, não há uma essência que o pré-determine: Ismene não é valorosa a não ser que aja.

Antígona prova a sua afetividade para com o irmão e seu valor somente após a ação, fora da qual não há essências, somente possibilidades:

Mas como determinar o valor de um sentimento? [...] Posso dizer: gosto bastante de tal amigo para lhe sacrificar tal soma de dinheiro; mas só o posso dizer depois de tê-lo feito. [...] Não posso determinar o valor desse afeto a não ser que precisamente, eu pratique um ato que o confirme e defina (SARTRE, 2000, p. 10).

Nesse fragmento de Sartre, está o ponto de discrepância entre aqueles que, em verdade, honram o seu discurso e aqueles que, simplesmente, dizem palavras ao vento e se esquivam da ação. Antígona representa os primeiros e Ismene, ao contrário, faz parte dos segundos. Essa personagem está presa às convenções e ao medo, suas palavras se embebem de temor e o que a imobiliza é esse mesmo pavor. Antígona não teme a ação; é decidida e, mesmo sabendo da inevitável morte, continua firme em seu propósito: quer que a cidade não esqueça a tradição, deseja que a *pólis* reconheça o seu amor, por isso, não só estabelece o conflito, como quer que saibam que foi ela quem o estabeleceu. O seu agir é desesperançoso, ela sabe que vai morrer e ainda assim age; poderia se casar com Hêmon, seu noivo, viver uma vida pacata, dando-lhe filhos e prazer. No entanto, se assim o fizesse, não seria a Antígona, pelo menos, não essa da qual falamos que, embora trágica, vem pintada com tal intensidade por Sófocles que nos parece de carne e sangue, justamente por sua irreduzibilidade, por ser contrária à acomodação.

Sófocles mostra, através de Antígona, que não há vida fora da ação. Sobre a questão do agir, Sartre (2000, p. 12) argumenta: “A doutrina que vos apresento é justamente oposta ao quietismo, visto que declara que só há realidade na ação”. O filósofo francês vai mais longe, ao acrescentar: “o homem não é, portanto, nada mais

que o conjunto dos seus atos”. O tragediógrafo, ao apresentar sua protagonista, atribui-lhe duas condições: imanência e transcendência. Sua condição imanente consiste em ser uma personagem feminina, representada no ambiente cultural grego, sujeita à maldição dos Labdácidas. Sua transcendência é justamente a superação dessas condições. Ela supera seus limites, irrompendo como um ser com características autônomas, dotada de liberdade, ou seja, da capacidade de questionar o dado em prol de outra possibilidade, características que revelam uma disposição individual.

Metaforicamente poderíamos considerar Antígona como uma personagem heraclítica, ou seja, associada a Heráclito, que vê a realidade como algo não permanente, mas num processo de mudança/movimento (*devenir*) constante, em que nada é fixo, tudo está num processo de vir a ser e deixar de ser. A dialética, a oposição, o conflito é o que cria o mundo constantemente e o faz sempre renovado. Por isso, para o filósofo pré-socrático, o elemento primordial, representativo dessa realidade dominada pelo *devenir*, é o fogo, que transforma a matéria, destruindo e construindo o real. A *hybris*, o excesso, vincula-se às ações das personagens de Sófocles. Nietzsche reconhece isso ao defender que o apolíneo (ordem, medida) e o dionisíaco (desmedimento, desordem) são princípios que constituem a tragédia, um conflito sem conciliação como fundo que ergue o trágico. Em *Filosofia na era trágica dos gregos*, ao falar sobre o homem valoroso para Heráclito, Nietzsche (2012, p. 70) afirma:

O homem é, para ele, até mesmo no sentido mais genérico, um ente irracional: o que não entra em conflito com o fato de que a lei da razão todo-poderosa se realiza em todo o seu ser. Ele não ocupa de modo algum um lugar privilegiado na natureza, cuja manifestação mais elevada é o fogo, por exemplo, na forma de estrelas, mas não o homem simplório.

Esse conflito que, por vezes, ocasiona a *hybris*, é um caminho para compreender a noção de trágico que, segundo Gerd Bornheim (2007, p. 74), se revela a partir de um conflito entre o homem e o mundo. A ação define o trágico, o conflito abre possibilidade para que o trágico se estabeleça, mas

enquanto o homem permanece inserido na objetividade religiosa, ou

submerso na religação de uma ordem transcendente – qualquer que seja ela e a ponto de se confundir com ela –, a tragédia não se verifica. Mas, por outro lado, o fenômeno trágico perde seu embasamento quando o homem se desprende totalmente dessa religação, quando ela se ‘transforma em seu contrário’; o trágico desaparece na medida em que a subjetividade do herói tende a se tornar autônoma despida de qualquer caráter substancial e objetivo (BORNHEIM, 2007, p. 82).

Percebemos a importância do conflito entre o mundo de valores no qual o herói trágico está inserido, manifestando sua vontade individual, com características de autonomia e liberdade, e que isso leva ao trágico. No entanto, a tragédia obedece a circunstâncias históricas e é um fenômeno histórico, daí que a ação do herói não possa ser despida de qualquer caráter objetivo, pois o herói trágico não é plenamente autônomo e não o pode ser, porque está preso ao ambiente cultural grego e, além do mais, é o conflito entre valores objetivos do direito, da religião e da cultura gregas que são temas das tragédias, em especial, da sofocliana.

Por isso, quando nos referimos à individualidade grega, falamos em modelo prototípico, mas não em manifestação plena de uma individualidade. O ser trágico manifesta certa liberdade na ação, escolhe e transgredir, mas o faz em nome de valores circunscritos e não por pura subjetividade. Como num processo de velamento e desvelamento (*aletheia*), a verdade se manifesta, junto à autonomia e à liberdade. As duas últimas, características de uma individualidade própria do homem moderno, se fazem notar em *Antígona*, ao menos enquanto protótipo, mas não se estabelecem por si só. Sua protagonista vincula-se à tradição e dela não pode fugir, porém emerge da literatura grega para nos demonstrar a força do amor, da determinação e da ousadia; representa a força da mulher que não se curva perante poderes estabelecidos, é uma típica heroína trágica, seu destino está traçado desde o início, mas a ela se encaminha por sua escolha. Suas ações determinam o cumprimento do destino, no entanto, ela ousa ir além da medida que lhe foi imposta.

A tragédia sofocliana possui um significado simbólico que vai além do texto e revela a existência em sua configuração trágica. Daí a necessidade da constante releitura de *Antígona* a fim de refletirmos sobre as questões políticas, de gênero, de individualidade e do direito. Esse texto nos revela uma personagem que assume posição masculina, quer dizer, ousa transpor sua condição feminina, assume uma

individualidade diferenciada, fala politicamente, em ação reservada somente aos homens no ambiente cultural mostrado por Sófocles: “Quando Édipo es desterrado, Antígona se preocupa por él, y, ensufidelidad, se refiere a ella como un ‘hombre’” (BUTLER, 2001, p. 85).

Essa posição referida por Butler, como um privilégio masculino na tradição helênica, é o diferencial no texto de Sófocles e o que demonstra, em nossa leitura, o caráter de manifestação de um modelo prototípico de individualidade na tragédia sofocliana. Antígona separa-se da coletividade por meio da sua vontade ao transgredir a medida e um de seus principais interditos é contrariar a ordem masculina e patriarcal que marcava a sociedade enfocada. Butler salienta ainda como a identificação entre a protagonista e Édipo influencia as ações daquela que, sendo filha e irmã de Édipo, se nega a casar-se com Hêmon, filho de Creonte e seu noivo, preferindo unir-se ao irmão na morte.

Mais do que um conflito entre uma lei não escrita e a ordem política, como se lê na interpretação tradicional, advinda de Hegel, está em questão um afeto com características incestuosas, o que enfoca ainda mais a vontade individual da personagem e o perigo de suas convicções para a cidade, pois questiona o próprio conceito tradicional de ordem familiar além de reatualizar, em outro contexto, o incesto cometido por seu pai Édipo. Antígona surge como protótipo de individualidade, principalmente por sua disposição em romper interditos, o que a marca como um modelo necessário de ser revisto e relido, principalmente por aqueles que se acomodam e não ousam lutar por suas convicções, preferindo, como Ismene, adequar-se, seguir o curso dos acontecimentos por medo de nadar contra a corrente. A esses, a protagonista de Sófocles (1999, p. 43) aconselha: “Salva-te. Evita a morte. Não te invejo”.

4EVA PERÓN, UMA MEDIAÇÃO DO TRÁGICO MODERNO

Ela subiu como um meteoro do anonimato de papéis secundários no rádio a um trono jamais ocupado por mulher alguma: o de Benfeitora dos Humildes e Chefe Espiritual da Nação.

TOMÁS ELOY MARTINEZ,
Santa Evita

4.1 Tragédia moderna e individualidade

Os estudos de Raymond Williams (2002, p. 74-78), em *Tragédia moderna*, questionam o sentido clássico de tragédia como uma experiência especificamente grega, ou relacionada a um herói que, geralmente, descende de uma linhagem nobre. Segundo Williams, há um processo de alienação na definição da tragédia, pois algumas mortes, por exemplo, têm importância e outras, não. A morte de um escravo não possui designação trágica, é simplesmente uma morte, mas a de um chefe de Estado, ou de um príncipe, apresenta caráter diferenciado. Sendo assim, a definição de tragédia sustenta-se a partir da própria estrutura social, demonstrando um sentido ideológico. Mesmo Aristóteles em sua *Poética*, ao definir o que é tragédia, estaria imerso nessa estrutura de pensamento, da qual não pôde fugir.

O autor argumenta que essa estrutura e definição de pensamento sobre a tragédia e o trágico se sustentam até a Modernidade, mas não com a mesma configuração. No curso da Modernidade, o sentido da tragédia se modifica, principalmente com surgimento e desenvolvimento da burguesia, quando o sentido trágico se estende não somente a homens de Estado, mas a todos os cidadãos. No

entanto, ainda assim, não há uma cisão com o ponto de vista clássico da tragédia, mas um acréscimo para que a definição sirva aos interesses burgueses, os quais claramente não poderiam aceitar a tragédia com um acontecimento relacionado à nobreza.

Williams salienta mais uma diferença fundamental entre as tragédias clássica e moderna: o fato de que, na primeira, o coro se perde. As interpretações da tragédia antiga supervalorizam o herói trágico e pouco enfatizam a importância do coro que representa o coletivo, o qual foi desaparecendo na medida em que a experiência individual foi se distanciando da coletiva. As tragédias passaram a ter uma privatização dos temas, ou seja, uma particularização, não mais se ligando a cidades ou nações. A perda de conexão com o todo é uma das faces da tragédia moderna, de maneira que não existe mais o herói trágico no sentido grego, mas o ser que se depara consigo mesmo em suas escolhas, as quais, por vezes, entram em choque com os limites impostos pela sociedade. Essa característica identifica-se com as ideias de Sartre (2011) segundo as quais, ser livre não é ter ausência de limitações, mas que, por meio de suas escolhas, sempre soberanas e individuais, o ser humano consiga ir além de sua facticidade, na construção de seu projeto, configurando um processo de transcendência. Nesse sentido, é famosa a máxima sartreana que afirma não importar o que fizerem do ser humano, e sim o que ele faz do que fizeram dele. Em alguns casos, a morte se mostra como saída, uma destruição para a própria conservação.

Na Modernidade, nossas interpretações da vida atribuem grande valor ao indivíduo. A individualidade é um atributo exaltado, porém o risco permanente da morte, ou da perda de algum tipo de conexão individual com outros indivíduos, é uma pista importante na compreensão do sentido da tragédia moderna:

As nossas interpretações da vida conferem o mais alto valor e importância ao indivíduo e ao seu desenvolvimento, e, no entanto é, na verdade, inevitável que o indivíduo morra [...] O que me parece significativo em relação ao atual isolamento da morte não é o que ele pode dizer sobre a tragédia ou sobre o momento da morte, mas o que está dizendo, por meio disto, sobre a solidão e a perda de conexões humanas e sobre a consequente cegueira do fado humano. Ele é, por assim dizer, uma formulação teórica da tragédia liberal, mais do que qualquer tipo de princípio universal (WILLIAMS, 2002, p.83-84).

O autor adverte que a ação trágica diz respeito à morte, mas não é necessário que termine em morte, a não ser que a própria trama tenha uma determinada estrutura de sentimento que a imponha. Assim, *Eva Perón*, de Copi (2007), não se enquadra em vários elementos que definem a tragédia clássica, mas por essa nova ótica, identificamos situações que lhe concedem um cunho trágico. A protagonista fugirá para preservar sua individualidade e não se perder em meio a representações coletivas sobre a sua figura, pelo fato de ser tratada como personagem que se vincula ao olhar coletivo, no papel de esposa de um chefe de Estado.

Na peça em estudo, quando Eva se recusa a esse papel, marca um dos requisitos para a ocorrência da tragédia – o despertar da individualidade – ainda que como uma espécie de embrião:

O conflito no interior do herói trágico tende a substituir o conflito encarnado em homens particulares; e o isolamento do herói trágico, que Hegel apontara como uma característica da tragédia moderna, se generaliza com o pressuposto espiritual decisivo. A história do espírito no mundo perde por assim dizer seu caráter espiritual e objetivo e torna-se um processo interior de indivíduos (WILLIAMS; 2002, p.57).

Williams (2002, p.39) considera que a tragédia antiga e a moderna apresentam a transição da prosperidade para a adversidade envolvendo indivíduos. Na primeira, o “indivíduo” é significado como membro de um grupo ou algo similar, mais do que “um ser único que pode ser separado e isolado”. Essa segunda definição de indivíduo, como algo separado, isolado, refere-se ao indivíduo moderno. Nesse caso, quando se nega a continuar sendo a esposa de Perón, ao se travestir em enfermeira, Evita busca não se perder da própria individualidade, mas para isso, se vale da dissimulação. Porém, o trágico se revela em outro nível, a partir do momento em que a personagem secundária é manipulada e depois, descartada.

Outra personagem secundária, a mãe de Eva, Dona Juana, que finge a todo o momento o amor por sua filha, na verdade, está interessada no dinheiro dela, demonstrando o individualismo e a preocupação com a própria vontade. Essas marcas se apresentam na Alta Modernidade, sob influências do capitalismo industrial e do liberalismo, em sua ênfase no desenvolvimento individual. Não é simplesmente

a personagem que se apresenta como perversa, mas também o ambiente no qual que ela está inserida, e do qual busca fugir, por meio de uma ação individual.

A discussão sobre individualidade ganha corpo a partir da ascensão do existencialismo. Os pensadores existencialistas, em especial Sartre, defendem a subjetividade humana; suas teorias são fruto da subjetividade epistemológica fundada por Descartes, as quais enfatizam o homem enquanto sujeito do conhecimento. São fruto também da tradição iluminista, que postula a autoridade da razão sobre quaisquer outras formas de autoridade. Tais pensadores são dialeticamente influenciados pela lógica moderna e coparticipem sua criação.

Essa lógica moderna, em que os pressupostos sartreanos estão alicerçados são pontos importantes para a compreensão da personagem Eva Perón e diferenciá-la da Antígona. A primeira realiza seus atos motivada pela própria vontade, ao assassinar sua enfermeira, comete um ato deliberado, não somente escolhe, mas planeja essa ação. Toda a peça, desde o início, é uma arquitetura cruel que desemboca no fim planejado. Porém, ela não mata simplesmente a enfermeira, mas dissimula uma situação em que simula uma afetividade para com esta, pedindo para que vista suas roupas e coloque suas joias.

Sartre (2011, p.557) *diz* que a vontade “é reflexiva por essência, seu objetivo não consiste tanto em decidir qual o fim a alcançar, pois, de qualquer forma, os dados já estão lançados”. Nesse caso, percebemos no texto em estudo que a intenção da vontade está em como alcançar o fim planejado:

Te gustan las joyas eh? Tomá ésta también.
Y el collar. Tomá, tomá, no me lo
agradezcas. A mí ya no me sirven para
nada. Así te hacésun pequeño ajuar.
Te gusta la plata eh? Sabés lo que vas hacer
cuando me muera? No querés ir a vivir
Con mi mamá a Europa? Ella tiene muchas
casas, autos, todo lo que hace falta. Podés
hacerte pasar por su hija y encontrar un
marido. Sos virgen?

ENFERMEIRA

No, señora

EVITA

Mucho mejor. Es muy linda la vida
sabés? No hay por qué porqué ser enfermera para
siempre. Esperá, carajo, me muero.
Ayúdame a sentarme. Quedate acá.

Quedate acá. Quedate acá. No tenés frío?
Querés ponerte mi visón? (COPI, 2000, p.78-79).

Um assassinato planejado para tomar o lugar de alguém poderia acontecer de outra forma: Eva mataria a enfermeira e trocaria a roupa dela, mas prefere dissimular, fingir-se de amiga, deixá-la feliz em estar vestida em roupas belas e joias preciosas. A protagonista de Copi perversamente elogia a empregada, diz até que ela pode viajar para a Europa com sua mãe, vestida suntuosamente. O travestimento é uma transformação; a roupa na peça define quem é a pessoa, ou seja, a aparência. Se o sujeito é sua aparência, estabelece-se a dificuldade em defini-lo. O processo de travestimento da protagonista relaciona-se com o seu término:

Se trata de un comienzo sumamente significativo, puesto que la «presidencialidad» de Eva se encuentra en un vestido, en un objeto suntuario que adquiere su significado en el marco de una puesta en escena y que se superpone sobre la identidad de quien lo lleva, desplazándola, para instalar en su lugar una identidad supletoria. En el texto no se menciona la fecha en la que transcurre la acción ni hay indicaciones escénicas, al igual que en el resto de los textos dramáticos de Copi (PRON, 2007, p. 273).

A arte tem o poder de evidenciar questões essenciais de cada época, antes mesmo que tais questões sejam conceituadas e/ou refletidas. Essa discussão sobre a perda de força da ação do sujeito se mostra nas expressões artísticas modernistas, com o questionamento da noção de “eu” enquanto sujeito identitário. Martin Esslin (1999), ao falar sobre modernismo e a noção de identidade, refere-se às peças de Pirandello, em especial, a *Seis personagens à procura de um autor*, em que uma das personagens coloca a questão:

Você não sente o solo se afundar sob seus pés quando reflete que este você que você sente hoje, toda essa sua realidade presente, está destinada a lhe parecer amanhã uma mera ilusão? A ênfase sempre recai sobre a mutabilidade, a descontinuidade essencial do eu individual. A natureza humana, tanto em suas manifestações sociais quanto psicológicas, é algo fugidio, instável e mesmo ilusório. Não há nenhuma coordenada fixa que permita mensurar a identidade, e recusa-se a fé naturalista num determinismo de forças

naturais (herdadas) ou impostas (ambientais). A certeza sobre o papel ou finalidade de alguém na vida é inalcançável (p. 466-467).

Essa ausência de uma identidade fixa, pois é sempre fugidia, de algo que determine de forma essencial o sujeito, anuncia o discurso sobre a Pós-Modernidade, constituída em entrelace com a própria Alta Modernidade. A desreferencialização característica do sujeito no período se expande ao conceito de nação, entendido como um discurso que se arvora como totalizador e que, contudo, enquanto princípio que unifica os sujeitos, carece ainda mais de mensuração.

Segundo Gumbrecht (1998, p.21-25), a Pós-Modernidade refere-se à compreensão do presente como uma situação que não é fixa e muda a configuração dos efeitos produzidos pelas Modernidades que se seguem desde o século XV. A Pós-Modernidade problematiza a subjetividade e, em seu bojo, o olhar para o futuro deixa de ter eficácia. Nesse sentido, as fontes de memorização e preservação ampliam-se, é a busca de pontos referenciais que se deslocam e não se encontram no presente. O autor ressalta que há uma dessubjetivação, enfraquecendo decisivamente a ação do sujeito, que não deixa de ser observador do mundo, e como observador, é também produtor de uma infinidade de representações.

Nesse sentido, Fredric Jameson (1985) afirma que a Modernidade defendia a noção de um sujeito autônomo, com singularidade própria, e que o advento da discussão sobre a pós-Modernidade questiona radicalmente a individualidade e a peculiaridade do sujeito, enquanto indivíduo livre:

Os grandes modernismos estavam, como dissemos, ligados à intervenção de um estilo pessoal e privado, tão inconfundível como a nossa impressão digital tão incomparável como o nosso próprio corpo. Porém isto significa que a estética da Modernidade, estava, de certo modo organicamente vinculada à concepção de um singular e de uma identidade privada únicas, das quais se podia esperar o engendramento de sua visão singular de mundo, forjada em seu próprio estilo, singular e inconfundível (p. 19).

Quando se fala em Pós-Modernidade, logo nos deparamos com a discussão sobre Pós-Modernismo, como um conceito imbricado com o Modernismo, não se configurando como uma separação radical, mas mantendo este uma relação íntima,

pois dele descende e/ou é sua própria continuidade. Nas palavras de Eleanor Heartney (2002, p.6):

O pós-modernismo, como o próprio termo sugere, é inconcebível sem o modernismo. Pode ser entendido como uma reação aos ideais do modernismo, ou como retorno ao estado que precedeu o modernismo, ou mesmo como uma continuação e conclusão de várias tendências negligenciadas no modernismo. Mas, independentemente de a relação ser definida como parasitária, canibalesca, simbiótica, ou revolucionária, uma coisa é certa: não se pode ter o pós-modernismo sem o modernismo. E, na medida em que a definição de modernismo permanece polêmica, não é de admirar que até mesmo os defensores mais ardorosos do pós-modernismo pareçam incapazes de chegar a um consenso sobre o que ele é exatamente.

Não concebemos a Pós-Modernidade como posterior à Modernidade, como uma epocalidade autônoma e nova, razão pela qual, em vez de analisarmos *Eva Perón*, de Copi, como um drama pós-moderno, preferimos considerá-lo como moderno e também contemporâneo. Nesse sentido, Giorgio Agamben (2009), em *O que é contemporâneo e outros ensaios*, salienta que todas as épocas são contemporâneas para quem as vivencia. Todas são filhas de seu tempo, mas ser contemporâneo não é simplesmente aderir ao seu tempo, emaranhar-se nele. Integrando a época em que nasceu, o contemporâneo consegue certa distância dela; aqueles que não coincidem radicalmente com seu tempo, esses sim são contemporâneos:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo, é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p.65).

Por meio dessa reflexão, os textos ora investigados se fundem numa característica fundamental: Sófocles foi “contemporâneo” ao escrever *Antígona*, não somente por refletir na obra as características de sua própria epocalidade, mas por anunciar, ainda como espécie de embrião, ocorrida por meio da vontade individual, a

noção moderna de individualidade. Alicerçados principalmente na teoria Sartreana, a especificamos como característica do sujeito autônomo, livre, e engajado na construção do seu próprio projeto idiossincrático de existência, ainda que envolva um engajamento coletivo, como frisa Sartre.

A despeito da discussão sobre a morte do sujeito, Sartre reafirma a total liberdade destesujeito que, como afirma o filósofo francês, está condenado à liberdade, tem total autonomia em sua ação. Se a autonomia possui suas limitações em Antígona, a Eva Perón de Copi é pura liberdade, somente vontade. Suas escolhas não se definem a partir de valores absolutos, sendo essa uma característica do existencialismosartreano para o qual não existem valores metafísicos. O ser humano é antes de qualquer coisa sua existência; não existe natureza que seja superior a ele, mas ao escolher, projeta, faz-se, está por se fazer sem nenhum tipo de essência determinada.

Compreendemos, na peça de Copi, que a personagem Eva Perón vive em um corpo, um corpo para o outro, o único que, de alguma forma, atenta contra a liberdade do sujeito. Sartre (2011, p. 127) explica que o outro, por vezes, vê o “eu” como objeto. Isso ocorre com Evita, transformada em objeto perante o olhar dos outros, que a perscrutam e a rotulam constantemente. Como já especificado, o seu plano é uma fuga desse olhar, constituindo-se como uma busca da manutenção da própria individualidade, ou ao menos, para deixar de ser objeto constituído pelos outros, no que corresponde à seguinte explicação:

Devo captar primeiramente o Outro como aquele para quem existo como objeto; a recuperação de minha ipseidade faz aparecer o outro como objeto em um segundo momento da historicização antehistórica; a aparição do corpo do Outro, portanto, não é o encontro primeiro, mas, ao contrário não passa de um episódio de minhas relações com o Outro; ou, se preferirmos, o Outro existe para mim primeiro, e capto-o como corpo depois; o corpo do Outro é para mim uma estrutura secundária (SARTRE, 2011, p.427).

Com base nesse pensamento, refletimos que, assim como politicamente Eva Perón é vista como objeto suntuoso, admirado ou odiado pelos outros, também vê a enfermeira como objeto. Sua relação com ela ultrapassa o mero interesse, sendo objeto, pode usá-la para satisfazer seus desejos egoístas e assim o faz. Ela manda a enfermeira vestir suas roupas e, ao fazer isso, desnuda sua intenção em fazê-la

ser usada para satisfazer seus desejos: “Ponha para me agradar. Você vai ver como é agradável. Procure lá na mala grande. O vestido branco. Tem uma peruca junto de um saco plástico. Pegue-a (COPI, 2007, p.39). Ao aceitar essa tarefa, a enfermeira aceita ser utilizada, não reflete, somente age, mas a não escolha já é uma escolha, de acordo com Sartre. No fim das contas, o sujeito é feito radicalmente objeto, quando escolhe ser manipulado dessa forma e, assim, nega a própria individualidade.

A especificidade da tragédia moderna se fundamenta, dentre outras coisas, na afirmação da individualidade do sujeito enquanto responsável por suas ações, as quais não possuem nenhum tipo de determinação, o que acaba por ser desesperador. Quando Sartre fala em angústia, refere-se ao sujeito que possui a si mesmo como causa de sua ação e, necessariamente, de sua existência, pois se constitui como liberdade. Esse reconhecimento de sua individualidade é uma especificidade do herói trágico moderno:

Sem determinação alguma senão à sua própria e suficiente vontade, o herói trágico moderno se insurge, desvinculado de tudo e de todos e, quando fracassa, ressentido o peso da obrigação sobre as costas. Assim a apreensão do sentido trágico antigo, para Kierkegaard, é transformada na Modernidade, em apreensão alguma, precisamente, em apreensão do vazio! Mas qual a implicação dessa transformação? Que a concepção, do sofrimento na Modernidade, tornou-se fátua. Que a dor implica a consciência de haver cometido uma ação desprezível! O trágico estético transmuta-se em ético, transmuta-se em culpa no senso moral (ROSA, 2013, p. 466).

O trágico moderno se estabelece no reconhecimento do próprio isolamento enquanto indivíduo e na responsabilidade própria pelas ações, que gera o tipo de culpa antes salientado: a culpa ética. Os seus atos são seus, e, mesmo engajados em uma coletividade, se expressam individualmente. O trágico na Modernidade se expressa no próprio desamparo sartreano, o qual “[...] implica que somos nós mesmos que escolhemos o nosso ser” (SARTRE, 1973, p.12). Nesse sentido, Williams (2002) salienta que o desespero resume a tragédia moderna, mostrando o absurdo da existência como experiência individual. Ainda que o ser humano se insurja constantemente contra esse sentimento em busca de esperança, vê-se diante da solidão e da falta de sentido no mundo. Não havendo deuses que definam o destino humano, está só, numa existência que lhe parece absurda:

A condição de desespero, tal como Camus a descreve, ocorre no momento de reconhecimento daquilo que é chamado o 'absurdo'. Essa 'absurdidade' é menos uma doutrina do que uma experiência. É um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e do mundo não-racional em que ele habita. Essas contradições permanentes podem se intensificar-se em circunstâncias específicas: o decair da vida da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos(WILLIAMS, 2002, p.228).

A personagem Eva Péron na peça analisada expressa esse sentimento de solidão ao se referir à encenação da própria morte, como uma revelação da condição do sujeito, enquanto individualidade:

Vocês me abandonaram sozinha com este câncer. Vocês são uns filhos da puta [...]. Até mesmo a minha morte, a encenação da minha morte eu tive que fazer tudo sozinha. Sozinha. Como se eu já estivesse morta, como se eu não passasse da lembrança de uma morta (COPI, 2007, p.45).

Nesse sentido, a individualidade constitui-se como a marca da tragédia moderna. Da própria individualidade, brota o sentido do trágico moderno, o qual consiste especificamente na angústia do ser humano frente às diversas escolhas que se impõem ao sujeito contemporâneo, não há como fugir às possibilidades de construção do próprio ser, essa condição existencial do sujeito o faz estar completamente desamparado em um universo, em que ser humano, nas palavras do pensador francês Jean-Paul Sartre, é estar “[...] condenado a ser livre”(SARTRE, 1973, p.9).

4.2 Evita e Antígona, os mitos e a memória

Neste tópico, buscamos compreender a relação entre as obras literárias *Antígona*, de Sófocles, e *Eva Perón*, de Copi, sem desconsiderar as distintas épocas em que foram escritas, sempre no encaixe da noção de individualidade, problema que fundamenta a presente pesquisa. Ambos os textos giram em torno da memória e

do mito, sendo que o primeiro deles possui como pano de fundo o *guénos*, a história dos Labdácidas e, como toda tragédia, traz presente a transgressão dionisíaca que ocasiona o erro. É interessante salientar que a mentalidade trágica se embasa na cultura da culpa e ainda traz marcas da cultura da vergonha, traduzida como a necessidade do herói, que remete à epopeia homérica, de pautar suas ações pela coragem demonstrada e pela defesa da honra.

A cultura da culpa, definida por Susana de Castro (2010), e notada nos mitos de Édipo e Antígona, está implicada na noção de *guénos* e se caracteriza pelo temor de contrair infortúnios por causa de algum tipo de desmedimento e/ou ofensa a algum antepassado, pois há uma linha invisível, ou seja, um laço que une todos os membros de um *guénos*. Essa cultura difere da culpa, como a conceberia mais tarde o cristianismo; quando relacionada à tragédia, referindo-se à ideia comum de que as ações de um dos membros do *guénos* influenciam todos os outros:

Diferente da cultura da vergonha, que faz com que o herói homérico pautar suas ações pela defesa da honra e pela exibição da coragem, na época arcaica a noção de que haveria uma 'justiça' por trás dos infortúnios, faz com que o cidadão grego tema 'contrair' o mal como 'pagamento' por ofensa realizada por algum antepassado seu. Assim, diferente da culpa cristã posterior, a culpa arcaica vem do temor por algo externo ao indivíduo, por exemplo, a ofensa de algum antepassado ou mesmo o contágio no contato com um ser impoluto. No caso cristão, a culpa é interiorizada: o pecador sente culpa já pela mera possibilidade de vir a ser ele próprio responsável por algum ato pecaminoso (CASTRO, 2010, p. 131).

Ainda ao focarmos *Antígona*, não podemos desprezar a influência da *pólis* nas ações da personagem que, além de trazer a maldição dos Labdácidas, sofre a força do coletivo a se impor à vontade individual. Lembremos que, na sociedade ateniense, representada pela tragédia em análise, a mulher era considerada como um ser necessariamente imperfeito e, por esse fato, se restringia à esfera privada (Cf. ARISTÓTELES, 2004, p.150). A divisão entre o público e o privado é bem clara na Grécia antiga, onde *oikos*(o espaço familiar, privado) difere da *pólis* (o espaço político).

Em *Eva Perón*, também existem determinados parâmetros de ordem política, exteriores à personagem, contudo, não mais relacionados a uma espécie de cultura da culpa ou da vergonha, destacando-se a referência à nação argentina, a pairar

sobre os discursos. Nessa discussão sobre a nação, utilizamos as contribuições de Stuart Hall (2006) que, baseado em representações sobre as identidades culturais modernas, explica que uma cultura nacional se constitui como um modo discursivo de construção de sentido, compreendendo a nação como uma “comunidade imaginada”, em concordância com a noção utilizada por Benedict Anderson (2008), o qual “[...] argumenta que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas” (HALL, 2006, p. 52).

A narrativa da cultura nacional é criada e contada a partir de várias formas, dentre elas, a literatura, porque cria várias imagens sobre a nação, importantes na edificação do discurso identitário. Também contam a tradição, sua invenção e a necessidade de sua continuidade que, inclusive no período recente, inculcam determinados “valores e normas de comportamento através da repetição” (p. 54). Por fim, como narrativas da cultura nacional, há ainda o mito de origem, localizando a cultura num passado mítico, e/ou na noção de um povo puro. Sobre esse ponto, o autor considera:

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra sobre a tentação de retornar a glórias passadas e o impulso de avançar mais em direção à Modernidade. As culturas nacionais são tentadas algumas vezes a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, quando a nação era ‘grande’; são tentadas a recuperar as identidades passadas (HALL, 2006, p. 56).

Hall afirma que, apesar do discurso nacionalista buscar hegemonizar as origens e os indivíduos, as nações são formadas por indivíduos diferentes, de classes diferenciadas, e por vários conflitos internos:

A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. O ‘povo britânico’ é constituído por uma série desse tipo de conquistas – céltica, romana, saxônica, viking, e normanda. Ao longo de toda a Europa, essa estória se repete *ad nauseam*. Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada (HALL, 2006, p. 60).

No texto de Copi, a nação argentina, com todas as características elencadas por Hall, tem papel similar ao que a *pólis* grega desempenha na *Antígona* de Sófocles. No entanto, os conceitos não se equivalem, pois ao falarmos desse último, referimo-nos a um pequeno núcleo, conduzido por pequeno grupo de cidadãos, com alto grau de homogeneidade garantida através da força e da tradição. Nesse sentido, as identidades são por si já menos heterogêneas do que as modernas.

Ao procurarmos notar é o quanto a figura de Eva Perón é utilizada na tentativa de construir uma identidade nacional, observamos que as palavras atribuídas a Perón corroboram essa afirmação: “Eva Perón não está morta, ela ainda está mais viva do que nunca” (COPI, 2007, p 48). Ela vive como uma espécie de mártir na memória daqueles que a veneram, bem como nos que a desprezam. A personagem literária se relaciona com a personagem histórica, principalmente na ênfase concedida à sua origem social e na referência ao povo. Eva por vezes é representada como identificada com os “despossuídos”, sua mãe afirma que “com quinze anos ela foi pra rua [...] quando ela nasceu eu não sabia nem mesmo falar espanhol, só indígena” (COPI, 2007, p. 30).

Essa origem social da protagonista é um dado pertinente para a presente investigação, e há constantemente referências ao passado nesse texto, entretanto, não vemos nela uma determinação, como se direcionasse o futuro. O autor não tece uma personagem ficcional totalmente independente da personagem histórica, pois a historicidade, em sua escrita, é pertinente para a representação ficcional, mas não se confunde com essa.

Eva Perón possui origem social mista, era filha de relação considerada ilegítima entre o fazendeiro Juan Duarte e a costureira Juana Ibarburen. A ascendência lumpen, que marcou a pobreza de sua infância, será ressaltada pelos defensores e detratores, contudo, ao adentrar na vida pública, soube aproveitar com maestria sua origem, apesar do preconceito de setores da classe média e alta. O lumpem-proletariado é uma expressão própria do marxismo, resumida no texto de Karl Marx, *O manifesto comunista* (Marx & Engels, 2007), em que conclama os homens à ação, para lutar em busca de uma sociedade comunista; o pensador analisa que as classes sociais gradativamente se dividiram em duas grandes classes: burgueses e proletários. Os burgueses detêm os detentores dos meios de produção, os proletários, explorados e oprimidos, possuem apenas sua força de trabalho, são a nova classe revolucionária na busca de uma sociedade sem classes.

Contudo, entre os burgueses e os proletários, existe uma sub-classe o chamado lúmpem-proletariado. A palavra lúmpen tem a ver com trapo, configurando os que estão abaixo do proletariado, e não possui consciência de classe, formando-se por pessoas destituídas de recursos econômicos, sem emprego formal, por vezes, até mendigos. Marx afirma que tanto a classe média, ou seja, a pequena burguesia, como o lúmpem-proletariado, não são classes revolucionárias, mas se vendem ao vento das circunstâncias:

O lúmpem-proletariado, putrefação passiva das camadas mais baixas da velha sociedade, pode às vezes, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; todavia, suas condições de vida o predispõem mais a vender-se à reação (MARX; ENGELS, 2007, p. 49).

O lúmpem-proletariado possui o desprezo da classe alta, da classe média e do próprio proletariado. Essa origem lúmpen de Eva não passa despercebida por Copi. Ela se torna esposa de Perón, mas isso não a desliga de sua origem, passando a ser identificada com os excluídos daquele contexto, como a porta voz dos despossuídos. Beatriz Sarlo (2005) ressalta o enfrentamento de Eva, no texto de Copi, contra as pessoas que a cercam. O dramaturgo a mostra rodeada de hipocrisia, pois sua mãe ambiciona sua fortuna e, para Perón, sua morte é uma jogada política para a própria manutenção no poder. No texto, Eva afirma que Perón “não vai se incomodar por causa de um câncer, sobretudo porque isso é bom para ele, que eu morra”. A primeira dama se vale de um “[...] discurso em que a distribuição de bem entre os pobres é apresentada como um dispêndio sonhado por alguém que era parte do lúmpen” (SARLO, 2005, p.20).

No seguinte trecho, retirado do livro de Copi (2007, p. 45), Sarlo (2005, p. 20) ressalta tanto o desprezo da personagem pelos que a cercam quanto a relação com sua origem lúmpen:

Vocês são uns filhos da puta. [...] Eu fiquei louca, louca, como quando eu resolvi dar um carro de corrida para cada puta e vocês me deixaram fazer isso. Louca. E nem ele nem você nunca me disseram para parar. Até mesmo a minha morte, a encenação da minha morte eu tive que fazer tudo sozinha. Sozinha. Quando eu ia nas favelas e que eu distribuía pacotes de dinheiro e que eu deixava tudo o que eu tinha, minhas joias, meu carro até mesmo meu vestido e voltava

como uma louca nua de táxi mostrando a bunda na janela, vocês não me impediram.

Além da origem lúmpen, por parte de mãe, sobre o ser histórico Eva Perón é importante ainda salientar que, antes mesmo de sua morte, já havia o culto à sua personalidade, promovido em grande medida pelo governo de seu marido, Juan Domingo Perón. Após falecer, a primeira dama foi alçada à categoria de mártir, considerada por muitos como a “santa Evita”. Ela faleceu ainda jovem, mais precisamente em 22 de julho de 1952, com apenas 33 anos de idade. Sua morte comoveu a nação e contribuiu para a consolidação de sua figura política. Sabendo o quanto era importante para a manutenção do próprio poder, Perón resolveu embalsamá-la para que continuasse “viva”.

Quando, depois de três anos, um golpe militar depôs o “general”, o corpo de Evita foi sequestrado e ficou durante meses dentro de um veículo estacionado em uma rua de Buenos Aires. Depois, esconderam-no no sótão da casa de um capitão do exército até que reaparecesse, 16 anos mais tarde, na Itália. Hoje, o cadáver repousa no cemitério da Recoleta, na capital da Argentina, Buenos Aires. Toda essa história de manobra política, mistérios, bem como a atuação de Eva Perón quando viva, ganham lugar em vários discursos, de exaltação ou desprezo, criados depois que ela se torna uma importante personalidade da história argentina.

A ambiguidade caracteriza a personagem nela inspirada, protagonista do drama *Eva Perón*, e seria empobrecer o texto dotá-la de uma identidade fixa, imutável. Ao contrário da personagem de Copi, Antígona, personagem sofociana, ousa encontrar-se com a morte; suas ações já estão determinadas desde o início, não se espera mudança, no sentido de uma dissimulação e/ou modificação quanto ao objetivo de enterrar o irmão e assumir as consequências advindas de seu ato. Na peça de Copi, não se tem certeza do que irá ocorrer, ao mesmo tempo em que Eva se caracteriza por agir maliciosamente.

Copi (2007) encaminha o leitor a pensar que está diante de uma personagem doente cuja enfermidade a faz ser impaciente e até pedante, mas logo se descortina o caráter ambíguo dela. Num primeiro momento culpa a enfermeira por não ter encontrado o seu vestido: “É culpa da enfermeira: “Eu disse mil vezes para ela guardar o meu vestido de presidente nesta mala.” (p.8). Em outro

momento, desdenha dela e a acusa: “Olha o meu vestido! Você me manchou de sangue! E ainda por cima eu lhe disse preto e você me fez as unhas vermelhas como uma puta! Saia daqui! Vai para o seu quarto!”(p.21). Nessa cena, a Evita de Copi se mostra diferente do mito branco que a exalta, justamente sendo cruel com a enfermeira que representa àqueles que a idolatram. Paradoxalmente, ela se refere ao povo com lamento: “Eu lhes teria dado a aposentadoria com cinquenta anos, e o aborto gratuito. Eu lhes teria dado tudo, tudo, tudo! Que pena! Merda!” (p.27).

A ambiguidade de Evita representa a própria subjetividade moderna; pode-se afirmar que Copi representa, por meio de sua personagem, o ser humano em sua ambiguidade essencial, metaforicamente falando, como aquele que consubstancia em seu ser anjo e demônio, bondade e maldade. No texto em análise, a personagem é tratada como indivíduo que não pode ser facilmente categorizado, nem muito menos determinado. Nesse sentido, enquanto Antígona se determina pelo gregos, Eva não está determinada e, conforme Copi a apresenta, vence a ordem patriarcal masculinista e androcêntrica, representada por Perón elbiza (representação do irmão dela, Juancito Duarte).

Assim, a trama se marca fortemente pela referência à Argentina, bastante próxima ao conceito de nação caracterizado por uma tentativa de unir as diferenças dos indivíduos numa noção de identidade unificada. O simbolismo da morte e embalsamento do corpo de Eva significa a tentativa de unir diferenças dos indivíduos numa espécie de adoração dessa personagem que seria assim uma espécie de ponto de ligação entre os indivíduos, fundamentando o poder do peronismo. Os conselhos de Ibiza, personagem que representa o seu irmão, bem demonstra presente afirmação:

Nós sairemos daqui com o seu cadáver embalsamado e você será para sempre a imagem da exata santidade. Evita Virgem Maria. Não estrague o próprio plano. Fique calma. Você se da conta do estado em que você se encontra? Evita... (COPI, 2007, p.16).

É na verdade um discurso que se organiza com o advento dos Estados nacionais, mas que vai perdendo força com o desenvolvimento da Modernidade. Contudo, no caso do peronismo, ainda estamos diante de um Estado forte e da ideia de nação soberana, ainda que cada vez mais carente de substancialidade no mundo contemporâneo. Essa dessubstancialização é posta nas

entrelinhas do texto de Copi, permitindo o questionamento: até que ponto a noção não se identifica com governo ou governabilidade? As palavras finais do texto, no discurso de Perón, demonstram claramente a exaltação de Evita como uma imagem a ser copiada, um exemplo de nacionalismo e abnegação pelo povo e, no texto, a nação está relacionada à defesa do peronismo, consubstanciado na figura de Eva como salvadora e santa:

A força invencível de seu destino exemplar nos encorajará, mais do que nunca, a continuar a tarefa, a dura tarefa a qual dedicamos nossa vida; excomungar a riqueza injusta, dar pão aos pobres, construir uma nova sociedade onde cada homem e cada mulher encontrarão sua felicidade no trabalho e no amor à pátria. Eva Perón, senhores, está mais viva do que nunca! (COPI, 2007, p.48).

A necessidade de preservação de Evita enquanto santa é relacionada, no texto em análise, com o corpo que deverá ser embalsamado, como ocorreu à personalidade histórica que inspira a personagem literária de Copi. Na peça em estudo, ainda que não se tratasse do corpo mesmo de Eva Perón, todos devem acreditar que seja seu corpo. De alguma forma, isso se transforma em verdade para as pessoas, por meio de um processo de persuasão típico das aparelhagens das propagandas fascista, nazista e populista, sendo esse o caso peronista. O embalsamento é uma estratégia política, uma forma de não deixar de ser, mas continuar, não só simbolicamente e, de alguma forma, alimentar o simbólico por meio da matéria preservada, para que a memória construída aja como unificadora das pessoas em prol do peronismo, por meio do discurso nacionalista.

Tanto no texto de Copi quanto no de Sófocles, ora analisados, percebemos o papel da memória na construção das personagens e sua relação com o universo mítico. O mito, no texto do tragediógrafo grego, pauta-se na crença em um mundo de deuses e deusas, enquanto em Copi, relaciona-se a toda uma aura criada em torno da personagem histórica, idolatrada por uns e desprezada por outros. Nesse sentido, Mircea Eliade (2010) refere-se ao mito como aquele que:

conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido num tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade

total, o cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (p.10).

O mito político das sociedades contemporâneas não difere tanto dos mitos sagrados das sociedades tradicionais, ambos utilizam do imaginário para dar significado à realidade, ou se utilizam a imagens de heróis, que possuem qualidades que vão além de meros humanos, tais como se fossem semideuses. Raoul Girardet (1987) analisa a fundo tais mitologias políticas e como ela serviram para sustentar poderes, governos e ações. Ele afirma que ambos – o mito político e o religioso - são narrativas que fornecem uma explicação, ainda que lendária e fabulosa, do real, principalmente na explicação da origem de cruzadas ou revoluções. Segundo ele o mito político é polimorfo, ou seja, sujeito a várias significações, que “não são apenas complementares, mas também frequentemente opostas. Nenhum dos exploradores do imaginário deixa de insistir na dialética dos contrários”(p.15).

A imagem do herói ou da heroína é constante nas mitologias políticas, como o arquétipo do salvador, aquele humano com características que fogem ao corriqueiro, fazendo-o, por meio de suas qualidades, ganhar uma ascensão perante os outros homens e mulheres, caracterizados pela força física ou moral superior. Esse apelo ao salvador, e essa necessidade, explica a expressão que ganharam algumas figuras históricas:

Há o tempo da espera e do apelo: aquele em que se forma e se difunde a imagem de um Salvador desejado, cristalizando-se em torno dele a expressão coletiva de um conjunto, na maior parte das vezes confuso, de esperanças, nostalgias e sonhos. [...] Há o tempo da presença do salvador enfim surgido, aquele, sem dúvida, em que o curso da história está prestes a realizar, mas aquele também em que a parte da manipulação recai com maior peso no processo de elaboração mítica. E há ainda o tempo da lembrança: aquele em que a figura do Salvador, lançada de novo no passado, vai modificar-se ao capricho dos jogos ambíguos, de seus mecanismos seletivos, de seus rechaços e de suas amplificações (GIRARDET, 1987, p.72).

A reflexão de Girardet (1987) sobre o Salvador desejado, esperado e o lembrado, ajuda-nos a compreender a criação mítica que gira em torno da figura de Eva Perón, como uma espécie de salvadora, que surgiu do meio do povo, para libertá-lo do sofrimento e da opressão. O peronismo alimentou essa imagem, de uma

Evita salvadora, redentora dos despossuídos. Copi (2007) mostra essa visão mítica de Eva enquanto salvadora, utilizada como estratégia política:

Quem, como ela, saberá imolar sua vida e sua generosidade de mulher pela causa dos trabalhadores, dos camponeses dos oprimidos? Homens e mulheres de minha pátria, tentemos interpretar a vontade divina. [...] Até hoje nós a amávamos, a partir de agora nós adoraremos Evita (p.48).

A memória de Eva alimentará a visão mítica sobre ela, para a qual a memória se revela importante, já que possibilita o descobrimento da realidade, e até mesmo a criação de novas realidades; possuindo importante papel, inclusive na criação artística e política, porque erige ídolos e mitos, bem como, simbolicamente, garante a coesão social em torno de crenças e valores que vão além da individualidade. Entre os gregos, a memória era considerada uma deusa (*Mnemósyne*), que permitia a revelação da verdade (*Aletheia*), em sua tradução, *desvelamento*, *des-cobrimto*, como se algo que estivesse escondido, velado e que, por intermédio da memória, se revelasse. Aquela tem por filhas as musas, inspiradoras dos poetas, os quais revelam a verdade escondida por entre a realidade.

As musas representam a própria linguagem, a materialização da memória, permitindo aos poetas a enunciação daquilo que é trazido por *Mnemósyne*. Lembremo-nos de que a expressão grega *lethes* significa esquecimento, logo, a verdade tem a ver com não esquecimento, ou seja, aparição:

Na *teogonia* o reino do ser é o não-esquecimento, a aparição (*alethéa*); toda negação de ser vem da manifestação da noite e seus filhos, entre eles o Esquecimento (*léthe*, *lesmosyne*). A linguagem, - que é concebida e experimentada por Hesíodo como uma força múltipla e numinosa que ele nomeia com o nome de Musas, - é filha da Memória, ou seja: deste divino poder trazer à presença o não-presente, coisas passadas ou futuras. Ora, ser é dar-se como presença, como aparição (*alethéa*), e a aparição se dá sobretudo através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. O ser-aparição dá-se através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. O ser-aparição é o desempenho (= a função) das Musas e o desempenho das Musas é ser-aparição. É na linguagem que se dá o ser-aparição – e também o

simulacro, as mentiras. É na linguagem que opera a aparição (alethéa) – e também o esquecimento (lesmosyne) (TORRANO, 2003, p.29)

No trecho anterior, a linguagem é caracterizada de forma paradoxal, enquanto Musas, possui a capacidade de desvelar o real, mas também de velá-lo; nela, opera-se a aparição e o esquecimento. A memória, quando expressada por meio da linguagem, revela verdades, mas também cria simulacros. Contudo, não há como fugir da linguagem, as forma da realidade se expressam por meio dela, que pode revelar ou esconder a verdade. A memória quebra as barreiras do tempo, faz com que, por seu intermédio, algo ocorrido num momento primordial seja evocado, enunciado pelo mito e, assim, volte a acontecer mais uma vez por meio do rito, da rememoração que se dá através da materialização.

Daí não se falar de um tempo histórico, mas de uma noção circular de tempo, o qual não se prende às categorias de passado, presente e futuro, mesmo porque, para as sociedades arcaicas, todas as manifestações da vida diziam respeito ao sagrado, que se mostrava em cada especificidade da existência. A todo momento, o rito invoca a memória como aquela que reatualiza constantemente eventos ocorridos num tempo a-histórico, uma temporalidade que não se prende ao passado ou ao presente, mas que pode ser a qualquer momento – por meio do rito, das palavras rituais, e da encenação – resgatado e mais uma vez vivido com intensidade.

O cristianismo, por exemplo, embora tenha uma concepção de tempo diferenciada em relação a outras crenças religiosas, guarda essa peculiaridade do mito, ritualizada no catolicismo através da cerimônia da eucaristia, na qual a memória possibilita o pronunciamento das palavras ditas por Cristo. Esse ritual da partilha do pão simboliza que, em cada momento eucarístico, mais uma vez se revive aquele momento primeiro. Para o ser religioso,

[...] a duração temporal pode ser 'parada' periodicamente pela inserção, por meio dos ritos, de um tempo sagrado, não histórico (no sentido de que não pertence ao presente histórico). Tal como uma Igreja constitui uma rotura de nível no espaço profano de uma cidade moderna, o serviço religioso que se realiza no seu interior marca uma rotura na duração temporal profana: já não é o tempo histórico atual que é presente – o tempo que é vivido, por exemplo, nas ruas vizinhas –, mas o tempo em que se desenrolou a existência histórica de Jesus Cristo, o tempo santificado por sua pregação, por sua paixão, por sua morte e ressurreição. É preciso,

contudo, esclarecer que este exemplo não explicita toda a diferença existente entre o tempo profano e o tempo sagrado, pois, em relação às outras religiões o cristianismo inovou a experiência e o conceito de tempo litúrgico ao afirmar a historicidade da pessoa do Cristo. [...] O tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas) é um tempo mítico, quer dizer, um tempo primordial não identificável no passado histórico, um tempo original, no sentido de que brotou 'de repente', de que não foi precedido por outro tempo, pois nenhum tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada no mito (ELIADE, 1992, p.39).

Na constituição da memória, há sempre elementos construídos individual e socialmente. Por vezes, desconfia-se da história oral devido às variações que ocorrem quando se narra um fato. Isso acontece porque em cada narração se encontram experiências que possuem significados específicos para cada indivíduo. Mesmo havendo diferentes versões, alguns dados são invariantes nos relatos:

Todos os que já realizaram entrevistas de histórias de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo invariante. É como se, numa história de vida individual – mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças (POLLACK, 1992, p. 2).

A memória individual não se separa da memória coletiva, pois a identidade do indivíduo se faz no processo interrelacional. De alguma forma, o “outro” determina quem “somos” e vice-versa, em relação nem sempre amigável, por vezes conflituosa, principalmente quando memórias diferenciadas entram em choque ou há uma crise nos valores até então estabelecidos. Isso é percebido em *Antígona*, quando memória e tradição, colocadas em xeque, deixam claro que o mito se propaga por intermédio de uma memória coletiva capaz de justificar a vida humana e conceder identidade ao povo que o vivencia.

Por sua vez, ainda que Copi não descreva uma personagem histórica, inspira-se nela e em algumas das várias memórias que existem a seu respeito, sobretudo, no “mito negro” que, segundo Alicia Dujovne Ortiz (1995, p. 308), concebe Eva Perón

como a inescrupulosa prostituta em busca de ascensão social, raivosa e ressentida quando próxima ao poder. Em contraste, o “mito branco”, retroalimentado pelo peronismo ao longo do tempo, e que encontra um dos motivos de sua existência e persistência no carisma de Evita, reelabora-a como aquela que paira frente às consciências, a suplantar em qualidades e virtudes todas as outras mulheres de seu lugar e em seu tempo.

Segundo esse mito, a heroína portaria uma espécie de doçura maternal, lutou ferozmente, como um mártir cristão, pelos descamisados e despossuídos, chegando a apresentar uma santidade equiparável à da virgem Maria. Assim se expressa Ortiz (1995) ao comparar os dois mitos:

Tanto el blanco como el negro partían del mismo principio. Los unos amaban a Evita por su pureza y los otros la odiaban por impura. Así pues, para los dos, el sexo merecía condena. La virgen y la puta eran imágenes opuestas de un mismo ideal. Hasta Borges pensaba que Eva era una prostituta. Pero exaltarla o denegrirla asumían proporciones sobrenaturales. El amor y el odio parecían apuntar hacia otra cosa más allá de lo humano. La amaban y la odiaban religiosamente (p. 308).

Como acontece com Copi, a necessidade de se identificar com símbolos e pessoas que definam a sua identidade, de buscar heróis e heroínas, anti-heróis e antagonistas que possibilitam compreender a vida fora do imediatismo cotidiano, e mesmo como símbolo de esperança, influencia os membros de qualquer grupo social. Joel Candau (2012) investiga a relação entre construção identitária, memória individual e memória coletiva, considerando a protomemória como uma especificidade da memória ligada ao hábito, que logo se torna incorporada, por exemplo, quando se dirige um carro, de modo que, com o passar do tempo, não se precisa de um processo de lembrança constante; é uma “memória ‘imperceptível’, que ocorre sem tomada de consciência” (p. 23).

A memória propriamente dita, ou memória de alto nível, é a responsável pela recordação ou reconhecimento, nela se instalam as lembranças, os esquecimentos, as lembranças autobiográficas, crenças, sensações e sentimentos. Por fim, a metamemória consiste na “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória” (CANDAU, 2012, p. 23) e, assim, de sua identidade. Partindo de todas essas conceituações, o autor entende por:

[...] 'retóricas holistas' o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos. Designamos assim um reagrupamento de indivíduos (a comunidade, a sociedade, o povo), bem como representações, crenças, recordações (ideologia x ou y, a religião popular, a consciência, ou a memória coletiva) ou ainda elementos reais ou imaginários (identidade étnica, identidade cultural) (CANDAU, 2012, p. 29).

Candau (2012, p. 33-35) explica ainda que há uma confusão entre metamemória e memória coletiva, bem como entre atos de memória coletiva e a própria memória coletiva. Segundo o autor, a narração de um fato, por várias pessoas, não significa necessariamente que elas o tenham vivenciado da mesma forma. As experiências individuais são próprias, não podem ser transmitidas especificamente. Porém, representações particulares sobre a memória de determinado grupo, por parte de seus membros, formando um discurso metamemorial, acabam por reuni-los num sentimento de memória coletiva, existente, pois, num plano discursivo. Integrantes de um dado agrupamento social podem ter os mesmos marcos memoriais, mas isso não quer dizer que, necessariamente, compartilhem das mesmas representações do passado. Organizar memórias é uma forma de os seres humanos definirem a sua individualidade nos grupos dos quais fazem parte, uma busca para se situar no mundo, que será compreendido e fará sentido por meio da memória (CANDAU, 2012, p. 61).

Candau admite haver uma espécie de contágio de ideias que ocorre de forma mais intensa em grupos de menor número de indivíduos. Sendo assim, não há uma negação da memória coletiva, como mera ilusão sociológica, mas só pode haver a construção de uma espécie de memória coletiva se as memórias individuais se abrirem umas às outras, visando, de certa forma, a objetivos comuns. A identidade, nessa linha de reflexão, participa de um projeto dialético que se faz a partir da experiência coletiva, mas por meio da leitura individual que, por sua vez, se comunica com outras memórias e individualidades a fim de edificar uma organização memorial.

Relacionando memória individual e coletiva. Candau (2012) se refere ao que ele chama de memória geracional, que se relaciona com a família; a memória

prosopopeia, que se vincula à memória idealizada de personalidades mortas; amemória das comemorações, referente aos fatos do passado do grupo; a memória das tragédias, que diz respeito à lembrança de momentos de dor e sofrimento. A memória do sofrimento é forte, pois:

No quadro da relação com o passado, que é sempre eletivo, um grupo pode fundar sua identidade sobre uma memória histórica alimentada de lembranças de um passado prestigioso, mas ela se enraíza com frequência em um 'lacrimatório' ou na memória do sofrimento compartilhado. A identidade historicizada se constrói em boa parte se apoiando sobre a memória das tragédias coletivas. (CANDAU, 2012, p.151).

O compartilhamento de tragédias reforça o vínculo grupal, de modo que memória e identidade se tornam inseparáveis, não havendo busca de identidade sem memória, e dialeticamente, a busca memorial está sempre realizada por meio de um sentimento de identidade. Assim, podemos compreender algumas das razões pelas quais Evita joga importante papel na construção identitária argentina, representada desde as visões metamemoriais dos indivíduos que a dispõem como parte representativa de suas identidades enquanto partícipes de uma nação. Trata-se de uma memória forte para os indivíduos, pois o fato dela morrer de câncer foi considerado uma tragédia, um golpe do destino que cerceou sua existência no auge da juventude.

Essas representações não se revelam homogêneas, ampliando as visões sobre o peronismo, de modo a desprendê-lo de abordagens maniqueístas, por parte de seus defensores ou de seus detratores. Numa sociedade com grande número de membros, como a argentina, e decorridos 15 anos desde o golpe que retirou Perón do poder em 1955 à estreia da *Eva Perón* de Copi, encenada por Alfredo Arias no teatro parisiense *L'Epée-de-Bois*, no ano de 1970, as memórias do peronismo se debilitam, desgastadas pelas construções simbólicas da "revolução libertadora" (1955-1958), dos governos civis de diferentes orientações, conduzidos por Arturo Frondizi, José María Guido e Arturo Illia (1958-1966) e do "choque autoritário" (1966-1970) do presidente militar e Juan Carlos Onganía (Cf. ROMERO, 2006, p. 125-166).

A própria identidade grupal do peronismo tende a se tornar mais múltipla, construída a partir das antigas e também de novas representações, como as procedentes dos jovens de esquerda, montoneros, os quais constituíram uma

organização político-militar de guerrilha que tinham como objetivo a desestabilização da ditadura militar governante, e o retorno do peronismo ao poder. Sobre a apropriação da figura de Eva Perón pela esquerda peronista, Adrián de Melo salienta:

Sin duda, la apropiación de la figura y el símbolo de Evita sería especialmente rentable para la izquierda peronista, dadas las connotaciones simbólicas y la carga emotiva del personaje. Esa mujer trabajaba sin descanso, hasta altas horas de la noche, en una fundación que se dedicaba a ayudar a los pobres, repartiendo desde viviendas y dinero hasta frazadas (MELO, 2005, p. 237).

Esse caso ainda encontra referênciana questão das múltiplas identidades, conforme Candau (2012):

Quando acontece de as diferentes partes de um grupo organizarem o pensamento 'à volta de centros de interesse que não são mais os mesmos' [Cf. HALBWACHS, 1950, p. 121], podemos então ver um sinal de enfraquecimento da memória do grupo e, ao mesmo tempo, a emergência de identidades múltiplas e compostas (p.100).

As várias percepções sobre a personagem Eva Perón são impulsionadas por ela ter se tornado uma figura importante, um marco para a história e, nesse caso, formada pela confluência de vários discursos. Evita atrai a admiração de muitas pessoas e alimenta a imaginação sobre sua história, por ter sido uma mulher que, num curto espaço de tempo (sete anos), de anônima, conseguiu alçar-se à vida pública casando-se com o general Perón, logo presidente do país. Não ganhou sua importância simplesmente como primeira dama, mas por sua astúcia e sedução ao lidar com as circunstâncias, e ao manejar o discurso popular, que não lhe era desconhecido.

No romance *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez (1996) reinterpreta via ficção narrativa como o fetichismo alimentou o culto à personalidade da protagonista:

Para muita gente, tocar Evita era tocar o céu. O fetichismo. Ah, sim; isso teve uma enorme importância no mito. Os auxiliares de Evita deixavam cair maços de dinheiro quando ela passava pelos povoados. A cena foi registrada em quase todos os documentários sobre sua vida. De quando em quando a própria Evita pegava uma nota nas mãos, beijava-a e lançava-a ao vento. Conheci uma família

em La Banda, Santiago del Estero, que exibia uma dessas 'notas beijadas' em uma moldura. Não quis desfazer-se dela nem nas horas da mais completa miséria, quando não tinham o que comer (p.168).

Contudo, no texto de Copi, o mito que eleva a figura de Evita é modificado, mostrando uma face maquiavélica da personalidade histórica: “[...] apresenta-se numa primeira leitura como uma sarcástica e ácida paródia da figura de Eva Perón, mas supõe também um trabalho com os diferentes discursos que codificam o mito” (CARIGNANO, 2007, p.1). Em *Eva Perón*, o destino não ronda as personagens como uma força inexorável, pois a ficção realiza uma leitura diferenciada dos mitos criados em torno do ser histórico que, no imaginário de muitos, estaria acima da própria mortalidade, eternizada por sua determinação e amor pelos pobres, os descamisados, como ela mesma se referia a eles. Evita, forma carinhosa com a qual o povo a denominava, é representada por Copi como ambígua e rancorosa.

Eva Perón se aproxima de Antígona, já que, por detrás das duas personagens, se encontra toda uma criação mitológica que as imortaliza. Em Sófocles, entretanto, o mito ancora a tragédia enquanto concepção de mundo vinculado a um universo divino. Por sua vez, o *guénos* determina, em grande medida, o destino da protagonista. Ainda que o humano se imponha com força, a *moira*, concepção aproximada à ideia contemporânea de destino, é determinante, e se a personagem representativa do ser humano escolhe a transgressão, não pode modificar o curso dos acontecimentos.

Eva Perón mantém afinidades com o “mito” negro construído em torno da imagem da mulher que inspira a peça teatral em destaque, além de contemplar o “mito” vermelho, criado devido à proximidade com os miseráveis de seu país, que a faz ser adotada como potente símbolo por alguns dos novos peronistas de esquerda durante os anos de 1960 e 1970. Para eles, Evita era uma revolucionária, pronta a lutar pelas mulheres, pelos despossuídos e por melhorias em suas condições de vida, como reitera a personagem Perón no texto de Copi (2007, p. 48): “Quem, como ela, saberá imolar sua vida e sua generosidade de mulher pela causa dos trabalhadores, dos camponeses, dos oprimidos?”.

Além da visão de uma Evita revolucionária, existe ainda o tratamento dado por Copi (2007) à personagem principal de seu drama, que parece adiantar-se à apropriação da figura de Eva pelo movimento LGTB argentino no período pós-ditatorial (anos de 1980 e 1990), conforme tratada por David William Foster (1999, p.

529), Essa faceta evitista, também levada em conta por escritores gays, tais como Néstor Perlongher e o próprio Copi (2007), que a representam como travesti, ou em cenas de cunho homossexual, é percebida no seguinte diálogo da protagonista do drama em questão com sua enfermeira: “Não, espera. Espera... Não tenha medo, meu amor, não tenha medo, meu amor... fique assim... assim. Você está gostando, não é?” (p. 45).

Evita se apresenta com um caráter tão passional quanto de Antígona, mas essa, contudo, é representada de forma elevada, apegada aos laços familiares. Além disso, a temática da morte tanto se faz presente em *Antígona* quanto em *Eva Perón*, mas nessa obra literária, o provável fim da protagonista deve passar pela doença:

Eu tenho câncer! E estou de saco cheio das dores de cabeça do Perón. Um câncer não se cura com uma aspirina! Eu vou morrer! E você não está nem aí. Todos vocês estão se lixando! Vocês só estão esperando o momento de eu bater com as dez para herdar tudo! Você quer saber o número do meu cofre na Suíça, não é sua velha escrota? Eu não vou dizer para ninguém o número do meu cofre! Eu vou morrer com ele! Você vai ter que mendigar! Ou ir para a calçada como antes! Vai acordar os outros! (COPI, 2007, p. 9).

A possibilidade incisiva da morte é ressaltada constantemente pela protagonista como uma moeda de troca a ser lembrada em suas relações interpessoais: “Eu vou morrer. Eu não tenho tempo para escutar rádio (COPI, 2007, p. 21). Em *Antígona*, o mesmo tema serve para confrontar as opiniões e as atitudes das duas irmãs, Antígona e Ismene, quanto à decisão de enterrar o irmão Polínicés, a despeito das ordens do tirano Creonte. Quando a última das irmãs pede para ter o mesmo destino da primeira, essa diz: “Tu escolheste viver; eu, morrer” (1991, p.44); não teme a morte, vai ao encontro dela, sabe que esse é um destino inexorável.

A morte tem sentidos diferenciados nas duas peças analisadas, de modo que, em *Antígona*, o corpo de Polínicés é um ultraje para o tirano e para a cidade, pois lembra um cidadão que ousa atacar a própria pólis e por isso deve ser impedido de ser sepultado; já o corpo de Eva Perón é embalsamado como símbolo essencial para a Argentina, então sob a égide do peronismo. Ambos os corpos possuem grande significado político, pois se Creonte aceitasse sepultar o corpo de Polínicés, isso seria, em sua ótica, um sinal de fraqueza política. Ao mesmo tempo, o ato

deembalsamar o cadáver de Evita possibilita que, como potente símbolo, seja guardado e lembrado, uma forma de fortalecimento do peronismo. Após a queda de Perón, o corpo embalsamado converte-se no primeiro desaparecido político da história dessa nação, antecipando-se ao destino que mais tarde seria traçado para milhares de jovens considerados subversivos pelo regime no período mais sangrento da “guerra suja” (1976-1983).

A personagem de Copi simula a própria morte e assassina a inocente enfermeira, movida por interesse, pois nesse momento, não pensa no povo, mas em si mesma, ao passo que a protagonista de Sófocles assume o destino trágico e morre, não por amor à pólis, mas ao irmão. A condenação e morte de Antígona levam a outras mortes e a uma série de sofrimentos que ao final encaminham Creonte a lamentar por suas decisões. O lamento, o sofrimento final, caracteriza a catástrofe, ou o patético que, sendo um dos elementos mais importantes no gênero trágico, indica uma ação da qual resultam danos. Já *Eva Perón* nos faz acreditar primeiramente que estaríamos diante de uma tragédia antiga, nos moldes clássicos, mas embora leve à morte, não se assinala pela catástrofe, desenrolar de um processo que envolve outros elementos, tais como reconhecimento e peripécia.

O reconhecimento, como passagem do desconhecimento ao conhecimento, ocorre quando algo se elucida, sendo clássico o exemplo de Aristóteles que cita Édipo quando, ao investigar quem matou o antigo rei, descobre que foi ele mesmo e que esse era seu pai. Em *Antígona*, o elemento em questão é notado quando Creonte descobre que foi a sua sobrinha quem enterrou Polínices. Em *Eva Perón*, ao contrário, encontramos uma série de procedimentos que marcam o disfarce, o encobrimento, o velamento, como na passagem em que a protagonista arquiteta um plano que consiste em simular a própria morte, fazendo com que a enfermeira se vista com suas roupas e coloque uma peruca loura, para depois assassiná-la e deixar o corpo dela no lugar do seu: “Ponha para me agradar. Você vai ver como é agradável. Procure lá na mala grande. O vestido branco. Tem uma peruca que vai junto dentro de um saco plástico. Pegue-a” (COPI, 2007, p.39).

A peripécia é uma mudança no curso dos acontecimentos que, em *Antígona*, ocorre quando Creonte toma a decisão de libertar a protagonista, sendo que durante toda a peça foi implacável em sua decisão. “Eu a prendi, eu a libertarei” (SÓFOCLES, 1999, p.82). No texto de Copi, não identificamos mudança abrupta no curso dos acontecimentos, mas um paulatino encaminhamento dos acontecimentos

ao assassinato da enfermeira, para que Eva Perón troque de lugar com ela, como percebemos no seguinte trecho:

EVITA

Vai buscar a capa da enfermeira. Eu não posso correr o risco de ser reconhecida. E seu chapéu também. Pega também o chapéu dela. (COPI, 2007, p.46).

No momento final da peça, a mãe de Eva chora ao perceber que a fotografam, como naturalmente, em circunstâncias normais, qualquer mãe sofreria com a morte de um filho. Entretanto, o lamento dela não configura um sofrimento trágico, pois faz o que é esperado, o seu choro é um disfarce, para esconder seus mesquinhos interesses, de modo que não configura a catástrofe autêntica nem muito menos o final catastrófico teorizado por Aristóteles. A diferença está na autenticidade do sofrimento ou em sua inautenticidade; o final catastrófico aqui referido como autêntico ocorre se o herói trágico morre ou sofre danos irreparáveis e, em seu bojo, surge o lamento daqueles que sofrem pela desventura, fato que não identificamos em *Eva Perón* de Copi.

Para Aristóteles, da catástrofe resultariam danos e penas. No texto de Copi ora investigado, percebemos que até mesmo o discurso de lamentação proferido por Perón (COPI, 2007, p. 47-48) mais se constitui como jogo político do que como um lamento de dor. A fuga de Eva, por meio da simulação de sua morte, é um distanciamento do convívio com aqueles que eram próximos a ela, como sua mãe interessada, em seu dinheiro, e Perón, que a utiliza, bem como sua imagem, como estratégia para manutenção do poder. Tanto, que dona Juana se mostra indignada:

Sabe o que ela me disse? Ela me disse que não vai nos dar o número do seu cofre na Suíça. Ela me disse que quando ela morrer, eu que volte para as calçadas. É inacreditável, não é? Diga, Ibiza, você acha que devo falar sobre isso com Perón? (COPI, 2007, p.10).

É preciso ressaltar, como diferença entre as personagens Antígona e Eva Perón, o fato de que a primeira é uma protagonista sublime, pois suas ações estão pautadas em valores superiores a ela mesma, tais como as leis não escritas, os *guénos*, e a afeição para com seu irmão. Evita de Copi, contrariamente, preocupa-se com a aparência, com suas vontades e seus caprichos. Essa imagem do ser

histórico que inspira a personagem é construída pela oligarquia e pelas classes médias argentinas, de onde o dramaturgo provém.

Diferentemente do texto de Copi, em Sófocles, a preocupação da protagonista com valores que vão além de sua mera vontade é mostrada desde o início do drama, no momento em que conflito se abre, ocorrendo o que Aristóteles define como nó, ou seja, um problema a desvencilhar. A situação conflituosa é mostrada quando a protagonista conta a Ismene sobre o decreto imposto por Creonte e rememora o *guénos*, a maldição que recai sobre os descendentes de Édipo:

Comum no sangue, querida irmã, caríssima Ismene
Sabes de algum mal, dos que nos vêm de Édipo,
Que Zeus não queira consumir em nossas vidas?
Nada – angústia, infortúnio,
Humilhação desonra –, não há
mal que eu não veja cair sobre ti, sobre mim.
E agora... Que novo decreto – propalam –
é este que o general acaba de proclamar em toda cidade?
O que sabes? Ouviste algo? Ou ignoras?
Que atavam a entes queridos nossos – malefícios
vindo de inimigos? (SÓFOCLES, 1999, p.7).

A personagem grega age para além de si mesma enquanto Eva Perón, conforme representada por Copi, não se pauta em valores superiores. Como visto, ela troca de lugar com sua enfermeira, logo sai de cena, foge disfarçada e, paradoxalmente, a morte a immortaliza. Ao final da peça, as palavras com sentido profético atribuídas ao presidente Perón anunciam:

Sua imagem será reproduzida infinitamente em pinturas e em estátuas para que sua lembrança fique viva em cada escola, em cada local de trabalho, em cada lar. Do alto de seu pedestal. A força invencível de seu destino exemplar nos encorajará, mais do que nunca, a continuar a tarefa, a dura tarefa a qual dedicamos nossa vida; excomungar a riqueza injusta, dar pão aos pobres, construir uma nova sociedade onde cada homem e cada mulher encontrarão sua felicidade no trabalho e no amor à pátria. Eva Perón, senhores, está mais viva do que nunca! (COPI, 2007, p. 48)

Nesse ponto, interseccionam-se a ficção dramática e os vários discursos criados sobre Eva Perón que a tomam por santa ou mártir, os quais se utilizam da morte como estratégia política para manutenção do peronismo no poder. O “mito

branco” está aí colocado, em contraste com as ações da personagem, que não se mostra preocupada com a nação, assim como demonstra notório desprezo pela mãe, constituindo uma espécie de qualidade que a faz mais astuciosa do que aqueles que com ela convivem. Lembremos que, ao ressaltar algumas características definidoras do texto trágico, Aristóteles destaca a configuração das personagens, nem como boas nem como más em essência, sendo a *hybris* que as encaminha para o sofrimento.

Desse modo, em *Antígona*, nem Creonte é maléfico, possuindo motivos objetivos para estabelecer seu edito, nem Antígona se apresenta de forma maniqueísta na defesa de sua posição. Ambos estão ao lado de valores que ultrapassam a pura individualidade. Por sua vez, a personagem Eva Perón é caracterizada pela ambiguidade de suas ações, sendo em alguns momentos cruel e, em outros, afetuosa e até frágil: “Não me deixe sozinha, eu tenho medo” (COPI, 2007, p.34).

Outro ponto que distingue o texto de Copi da tragédia sofocliana é o fato de não iniciarem de forma sublime nem com um nó a ser desatado, mas com uma expressão vulgar e uma pergunta fútil, impulsionada pela vontade da personagem: “Merda. Onde está meu vestido de presidente?” (COPI, 2007, p.7). Sua roupa é que define sua identidade, a preocupação com a imagem, nesse caso, canalizada para a vestimenta, é um ponto importante para a leitura da peça em questão, pois o vestido presidencial é sua máscara, representando a posição social que em vida adquiriu. Merda também significa boa sorte nos espetáculos, como uma espécie de mantra utilizado pelos atores antes de entrar em cena, expressão surgida na França. A palavra está colocada no texto como se o autor a utilizasse como um xingamento da personagem e, ao mesmo tempo, como desejo de boa sorte para os leitores, espectadores, ou à própria personagem.

Em *Eva Perón*, também notamos certa transgressão, mas não no mesmo sentido da *hybris* grega, o que seria um anacronismo. A protagonista renuncia a alguns dos papéis desempenhados pela personalidade histórica na qual está fundamentada, negando uma posição vivida em torno do coletivo para assumir outra, em prol da vontade de tornar-se indivíduo. A personagem foge da notoriedade, do peso que a sociedade lhe impõe, assinalando uma escolha desvinculada de qualquer valor que não seja o próprio querer. Quando evita se nega à continuidade

de sua ação como figura pública, isso não significa uma anulação, até se insurge contra a ordem exterior ao não mais aceitá-la, mas não abre um conflito objetivo.

Se o corpo morto da enfermeira é oferecido à nação como se fosse o cadáver da protagonista, por meio do disfarce, essa escolhe não fazer mais parte daquela constituição física e daquela “personalidade”, configurando o conflito trágico moderno, que:

[...] é assim destinado a manter-se aberto, contradição flagrante que não se fecha e não se resolve. A escrita configura formas que, porém, sendo destinadas à insuficiência, devem por força investir nas mesclas, nos ornatos, nos artifícios, para costurar algum sentido no tecido dilacerado do trágico. Assim, mais do que uma forma que vez articulada já não serve, a consciência trágica se revela pelos indícios textuais disseminados que podem remeter para rastros do pensamento trágico (VECCHI, 2004, p.122).

Antígona, por seu turno, luta pelo que acredita ser seu dever, revelando a importância suprema dos laços familiares. Em *Eva Perón*, de Copi, o calculismo e o interesse particularizado motivam as ações da protagonista. A personagem grega mostra o conflito fundamental entre o ser humano e o mundo, que define a tragédia clássica grega em geral, na qual a ordem se posiciona acima do humano e funda o sentido existencial. A transgressão da ordem estabelecida (*hybris*), como já vimos, é um ponto essencial para o seu entendimento, pois após sua ocorrência, exige-se uma reparação, um retorno ao equilíbrio. O mais importante, nesse caso, não é necessariamente a morte do herói, mas a reconciliação que, na maioria das vezes – não necessariamente em todas as tragédias –, ocorre através da morte:

Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde o sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde sua razão de ser. Quando se assiste a um espetáculo trágico, a atenção se volta espontaneamente para a figura do herói, para aquela personagem que encarna a ação, e o espectador é invadido por determinados sentimentos: ele se prende às consequências da ação trágica. Compreende-se, desse modo, que muito facilmente se esqueça de um dos pressupostos possibilitadores do trágico; o sentido do real, qualquer que seja a natureza, permanece como que

encoberto. Mas o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real: desde que o real tenha valor positivo, o trágico se pode verificar (BORNHEIM, 2007, p. 75).

Na tragédia grega, o herói não é movido por sua vontade de forma totalmente autônoma, como vimos em *Antígona*, na qual a personagem sobressai com certa autonomia, manifesta seu desejo, acima da vontade da *pólis*, mas enquanto modelo tão somente prototípico de uma individualidade. Considerando que as expressões individualidade e liberdade se desenvolvem na Modernidade, especialmente a partir da Alta Modernidade, percebemos a dificuldade de definir o trágico num drama moderno, porque o indivíduo não se sente subordinado a um universo de valores superiores a ele. Se uma das marcas da Modernidade é justamente o individualismo como forma própria do ser humano, a absorção da máxima sofisticada de Protágoras – “O homem é a medida de todas as coisas” – até as últimas consequências mudará a perspectiva mimética na tragédia, levando inclusive a questionar a possibilidade de manutenção desse termo na contemporaneidade.

Nos tempos modernos, regulados por uma ordem objetiva – mas não determinante –, cada indivíduo faz parte de um Estado, de uma família, entretanto, não se submete a um destino inexorável. É impossível, todavia, excluir a inexorabilidade da morte como fim último de todo ser, esse fato é imutável. Vimos que a vontade não se ausenta totalmente da tragédia antiga quando, na tragédia sofocliana, percebemos sua presença e a manifestação, ainda que tímida, do caráter individual do herói. Contudo, o herói está circunscrito a valores objetivos, os quais se relacionam principalmente com o *guénos* e a tradição (leis não escritas). Antígona tem sentido paradoxal: ao tempo em que manifesta um modelo prototípico de individualidade, ao questionar os valores da *pólis* e outros, vinculados à visão de mundo grega, como personagem trágica, também nega seu próprio ser enquanto existência, anulando-se pelo afeto ao irmão, traduzido no respeito às leis não-escritas, à tradição, que ocasiona sua morte.

Em *Eva Perón*, de Copi, percebemos uma vontade que direciona as decisões da protagonista; a autonomia de suas ações e escolhas é mais importante do que outros valores sociais. Ela se volta para si mesma, preocupada com as próprias vontades, como no seguinte diálogo com a enfermeira: “Ponha para me agradar. Você vai ver como é agradável. (COPI, 2007, p. 41). Na tragédia sofocliana, o conflito entre o homem e o mundo dos valores é o que possibilita a ocorrência da

desmedida e o florescimento do trágico. O herói trágico, à diferença do que percebemos na peça de Copi, não está vinculado a sua subjetividade, mas preso a uma ordem objetiva cujo desprendimento, a ocorrer nos tempos modernos, dificulta a definição de uma tragédia moderna:

Quanto mais reflexiva se tornar a subjetividade, mais o indivíduo se dobra sobre si próprio, enfraquecendo desta forma a experiência trágica. O que então ganhar corpo é o reverso da tragédia: 'Por mais original que seja cada indivíduo, ele é filho de Deus, de seu tempo, de sua nação, de sua família, de seus amigos; nisto reside a sua verdade; e se em toda essa relatividade quiser ser absoluto, torna-se ridículo. O que lança em crise a tragédia moderna é o deterioramento do sentido de uma ordem objetiva, metafisicamente estável. 'Nossa época', diz ainda Kierkegaard, 'perdeu toda definição substancial da família, do Estado, da geração; ela é forçada a abandonar inteiramente à sua sorte cada indivíduo, que se torna assim, no sentido mais exato da palavra, o seu criador [...] dessa forma, o trágico cessa' (BORNHEIM, 2007, p. 87).

Na tragédia grega, a ação trágica ganha importância como exercício da liberdade humana, mas a liberdade total inexistente no universo trágico, pois o percurso do herói "é assombrado pelo presságio fatal de um triste desenlace" (FINAZZI-AGRO, 2004, p.105). Por outro lado, a partir do início da Modernidade, o indivíduo não mais se preocupa tanto com os limites, pois acredita definir a si mesmo as próprias balizas. A afirmação de que o trágico cessa a partir da perda da substancialidade de parâmetros, como a família ou o Estado, ocorre porque os valores objetivos se tornam frágeis. Lembremo-nos que, estabelecida pelos deuses, a transgressão de algum tipo de medida, fato que ocorre na maior parte das tragédias clássicas, leva ao seu desenrolar. Entretanto, se não há divisas absolutas, o trágico não é identificado, esvai-se.

Importante para definir o trágico, como vimos, a medida está relacionada a um indivíduo que a transgredir, e essa transgressão pode identificar-se, como em *Antígona*, na manifestação de sua vontade. A dificuldade de especificar a medida do indivíduo, a partir da Modernidade inicial, torna mais difícil definir o trágico nesse período. No embrião do período moderno, durante o Renascimento, a retomada da afirmação de Protágoras de que o homem se constitui como a medida das coisas trouxe consigo uma relatividade incisiva, ao tempo em que a defesa moderna de um sujeito autônomo é questionada, enquanto identidade completa.

Havia na tragédia antiga uma exaltação da grandeza do homem que sofre e, constantemente, o direcionamento délfico ao autoconhecimento. Conhecer a si mesmo tem duas acepções: é necessário para livrar-se do sofrimento, mas também ao próprio processo de autoconhecimento. O revelar do trágico participa desse processo, a existência se revela trágica constantemente. Assim, buscar o trágico em *Eva Perón* é deparar-se com o absurdo da situação trágica na peça, pois não há sofrimento real, e sim a dissimulação de uma existência marcada pela iminente morte que, tanto quanto a doença da protagonista, consiste em uma farsa. Eva resolve assumir nova identidade e, por meio da simulação de sua morte, manter a identidade da personagem que criou de forma viva e perene. O que Eva busca é não perder-se emaranhada no tecido coletivo, sobressaindo-se como pura liberdade e autonomia; é concretização da vontade, manifestação da individualidade. O que, em *Antígona*, é uma sombra, um projeto, em *Eva Perón* se torna concretização.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente investigação, trilhamos sendas que nos levaram à compreensão do sentido do conceito de individualidade, a fim de analisar textos de épocas diferenciadas: *Antígona*, de Sófocles, e *Eva Perón*, do dramaturgo argentino Copi. Após fazermos uma análise histórica do conceito de individualidade, compreendermos os pressupostos da tragédia grega e sua relação com a tragédia moderna, perceberemos que o trabalho não se conclui, e a constatação à qual chegamos é da própria impossibilidade de seu ponto final; pois para cada senda que se abre surgem outras, como clareiras que movimentam um desejo humano íntimo, que não poderíamos ter compreendido sem a utilização dos textos trabalhados.

Em suma, a individualidade se forma numa batalha constante do homem contra forças que buscam enquadrá-lo, limitá-lo e absorvê-lo. E não é disso que trata toda a tragédia, seja ela antiga ou moderna? Desse desejo humano de ser, de romper com tudo o que possa prendê-lo a uma lógica natural, ou com aquilo que o torne mero rebanho conduzido pelo corpo social, ou ainda contra deuses que

buscam, sadicamente, limitar o seu universo de ação; ou, como em *Eva Perón*, no texto de Copi, assumir a sua vontade a qualquer custo?

O desejo da individualidade é a luta pelo que nos faz sujeitos humanos. Toda a tradição ocidental está alicerçada nesse fato. Quando ainda no seio da Idade Média, essa noção de individualidade começa a ser plasmada, não significa afirmar, como já foi visto no início da dissertação, que no íntimo humano e no período da antiguidade, não existisse vontade individual, mas a força do coletivo se impunha com tamanha intensidade que o pensamento social sobrepuja o indivíduo. A Modernidade traz consigo o pensamento liberal, o capitalismo, e no campo teórico, exalta a racionalidade do indivíduo, não mais preso a uma ordem coletiva ou religiosa. O sujeito se liberta e surge, por assim dizer. Com isso, traz também a solidão do homem perante a morte, e a descoberta de que tem as amarras do próprio destino.

Sartre traduz isso em sua teoria existencialista, marcada pelo conceito de angústia. Somente o indivíduo se angustia porque, para ele, os dados não estão lançados, o caminho só se faz ao ser trilhado e caminhar, nesse caso, significa escolher. Ser um indivíduo é uma escolha. A individualidade é escolha, e, ao mesmo tempo, característica básica do humano. Essa vontade soberana, racional, mas também passional, está implícita no desejo de ser humano, pois, o homem é inacabado, segundo os pressupostos sartreanos. Não somos humanos em essência, ser humano é uma construção; uma busca constante por si mesmo, por sua estrita individualidade. Essa busca por individualizar-se também traz um risco: quanto mais o ser humano volta-se para si, tal como uma mônada que se fecha em seu próprio ser, torna-se frio, solitário, e sofre.

A personagem criada por Copi, ao assumir a sua vontade até as últimas consequências, trata o outro humano como puro objeto, mas percebemos também que, nela, a individualidade é importante. Suas escolhas para afinal ter uma individualidade própria mostram-se como uma luta para assumir sua vontade e não aceitar ser objeto, inclusive, das representações concebidas a seu respeito. Lembremo-nos de Creonte, ao defender a todo o custo o pensamento social de que ele representava a vontade da *pólis*, e de que não podia voltar atrás, pois todos o veriam como o governante que se curvou a uma mulher; e, por ser intransigente em suas convicções, em fazer o que naturalmente “todos” fariam, termina por trazer a desgraça à sua família.

Na época atual, marcada por toda a discussão sobre a morte do sujeito, como uma ilusão ideológica da Modernidade, é preciso mais uma vez se perguntar o que nos faz humanos. É uma época paradoxal, de valores instáveis, de crise, o que significa mudança. Foi em um momento assim que surgiu, em torno do séc. V a.C., a tragédia, como elevada criação artística. Hoje, o gênero trágico assume formas diferenciadas, os pressupostos Aristotélicos não conseguem defini-lo com precisão. Porém, uma coisa há de semelhante em qualquer tragédia, seja ela antiga ou moderna: a busca do humano por si mesmo, num universo que quer enquadrá-lo em seus limites. No fim das contas, é a busca de todos os homens. Por isso, a morte amedronta, pois sufoca a individualidade e deixa o humano mais uma vez só com a natureza. Para o homem ocidental, esse fato é amedrontador, pois para ele, existir é estar separado e amparado em sua individualidade. Uma existência individual sabe-se existente, o “eu” é um indivíduo.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ABRÃO, Bernadette Siqueira. *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *Moral da ambiguidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

BICCA, Luiz. *Racionalidade moderna e subjetividade*. São Paulo: Loyola, 1997.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BUTLER, Judith. *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure, 2001.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. por Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARIGNANO, Maria Laura Moneta. Eva Perón. Ironia, história e mito na literatura contemporânea. *Estudos Linguísticos XXXVI*, São Paulo, n. 3, set.-dez. 2007.

CASTRO, Suzana de. *Antígona, Medéia e Clítemnestra: mulheres poderosas?* *Revista Aproximação*, n. 3, 1. sem. 2010.

CASTRO, Susana de. *As mulheres das tragédias gregas: poderosas?* São Paulo: Manole, 2011.

COPI (Raúl Damonte Botana). *Eva Perón*. Trad. de Jorge de Monteleone. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000 [1970].

COPI (Raúl Damonte Botana). *Eva Perón*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 [1970].

COSTA, Lúgia Militz. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática 1992.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ESSLIN, Martin. Teatromodernista: de Wedekind a Brecht. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo-guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.p. 434-460.

EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004.

FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas: Papirus, 1992.

FOSTER, David William. Evita, Juan José Sebreli y género. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (RCEH)*. Edmond, Canadá, p. 529-337, Spring. 1999.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GONZÁLEZ, Alejandro Susti, “*Seré millones*”: *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

JAEGER, Werner. *A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAMESON, Fredrich. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JEANSON, Francis. *Sartre*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1987.

KURY, Mário da Gama. *Têmis*: dicionário de mitologia grega e romana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MELO, Adrián. *El amor de los muchachos*: homosexualidad & literatura. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2005.

MOUTINHO, Luiz Damon. *Sartre*: existencialismo e liberdade. São Paulo: Moderna, 1995.

MARTINEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita*. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARX e Engels, *Manifesto Comunista*. Trad. Osvaldo Coggiola. São Paulo: 5ª ed. Boitempo, 2007.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. São Paulo: EdUNESP, 2000.

MORAES, Eliane Robert. *Corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NIETZSCHE, FriederichWilhem. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Porto Alegre: L & PM, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUSSBAUM, Martha. *A fragilidade da Bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ORTIZ, Alicia Dujovne. *Eva Perón: la biografía*. Buenos Aires: Aguilar, 1995.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PRON, Patrícia. Un argumento sobre su excepción: acerca del travestismo de Eva Perón en la pieza teatral de Copi. *Revista Annales de Literatura Hispanoamericana*, Madri, p. 269-281, 2007.

ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Trad. de Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROSA, Roberto Sávio. Kierkegaard ou quanto trágico e culpa resultam sinônimo. *Anais da XIII Jornada Internacional de Estudos de Kierkegaard da SOBRESKI. Sociedade Brasileira de Estudos de Kierkegaard*, Vitória da Conquista, v. 1, n. 1, 2013.

ROUANET. *Mal estar na Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, montoneros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1973.

SARTRE, Jean Paul. *As moscas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L & PM, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro. Tempo brasileiro, 1997.

STEINER, George. *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

VALLS, Álvaro L.M. *O que é ética*. São Paulo: brasiliense, 2008.

VERGNIÉRES, Solange. *Ética e política em Aristóteles*. Trad. Constância Marcondes César. São Paulo: Paululs, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro, Difel, 2005.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WILLIAMS, Raymond: *Tragédia moderna*. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.