



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA - PPGL

FRANCISCO JADIR LIMA PEREIRA

Maceió

2021

FRANCISCO JADIR LIMA PEREIRA

Um exercício dialógico sobre a figura da Ama em *Perdição*, de Hélia Correia

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura: Poéticas, Cultura e Memória

Orientadora: Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros

Maceió

2021

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

P436e Pereira, Francisco Jadir Lima.

Um exercício dialógico sobre a figura da ama em *Perdição*, de Hélia Correia / Francisco Jadir Lima Pereira. – 2021.

119 f. : il.

Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.

Dissertação (mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 114-119.

1. Correia, Hélia. *Perdição*. 2. Teatro português - O contemporâneo. 3. Antígona (Mitologia grega). 4. Dialogismo (Análise literária). I. Título.

CDU: 821.134.3(469)-2

Este trabalho é dedicado a Rosana Aparecida Urbano, 57 anos, empregada doméstica: a primeira pessoa a morrer por conta do Covid-19, no Brasil, em 12 de março de 2020, segundo o Ministério da Saúde.

*Não sei, ama, onde era,
Nunca o saberei...
Sei que era Primavera
E o jardim do rei...
(Filha, quem o soubera!...).*

*Que azul tão azul tinha
Ali o azul do céu!
Se eu não era a rainha,
Porque era tudo meu?
(Filha, quem o adivinha?).*

*E o jardim tinha flores
De que não me sei lembrar...
Flores de tantas cores...
Penso e fico a chorar...
(Filha, os sonhos são dores...).*

*Qualquer dia viria
Qualquer coisa a fazer
Toda aquela alegria
Mais alegria nascer
(Filha, o resto é morrer...).*

*Conta-me contos, ama...
Todos os contos são
Esse dia, e jardim e a dama
Que eu fui nessa solidão...*

Fernando Pessoa (1916)

Um exercício dialógico sobre a figura da Ama em *Perdição*, de Hélia Correia

RESUMO

Este trabalho constitui estudo da figura da Ama em *Perdição: exercício sobre Antígona* (1991), peça teatral da escritora portuguesa Hélia Correia. Em ritmo de ensaio, a dissertação segue o rastro das amas de distintas eras, oferecendo um recorte dessa personagem marginal a partir da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero e contornando a máscara da *trophós* nas tragédias atenienses, com ênfase nas *Coéforas*, de Ésquilo, *Medeia* e *Hipólito*, de Eurípides. A investigação segue pela renascença dessa personagem em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, amparada pelos estudos de Bárbara Heliadora, Raymond Williams e Walter Benjamin. O drama contemporâneo responde, ainda, pela figuração da velha nutriz na Era dos Extremos, nos palcos franceses, em *Antigone* (1944), de Jean Anouilh. Nesta pesquisa, então, evidenciaremos o resgate inacabado e dialógico (no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin) da Ama clássica, no enalço dos rastros da personagem no teatro português contemporâneo. Seguimos o método da montagem literária preconizada por Benjamin, especialmente na ênfase de rememorar a história dos vencidos, sob a égide do materialismo histórico. Para embasar o pensamento benjaminiano, elegemos as obras *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), de Jeanne Marie Gagnebin, e *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses Sobre o conceito de história*, de Michael Löwy. Com amparo de Erich Auerbach, lançamos mão do conceito de “figura” e avançamos na observação das amas desde Euricleia (de Homero). Ajudam-nos a entender as dinâmicas sociais e artísticas do mundo grego as pesquisas de Pierre Vidal-Naquet, Claude Mossé e Jacqueline Romilly. No âmbito da fortuna crítica de Hélia Correia, recorreremos centralmente às pesquisas de Maria de Fátima Silva, que realizou o prefácio de *Perdição* (2006) e organizou a coletânea de estudos *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (2006). Finalmente, considerando-se que, em *Perdição* de Hélia Correia, contracenam uma ama e sua senhora mortas, propomos uma travessia à luz da tanatografia e das vozes dos *Diálogos do Mortos* de Luciano de Samósata, no enalço dos estudos dos pesquisadores brasileiros Augusto Silva Júnior e Ana Clara Medeiros.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro Português Contemporâneo, Hélia Correia, Ama, *Antígona*, Dialogismo.

A dialogical exercise on the figure of Ama in *Perdição* by Hélia Correia

ABSTRACT

The present work is a study of the figure of *Ama* (nursemaid) in *Perdição: exercício sobre Antígona* (Perdition: an exercise on Antigone) (1991), a play by Portuguese writer Hélia Correia. With a rehearsal rhythm, the dissertation follows the trail of nursemaids from different eras, offering an outline of this marginal character through *Iliad* and *Odyssey* by Homer, while shaping the *trophós* mask in ancient Greek tragedies, with emphasis on *The Libation Bearers* by Aeschylus, and on *Medea* and *Hippolytus* by Euripides. The investigation succeeds the rebirth of this character in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, supported by the studies of Barbara Heliodora, Raymond Williams, and Walter Benjamin. The contemporary drama also acknowledges the figure of the old wet nurses in the Age of Extremes, on the French stages, in Jean Anouilh's *Antigone* (1944). Therefore, this research will evidence the unfinished and dialogical recovery (in the recommended sense by Mikhail Bakhtin) of the classic *Ama* (nursemaid), following the character's trail present in contemporary Portuguese theater. The literary montage method was followed as recommended by Benjamin, especially in the emphasis on remembering the history of the vanquished, under the aegis of historical materialism. To support Benjamin's thought, the elected works were *Lembrar, escrever, esquecer* (2006) by Jeanne Marie Gagnebin, and *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* by Michael Löwy. With the support of Erich Auerbach, the concept of “figure” was resorted, and the observation of nursemaids was conducted since Euriclea (from Homer). The studies of Pierre Vidal-Naquet, Claude Mossé, and Jacqueline Romilly were essential to understand the social and artistic dynamics of the Greek world. Within the scope of Hélia Correia's critical fortune, the research of Maria de Fátima Silva (who produced the preface of *Perdição* (2006), and organized the collection of studies *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (2006)) was centrally resorted. Finally, considering that, in *Perdição* by Hélia Correia, a dead nursemaid and her dead mistress act together, this study proposes to cross the light of thanatology and the voices of *Dialogue of the Dead*, by Lucian of Samosata, based on studies by Brazilian researchers Augusto Silva Júnior and Ana Clara Medeiros.

KEYWORDS:

Contemporary Portuguese Theater, Hélia Correia, Ama, *Antigone*, Dialogism.

Sumário

PRÓLOGO.....	10
1. A FIGURA DA AMA NA GRÉCIA ANTIGA	20
1.1. A ama na poesia épica de Homero.....	20
1.2. A ama na tragédia ateniense	39
2. A FIGURA DA AMA NO TEATRO MODERNO: A INVENÇÃO DE SHAKESPEARE	44
2.1. <i>Romeu e Julieta</i> : uma tragédia-lírica no palco elisabetano	44
2.2. Ama de Julieta: “Lady Wisdom”	57
3. A FIGURA DA AMA NA ERA DA CATÁSTROFE: A DESINVENÇÃO DO HUMANO	72
3.1. A catástrofe do <i>Angelus Novus</i>	72
3.2. Surge a ama: preenchimento ético-estético na <i>Antígona</i> de Jean Anouilh.....	78
3. UM EXERCÍCIO SOBRE A AMA EM <i>PERDIÇÃO</i> DE HÉLIA CORREIA	90
4.1. Um exercício sobre <i>Antígona</i>	90
4.2. Um exercício sobre a Ama de <i>Perdição</i>	101
O RASTRO DERRADEIRO	111
REFERÊNCIAS	114

PRÓLOGO

Abro este prólogo a recordar a composição “Não sei, ama, onde era” de Fernando Pessoa e, porque ele fora tantas *personae*, ousou comparar este poema a um canto coral polifônico. Esta ode cumpre o papel de homenagear duas mulheres do pensar acadêmico: a Profa. Dra. Maria de Fatima Sousa e Silva, da Faculdade de Letras de Coimbra, e a Profa. Dra Ana Clara Medeiros, da Universidade Federal de Alagoas.

A professora lusitana me ensinou a primavera dos Estudos Clássicos, na disciplina de Teatro Antigo, na minha primeira tentativa de obtenção do título de mestre, na Universidade de Coimbra, nos idos de 2010. Lembro, escrevo e jamais esqueço da “sôtora” que me levou para ver *Gota D’água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, em Figueira da Foz; também me deu “boleia” para assistir a estreia de *Antígona* de Sófocles, com encenação de Nuno Carinhas, no Teatro Nacional de S. João, na cidade do Porto. Ao final de cada espetáculo, ela me perguntava: “então, o que é que Jadir achou da peça?”. Aprendi com as heroínas Joana e Antígona que “os sonhos são dores...”. Com a Profa. Maria de Fátima, aprendi também a olhar a dramaturgia de Hélia Correia, a quem tive o prazer em ser apresentado. A escritora e tradutora de Shakespeare passava por um momento delicado de saúde, mas me atendeu e autografou o meu exemplar de *Rancor: Exercício sobre Helena*. Com as mesmas mãos que acalentou a Antígona de *Perdição*, assim escreveu na capa do meu exemplar: “para o Jadir, agradecendo o seu olhar sobre as minhas gregas, com um beijo amigo de Hélia”. Aquelas mãos mais tarde viriam a receber o Prêmio Camões, em 2015. Já eu não pude cumprir a promessa... pelos menos por uma década à deriva em outros mares...

Segui aprendendo o ofício de Shakespeare. Cursei Artes Dramáticas na Escola Técnica de Teatro da Universidade Federal de Alagoas. Participei de oficinas e residência com diversas trupes, destaco o estudo de *Titus Andronicus*, com os Clowns de Shakespeare, e o estudo do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, com o Coletivo Alfenim. Hoje, assino como ator, diretor e dramaturgo da companhia alagoana Teatro da Poesia, fundada em 2016, com a atriz Louryne Simões, minha companheira de vida.

Após uma década que me afastava da primeira empreitada da dissertação sobre a figura da ama de Hélia Correia, retomei meus estudos pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL-UFAL), fundada pela Profa. Dra. Maria Denilda Moura, que, lamentavelmente, nos deixou em 2020. A presente pesquisa é costurada pela Linha de Pesquisa “Literatura: Poéticas, Cultura e Memória” e nutrida pelo olhar dialógico e carnalizado da Profa. Dra

Ana Clara Medeiros, a quem atribuo o renascimento dos meus estudos acadêmicos cuja orientação surgiu de forma despreziosa nas caronas de volta da labuta docente; das vezes em que a professora assistiu às minhas aulas de Estudos Clássicos; e eu assistiu às suas de Literatura de Língua Portuguesa. “Que azul tão azul tinha/ Ali o azul do céu!”... A amiga Ana Clara me devolveu a alegria da pesquisa ancorada na inversão carnavalizada do verso “o resto é morrer...” no dialogismo com a tradição grega, Shakespeare e Hélia Correia.

Este trabalho resulta de uma longa jornada, de quem muito vagueou/vagueia pela periferia do capitalismo; é um inacabamento do menino-trapeiro, nascido em Itapagé, interior do Ceará, ao final do breve século XX, filho de uma bordadeira e pai agricultor, família de uma irmã e sete irmãos. Este pesquisador passou parte da infância e adolescência ora ajudando a mãe no artesanato, ora catando latinhas, cobre e alumínio nos monturos da cidade. Concluiu o ensino fundamental em escola pública do interior e o ensino médio em escola cenicista da capital, como bolsista, prestando o serviço de auxiliar de bibliotecário. Graduou-se em Letras Português (na inocência de um dia aprender a “falar correto”) pela Universidade Federal do Ceará, onde foi monitor do Núcleo de Cultura Clássica, aprendendo a artesanaria e o amor pela cultura greco-romana com a tríade de professores: Ana Maria César Pompeu, Orlando Luiz de Araújo, e Francisco Edi de Oliveira Sousa. Este último sendo meu orientador da especialização em Estudos Clássicos – UFC.

Nesta travessia textual e catabática, pude contar com a experiência da banca de qualificação, que presentificou diálogos iniciados muito antes da formalidade da banca... Os docentes e a docente que compuseram a banca alimentaram esta pesquisa a partir de um debate tanato-dialógico, tornando-se parte da ossada desta dissertação. Agradeço imensamente ao *etnoflâner* e geopoeta Prof. Dr. Augusto Silva Jr (UnB), vulgo Niemar, com quem costumo “cyberencontrar” nos terreiros e nos tablados; com quem também tive a honra de dividir uma exposição fotográfica em homenagem aos 80 anos do trepasse de Walter Benjamin. Agradeço igualmente ao Prof. Dr. Kall Lyws Barroso (FALE/UFAL), filho ilustre de Uruburetama-CE, cidade limítrofe da minha Itapagé; pesquisador que atua na periferia da literatura francesa. Agradeço, tecendo também singela homenagem, à amiga e Profa. Dra. Susana Souto Silva (FALE/UFAL), coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas Interartes, grupo que recebeu esta pesquisa. Susana é alguém com quem compartilhei muitas lutas e trabalhos por anos; uma grande e alegre incentivadora da continuidade deste estudo. Meus agradecimentos são estendidos ao coro de docentes, discentes, técnicos e terceirizados da Faculdade de Letras/Ufal. Após esta breve libação, seguimos a travessia pelos atos desta pesquisa.

“A literatura profana começa com Homero (...) e toda grande obra que se segue, ou é a *Iliada* ou é a *Odisseia*” – escreve Raymond Queneau (2005, p. 28, tradução nossa) no prefácio da obra *Bouvard et Pécuchet* (1947), de Flaubert. Bem antes de esses poemas épicos, que a tradição atribuiu a Homero, serem copilados, por volta do século VI a.C., os seus versos eram cantados pelo aedo, de pólis em pólis grega, no séc. VIII a.C. Tais cantos, por sua vez, remontavam às recordações da Guerra de Troia, ocorrida no séc. XIII a.C. Portanto, “a composição da *Iliada* e da *Odisseia*, [é] resultado de quatro a cinco séculos de recordações transmitidas de forma oral” (ROMILLY, 2001, p.13). Destas composições, sobressaem os feitos dos heróis, de virtudes exacerbadas. As figuras aristocratas ganham destaque na representação dos heróis como Aquiles, Agamêmnon, Menelau, Ájax, Ulisses, Nestor, Heitor, Páris, Príamo; da mesma forma, sobressaem as heroínas Helena, Clitemnestra, Penélope, Andrômaca, Cassandra e Hécuba: todos e todas nobres de linhagem divina. *Figura*, título do livro do romanista alemão Erich Auerbach (1997), ajudou a delimitar o sentido da palavra, aqui empregada para pensar a relação ético-estética entre personagens que se respondem na atualidade pulsante e inacabada da literatura ocidental.

Nossa dissertação, advertimos desde já, não se debruça sobre essas figuras heroicas, legadas pela tradição oral. Buscamos, aqui, ouvir outras vozes; as das personagens que circundam heróis e heroínas, mais especificamente a figura da ama, com ênfase em Euricleia, a criada de Ulisses, uma vez que acreditamos ser essa personagem a gênese literária da tal figura marginal. Em Homero, as criadas aparecem ladeando os seus senhores e senhoras. Helena, por exemplo, aparece acompanhada de duas servas, na *Iliada* (III, 139-144), logo, a rainha espartana nunca está sozinha, uma vez que as servas são testemunhas das ações dos nobres. Investigamos os passos de Euricleia na *Odisseia*, já que a escrava não foi simplesmente representada ao lado de seu senhor, mas, ao contrário, o silêncio da figura marginal é rompido; ouve-se a voz da ama de Ulisses que, em alguns versos, ganha, inclusive, autoridade típica de quem embalou sua cria. Pretendemos estabelecer os contornos desta personagem que ganhará dimensões mais tarde em diversos gêneros literários como a tragédia e a comédia, ainda no âmbito da cultura grega antiga. Nesta pesquisa, evidenciaremos como há um resgate dialógico (no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin) da ama clássica no teatro moderno e contemporâneo.

Propomos realizar uma análise de literatura comparada, tendo como fio condutor a figura da ama no passado helênico, passando-se por sua carnavalização no despontar do teatro moderno, já na era renascentista, com a dramaturgia de William Shakespeare em *Romeu e Julieta* (ca. 1591-1595), até que avultem as amas do século XX. Então, fazemos breve

passagem pela *Antígona* (1944), do francês Jean Anouilh, até discutirmos pormenorizadamente a respeito da protagonista de *Perdição*, a ama legada por Hélia Correia. Para tal empreitada, partimos das aparições da ama de Ulisses (e Telêmaco), Euricleia, na *Odisseia* de Homero, pois acreditamos que essa personagem oferece o modelo inaugural de uma criatura duplamente marginalizada: por vezes, na obra artística em si; outras tantas vezes, pela crítica literária, seduzida pelo canto não das sereias, mas dos heróis épicos.

Depois da incursão pela epopeia, buscamos os contornos da máscara da ama nas tragédias atenienses: *Coéforas*, de Ésquilo, *Medeia e Hipólito*, de Eurípides. Em *Coéforas*, há a presença da ama de Orestes, Cilissa, que se dedicou a criar o príncipe desde que este largou o peito da mãe Clitemnestra. Seguimos na leitura das peças de Eurípides, pois é sabido o gosto desse tragediógrafo por tipos populares – a ponto de substituir os deuses, que tradicionalmente apareciam no prólogo da peça (*Íon* – Hermes, *Bacantes* – Dionísio, *Alcestes* – Apolo e *As Troianas* – Poseidon e Atenas), pela imagem feminina da ama. No caso de *Medeia*, sua escrava ganha certo grau de onisciência, já que esta detém o elo entre passado e presente, isto é, a memória. Já na ama de Fedra, em *Hipólito*, visualizamos a imagem da velha escrava atrapalhada e cúmplice da sua senhora, bem mais próxima da representação que se verifica na comédia grega.

Em processo dialético, uma vez o passado iluminado, saltamos na história. Mais precisamente, avançamos até o renascimento, aos tablados do teatro elisabetano, em companhia da bufônica ama de *Romeu e Julieta*, drama trágico de Williams Shakespeare. Para a compreensão do imaginário do bardo inglês, com extensa fortuna crítica, algumas leituras foram essenciais, destacamos: o ensaio *Falando de Shakespeare*, de Barbara Heliodora (1997), assim como a sua tradução e introdução de *Romeu e Julieta*; além do decisivo *Shakespeare: a invenção do humano*, de Harold Bloom (2000). Como, na passagem entre os séculos XVI-XVII, o teatro elisabetano vive a construção de uma nova identidade bifurcada pelos bens culturais do mundo greco-romano e o mundo medieval, fomos guiados pelas centelhas dos seguintes estudos que contribuíram para o entendimento do drama moderno: *A tragédia moderna*, de Raymonds Williams (2002); a tese *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamim (2011) e a tese de doutorado *Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego*, de Ana Clara Medeiros (2017). Nesta mescla, buscamos encontrar o entalhe da ama a partir das figuras da tragédia grega do primeiro capítulo, somado ao amálgama da tradição popular medieval. Além disso, buscamos compreender as tensões que surgiam entre a criada e a classe social emergente que despontava no capitalismo comercial, por isso, tornou-se incontornável recorrer frequentemente ao compêndio *A Cultura Popular*

na *Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, do pensador russo Mikhail Bakhtin (2008).

Enfim, após passarmos pelo drama liminar que legou ao ocidente a ama despudorada e intriguista de Julieta, chegamos à Era dos Extremos. A expressão foi desenvolvida pelo historiador marxista Eric Hobsbawm (1995) para descrever os conflitos e as *experiências* do século XX. Em meio aos excessos do capitalismo, nos escudamos nas teses *Sobre o Conceito da História* (1940) do filósofo judeu e marxista Walter Benjamin, para aprendermos em sua oficina a técnica de “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Só então, partiremos para a análise da *Antígona* (1944), de Jean Anouilh, apresentada em uma Paris dominada pelo exército nazista. O francês descortina uma Antígona cuja pureza infantil está assegurada pelo colo da sua ama e a presença da cadelinha Dulce: inovações em relação à ancestral figura sofocliana.

Traçado um paradigma figural da ama, a partir das matrizes clássicas e renascentistas, feita a travessia pela dramaturgia de Anouilh, analisaremos a permanência e as inovações do papel da ama na dramaturgia portuguesa de Hélia Correia, mais especificamente, na peça *Perdição: exercício sobre Antígona*, “redigida em 1988, publicada em 1991 e levada à cena, em 1993 pela Comuna – Teatro de Pesquisa com encenação de João Mota” (FADDA, 2009, p. 110), ganhando nova edição em 2006, pela Relógio D’Água. Na obra (encenada e/ou escrita), o coro de bacantes, em dança circular, abre a trama, em forte indício de que, a partir dali se tratará de “coisas de mulher” (*ta gynakeia*). Diferentemente dos textos clássicos ou do drama elisabetano aqui rememorado, quem está por trás da máscara da ama, neste drama lusitano, é uma outra mulher. As vozes femininas, especialmente das personagens mortas, que são agora vivas pelo discurso, destituem a autoridade masculina. O fato de trazer uma amamorta apenas reforça a tradição luciânica do *Diálogo dos Mortos* (séc. II d.C.), em que os poderosos são destronados de sua pompa. Por exemplo, sobre o tirano Creonte, comenta a ama (portuguesa): “estava mal da barriga. Bebia sem parar infusões de cidreira” (CORREIA, 2006, p. 42).

Ainda sob a égide feminina, esta dissertação tem como referencial crítico a pesquisa de Maria de Fátima Silva, professora catedrática da Universidade de Coimbra, que realizou o prefácio de *Perdição* (na edição de 2006) e organizou uma série de estudos publicados na coletânea *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (2006). Desta referência, ressaltamos os ensaios da pesquisadora portuguesa: “Antígona, o fruto de uma cepa deformada, Hélia Correia, *Perdição*” e “A ama – um motivo clássico no *Rancor* de Hélia Correia”. Conforme a professora lusitana, no drama de Hélia Correia, a ama e o poeta “tomam

sobre os ombros o encargo da preservação da memória. Apenas o estilo por que o realizam os separa” (SILVA, 2006, p.121). Para o artista, coube o papel de construir “uma ficção heroica, laudatória dos deuses e dos homens do passado (SILVA, 2006, p.122); “enquanto os aedos louvam e douram a memória”, a ama “confronta-a com a dura realidade, ou seja, redu-la (sic) a todo horror que lhe teve na origem” (SILVA, 2006, p.122).

Portanto, ao assumirmos uma reflexão que toma por ponto de partida as relações sociais vinculadas à ótica da ama (criada, concubina, mãe), acreditamos que estamos imbuídos de uma “tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética...” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Assim, assumimos a postura de contar a história dos esquecidos, que, contudo, deixaram seus rastros mesmo com as tentativas de obscurecimento das narrativas oficiais, pois aprendemos que: “deve[-se] muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Enfim, este retorno aos gregos em contraste com o presente é também uma tentativa de revisar o que a tradição chamou de “história ocidental” com sua supremacia da figura masculina. O regaste da figura da ama pode apontar para a escrita de uma, ou de algumas novas narrativas, mesmo abordando o paradoxo de que, para lembrar, é preciso esquecer ou, como reza o coro de bacantes de *Perdição*: “toda história do mundo, há-de esvair-se como as nossas pegadas” (CORREIA, 2006, p. 21). Desse modo, esta pesquisa assenta-se no diálogo com o grande tempo da cultura, proposto por Mikhail Bakhtin:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais estar estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2006, p. 410).

O excerto, extraído de “Metodologia das ciências humanas” (texto que tem origem nos anos 1930-1940, segundo o estudioso bakhtiniano Paulo Bezerra) e publicado em *Estética da criação verbal*, parece-nos que atua perfeitamente como *prólogo* deste trabalho, se o que propomos aqui é a “festa da renovação” de uma trabalhadora que milenarmente sustenta a

cultura ocidental de berço helênico – a ama. Comparando uma obra teatral encenada no entardecer do século XX, em um pequeno país da Península Ibérica, a algumas obras épicas e dramáticas de tradição grega, tanto quanto de um exemplar carnavalizado shakespeariano, propomos o diálogo do inacabamento, capaz de investigar “as massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos”.

No crepúsculo deste prólogo, propomo-nos, antes de empreender em efetivo a catábase textual da pesquisa, apresentar a figura solar de Hélia Correia, protagonista dos nossos estudos; dramaturga que, assim como Shakespeare, não só escreveu para o teatro, mas, ela mesma pisara o palco. Escrever sobre Hélia Correia é um exercício quase ficcional. Ela não é uma escritora que costuma estar sob os holofotes, nem mesmo à luz solar, embora seu nome carregue aquele legado grego que a liga às feiticeiras Circe e Medeia, da linhagem do deus Hélio. Certa vez, em busca de um tratamento alternativo para curar alergias, Hélia procurou um acupunturista chinês, que “viu aquilo a que eles chamam ‘um caso de energia perversa’. Perversa no sentido de invertida. É quando a pessoa tem a energia ao contrário, gosta mais da noite, por exemplo, quando a natureza a programou para gostar do dia, do sol” (CORREIA, 2013, p. 405). O especialista meteu-lhe agulhas dos pés à cabeça. Quando ela se sentiu debilitada e com dificuldades de ver, procurou o “Asclépio chinês” que lhe respondeu: “Vai chegar ao ponto de estar numa espécie de coma e depois eu meto lá a energia boa; passa a gostar de sol, de se levantar de manhã e essas coisas” (CORREIA, 2013, p. 405). Hélia recuou do tratamento: “E se eu não escrevo mais, e se com essa saúde se vai a escrita, se a escrita é produto destas particularidades perversas?” e arrematou: “Estive quase a ser normal, imagine” (CORREIA, 2013, p. 406).

Talvez seja esse o melhor caminho para adentrar no universo de Hélia, via suas “particularidades perversas”, evitando a racionalidade devoradora de Cronos, ao mesmo tempo, buscando a magia de Hécate. A língua da magia para Hélia é, sem dúvida, o grego antigo. Através das “palavras apetrechadas de asas” (HOMERO, Odisseia, I, 122), a poeta consegue evocar o espírito humanista daqueles que um dia povoaram a Hélade; costuma dizer que os gregos habitam a sua casa e conversam com ela: “os meus escritores, que estão vivos e é como se estivessem na minha casa hoje, estão no meu mundo” (CORREIA, 2013, p. 492). Correia resume esse choque entre o mundo helenístico e o contemporâneo: “os gregos fizeram grandes leis e as primeiras leis. Mas como foi escrito o primeiro código de leis da Grécia? Em verso. É um poema. Essa é a grande diferença. Nós estamos na prosa, eles estavam no poema” (CORREIA, 2013, p. 403). Portanto, presume-se que, ao retornar ao mundo helenístico, ao buscar água na fonte, Hélia Correia embebe cada verso, fala ou frase de suas obras “greco-

lusitanas” com uma clarividência poética de quem ouve, nos ecos da Hélade, as vozes que ninaram a Europa, ainda no berço, com os sonhos, os mitos e a poesia (épica, trágica e lírica). Afinal de contas, “a língua grega é um objecto de arte” (CORREIA, 2013, p. 383).

Figura 03: Hélia Correia



Fonte: SARSFIELD, Graça. In: <https://www.e-cultura.pt>, 2015¹

Hélia Correia nasceu em Lisboa, em fevereiro de 1949, mas se criou nos arredores da capital portuguesa, em Mafra. Filha de pais antifascistas, viveu a infância sob permanente ameaça da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), os cães de guarda do salazarismo, responsável pela repressão da oposição ao regime político do Estado Novo. Além do refúgio físico, ainda muito cedo, a pequena Hélia já se debruçava sobre os livros. Aos seis anos, um médico a diagnosticara de “esgotamento mental”, recomendando aos pais que a mantivessem por um tempo longe dos livros e da escola. Não funcionou porque a pequena assistia às aulas do lado de fora da escola, através da janela, este espaço do deus Janus, como também lia recortes de jornais velhos jogados ao lixo. A arte também entrara em sua vida por meio da dança, embora nunca se tenha tornado profissional nesta arte: “Sempre gostei muito de dança e a dança é a minha arte frustrada. [...] Com três anitos já me punha a dançar para quem quisesse ver” (CORREIA, 2013, p. 384). Costumava se inspirar nas coreografias de Isadora Duncan (1819–1898), bailarina comunista, atea e bissexual. A

¹ SARSFIELD, Graça. Disponível em: <<https://www.e-cultura.pt/evento/1830>> Acesso em: 03 ago. 2021

coreógrafa via o corpo como expressão de liberdade e aplicava o retorno ao helenismo como matéria-prima de sua dança, segundo Hélia: “a Isadora teve também os seus sonhos de construir uma utopia grega” (CORREIA, 2013, p. 385).

Ainda na infância, a escritora se depara com as letras de sua precursora helenista, Sophia de Mello Breyner (1919-2004) e comenta:

Lembro-me perfeitamente, isso sim, do momento em que descobri a Sophia. Numa página de jornal. Era pequena. [...] Vinha um artigo sobre ela e um poema que eu por acaso nunca mais visitei. Era um poema sobre as galinhas [As pessoas sensíveis não são capazes/De matar galinhas/Porém são capazes/De comer galinhas]. Eu era ainda pré-adolescente, estava ainda em Mafra e não tinha acesso a muita coisa. (CORREIA, 2013, p. 384-385)

Correia herdou de seus pais um universo literário muito vivo e integrado ao cotidiano. Consultada sobre qual seria o livro da sua vida, não teve dúvida em indicar o romance *O Monte dos Vendavais*, escrito pela inglesa Emily Brontë (1818-1848). Comenta que já amava este livro mesmo antes da sua leitura, pois “os Montes dos Vendavais eram nossa casa quando havia temporal, os meus pais diziam ‘cá estamos nos Montes dos Vendavais” (CORREIA, 2011, online). Isadora, Sophia e Emily parecem as três faces de Hécate na produção artística de Hélia Correia: a primeira vive nos palcos, recriando os mitos gregos por meio da dramaturgia, tal como afirmou em entrevista: “a imagem da Isadora é uma imagem grega” (CORREIA, 2013, p. 385); a segunda, a cabeça ao centro, representa a poesia oracular, noturna, escrita sob a égide da língua portuguesa; a terceira cabeça está voltada para a prosa da cultura inglesa, especialmente do século XIX.

Hélia Correia cumpriu o ensino básico em Mafra e o ensino secundário em Lisboa, onde também se graduou em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Ela completou sua formação com uma pós-graduação em teatro clássico e trabalhou como professora de Literatura Portuguesa no ensino secundário. Hélia passou boa parte da sua juventude sob o autoritarismo do Estado Novo. Assim descreve o período: “veio o salazarismo e esmagou com os pés, durante cinquenta anos, todas as nuças que tentassem levantar-se” (CORREIA, 2016). Seis anos após a Revolução dos Cravos (1974) e a queda do regime fascista, Hélia Correia publica suas primeiras obras literárias, em momento de efervescência da literatura lusitana, que agora contava com publicações de José Saramago, António Lobo Antunes, Maria Tereza Horta, Lídia Jorge, dentre outros prosadores que fizeram a ficção portuguesa ser lida, traduzida e exaltada mundo afora.

Hélia Correia escreve romances, contos, peças, poemas, além de literatura voltada para o público infantil. Da sua produção, destacam-se os romances *Soma* (1987), *A Casa Eterna* (1991) e *Lillias Fraser* (2001); na lírica: *A Pequena Morte/Esse Eterno Canto* (1986) e *A Terceira Miséria* (2012); na dramaturgia, destacam-se a já citada peça *Perdição: exercício sobre Antígona* (1991), *O Rancor: exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura: exercício com Medeia* (2006). Em parceria com Jaime Rocha, escreve *As troianas* (2018). Em 2015, torna-se a sexta mulher a receber o Prêmio Camões pelo conjunto da obra, desde que esta premiação foi instituída em 1989. Já em 2019, a escritora vence por unanimidade o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE) com seu mais recente trabalho, *O Bailarino na Batalha* (2018), romance publicado pela editora Relógio d'Água.

Em suma, a trajetória de Hélia Correia revela uma escritora que transita por diversas formas, gêneros e conteúdos, mas, sem dúvida, são os ecos helenistas e as personagens femininas que se sobressaem em sua literatura, tal como afirma em entrevista ao jornalista português Carlos Vaz Marques: “Sobre os gregos, deve-se pensar helenicamente. Eu tento ter o pensamento daquele tempo. Evidentemente, isto é uma utopia, um desejo que nunca se realizará, mas que empurra a escrita para aquele lado” (CORREIA, 2013, p. 381)

Buscar entre os escombros da Antiguidade Clássica um princípio de democracia ou qualquer outro rastro que revele humanidade é uma das colunas que sustentam a criação dramática de Hélia Correia, que rememora: “comecei por amar a Grécia da Sophia [de Mello Breyner], que é um modelo da democracia e da criatividade humana” (CORREIA, 2013, p. 379). Este anseio por um modelo de democracia é um sentimento comum que permeia os artistas portugueses de sua geração. Não é, portanto, coincidência que a voz de Antígona ecoe nos palcos, justamente, em governos que usurpam o poder do povo. Na literatura portuguesa do século XX não poderia ser diferente, uma vez que “a vigência do regime salazarista inspirou autores como Júlio Dantas (1946) ou António Pedro (1954), por exemplo, a encontrarem em Antígona o símbolo de uma liberdade desejada, mas veladamente reclamada” (MARQUES, 2015, p. 258). Hélia Correia surge no cenário da literatura lusitana herdeira desse heliotropismo dos cravos, marchando sob os raios da liberdade. Marchamos, nós também, cumprindo a volta do sol, do amanhecer da tradição grega ao crepúsculo do século XXI.

1. A FIGURA DA AMA NA GRÉCIA ANTIGA

1.1. A ama na poesia épica de Homero

Nesta pesquisa, empreendemos, antes de mais nada, retorno à literatura grega antiga, tendo por objetivo primordial evidenciar como se apresenta a *figuração* da ama na relação entre mundo helênico e teatro moderno (a partir do renascimento e nos palcos do século XX). O termo destacado estrutura nosso pensamento, sendo, portanto, marcado desde o título da presente dissertação. Cumpre, então, explanar seus sentidos, pormenorizando sua relevância neste estudo.

Todo o tempo, lançamos mão do substantivo *figura* em processo dialógico e responsivo a Erich Auerbach, que utiliza o conceito como motriz de seu ensaio de mesmo nome – *Figura* – publicado por primeira vez em 1938, antecedendo, portanto, a obra que mais notabilizou o filólogo europeu no âmbito da crítica literária – *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental*, de 1946. Para começar, evocamos a síntese do prefacista à única edição de *Figura* traduzida para o português e publicada no Brasil:

Figura define uma das linhas mestras do trabalho crítico de Auerbach, uma vez que, do seu ângulo pessoal de inclinação, toda a literatura do Ocidente pode ser entendida também através do conceito de "figura". É o que há meio século nos ensina *Mimesis*, onde o cortejo das figuras tem o condão de representar a realidade – aquilo que vai se realizar – na arte literária que começa em Homero e chega até Virginia Woolf (CARONE, 1997, p. 11).

Atrelando as teses auerbachianas expressas em *Mimesis* e em *Figura*, Modesto Carone oferece comentário angular, advertindo que, para o pensador germânico, a literatura ocidental compõe-se de um “cortejo de figuras” que se sucedem na história literária registrando o que existe, mas ainda o que “vai se realizar”. Isso nos é absolutamente relevante, considerando-se nosso trabalho com uma personagem que se inscreve no teatro (e na narrativa épica) desde a antiguidade clássica, desenvolvendo-se, ganhando corpo, história e vocalidade pelo escoar dos séculos. Portanto, nosso intuito é mostrar como a ama da *Antígona* sofocliana, ou a Euricleia homérica, dentre as demais que apresentaremos neste capítulo, são *figuras* da Ama engendradora nos anos 1990 da era Cristã, nos limites da Península Ibérica, por uma mulher lusófona. O tradutor e prefacista colabora ainda explanando didaticamente:

A "figura" é então algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real (...). Ou seja: na "figura" um acontecimento terreno é elucidado pelo outro; o primeiro significa o segundo, o segundo "realiza" o primeiro. Dessa

perspectiva a História, com toda a sua força concreta, como diz Auerbach, continua sendo sempre uma figura que necessita de interpretação (CARONE, 1997, p. 7-9).

Passando por Terêncio e Quintiliano, Varrão, Lucrécio, Ovídio e Plínio, até chegar nos monges intelectuais medievais chamados “pais da Igreja” católica, Auerbach não prescinde da formação e atuação como filólogo para percorrer acepções várias para o termo estudado. Na primeira linha de seu ensaio, aponta: “Originalmente, figura, da mesma raiz de *ingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, significava ‘forma plástica’” (AUERBACH, 1997, p. 13). Carone oferece as definições principais do vocábulo, na apreensão do autor: “*figura* comporta significados cambiantes – forma plástica, imagem, cópia, forma que retrata ou forma que muda” (CARONE, 1997, p. 7), até caminhar para um conceito semântico (mas também estético): “figura de linguagem – forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio” (AUERBACH, 1997, p. 24).

Ocorre que os padres da Igreja, na Idade Média, vão garantir um “estranho e novo significado de *figura*” (AUERBACH, 1997, p. 26), que permite observar em imagens, personagens e acontecimentos situados historicamente *a posteriori*, o “preenchimento” de *figuras* inseridas no passado cultural. Um exemplo do segundo capítulo do ensaio basta-nos por hora:

Moisés não se torna menos histórico e real porque é umbra ou figura de Cristo; e Cristo, o preenchimento, não é uma idéia abstrata, mas uma realidade histórica. As figuras históricas reais devem ser interpretadas espiritualmente (*spiritaliter interpretari*), mas a interpretação aponta para um preenchimento carnal e, por conseguinte, histórico (*carnaliter adimpleri: De resurrectione*, 20) – pois a verdade fez-se carne ou história (AUERBACH, 1997, p. 31).

“A verdade fez-se carne ou história” constitui sentença motriz de nosso trabalho. Evidentemente, não no sentido da “verdade” monológica e dogmática, inerente ao cristianismo e ao universo hebraico-cristão a que se refere Auerbach em *Figura*. Mas nos interessa notar como a verdade da ama, personagem mulher, histórica, estruturante da tessitura familiar e social de culturas diversas (ática antiga; europeia renascentista; nossa contemporânea) faz-se “carne” no texto teatral de Hélia Correia como “preenchimento” da figura pouco antes forjada por Jean Anouilh na França; na ascensão da Idade Moderna por Shakespeare e no mundo antigo por narradores e dramaturgos vários.

Assim, “figura”, em nosso título, evoca não apenas a ideia consensual em teoria literária de “personagem”, antes remete ao processo figural estudado por Auerbach, operante em nosso pensamento para evidenciar como personagens separadas por séculos, culturas e geografias aproximam-se por certo preenchimento histórico e artístico que consideramos absolutamente vivo e responsivo no “grande tempo” da literatura (BAKHTIN, 2006, p. 410).

Observe-se, ainda, que há uma inversão carnavalizada em nosso gesto de pesquisa: as investigações de Auerbach desnudam relações figurais entre personagens considerados heróis. Ou seja: Moisés é figura de Cristo, consideradas as leituras do Novo e Antigo Testamento; Virgílio é figura de Dante personagem da *Divina Comédia*, para ficarmos com dois exemplos marcantes que indicam o teor de predileção das análises da obra *Figura* pela relação entre heróis, personagens principais. Em certa medida, o autor de *Mimesis* expande tal tendência no capítulo “Cicatriz de Ulisses” (da publicação dos anos 1940), pois insere, já na abertura de seu livro, amplo espaço para a discussão dos atos, da memória e das palavras de Euricleia, a ama. Contudo, a cicatriz, ainda aqui, permanece sendo do herói; o palácio, da rainha, e a atenção maior do crítico à narração épica dos feitos de Ulisses. Agora, à luz dos contributos analíticos de Auerbach, somados especialmente à metodologia laboral de Walter Benjamin e à compreensão sobre literatura de Mikhail Bakhtin, realizamos nós uma análise figural que confere primazia aos vencidos, melhor dito: às vencidas, amas do ocidente.

Isso posto, podemos caminhar pelos rastros das amas no tempo da chamada cultura ocidental. Sobre o conceito de rastro e o trabalho do investigador, resume Gagnebin:

Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente — sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos —, mas sim deixados ou esquecidos (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

Seguimos, portanto, os rastros das ações praticadas pelas amas ancestrais, cientes de que eles surgem muitas vezes de forma involuntária, especialmente como centelhas da tensão entre dominantes e dominados, ao longo da história – humana e, por extensão, literária. A rememoração das palavras que designam a ama cumpre sua função tumular de ajudar os mortos a fazer a travessia.

Nos poemas homéricos, são comumente empregados os termos gregos *tithéne*, *trophòs*, e *maïa* para se referir, em geral, à figura da ama em distinção das demais escravas (*dmós*, *amphípolos*) que servem o palácio. Montanari (2015, p. 2016) exemplifica o verbete *tithéne*² com o trecho da *Iliada* “a ama seguiu, carregando a criança [φέρει δ’άμα παιδα τιθήνη]”

²Posteriormente, concorre com *tiq»nh* a forma hipocorística e mais expressiva *t...tqh* que surge em textos de Platão, Antífanos, Demóstenes, Aristóteles e Plutarco, segundo levantamento de Gorman (1917, p.7). A palavra *tiq»nh* é cognato do verbo *tiqhñšomai*, ou seja, “amamentar, oferecer o seio”.

(HOMERO. *Ilíada*. VI, 389, grifo nosso). Neste verso homérico, a representação da ama é a da criada que carrega no colo uma criança. Por extensão, Homero nos apresenta a *tithéne* como a figura mais próxima da infância (*παῖδα*) dos seus senhores, cuja memória afetuosa da ama seguirá como uma sombra por toda a idade adulta. Esta lembrança maternal torna-se patente em momentos de dificuldade como atestam os versos da peça *Filoctetes* (703-706) de Sófocles: “Arrastava-se de um lado para o outro, rastejando como uma criança [*παῖς*] sem a ama querida [*φίλας τιθήνας*], em quem encontraria alívio quando cedesse o flagelo que lhe corrói o coração” (MARTINEZ, 2003, p.136). Destaque para o adjetivo *φίλας*, querida, que confere à ama um atributo de afetividade.

Na tragédia *Édipo em Colono* (678-680), o coro sofocliano apresenta as amas como deusas companheiras do deus mugidor: “Aqui, o bacante Dioniso sempre entra, acompanhado de suas deusas nutrizes [*τιθήναις*]” (ZANIRATTO, 2003, p. 56). Na Guerra de Tróia, a origem divina ou mortal do peito que amamenta selará o destino dos heróis antagonônicos, pois, “Heitor não passa de um mortal, amamentado [*θήσατο*] por peito de mulher. Porém, Aquiles é filho de uma deusa” (HOMERO. *Ilíada*, 24. 58-59). *Θήσατο* é o aoristo do verbo *θήσθαι* que se traduz por “amamentar”. Esta ação fisiológica é que ata a *tithéne* à sua cria em uma relação tensionada pela afetividade em contraste com a ira da criada ordenhada para alimentar os filhos da aristocracia.

O termo *trophòs* é um substantivo feminino cognato do verbo *tréphō* cujo sentido E. Benveniste deu como valor original de “promover o desenvolvimento daquilo que está sujeito ao crescimento” (apud CHANTRAINE, 1968, p.1133, tradução nossa). Desse modo, as aplicações deste verbo são bem variadas na épica homérica: ocorre, por exemplo, no sentido de “fazer coalhar o leite”, no verso “a seguir coalhou [*θρέψαι*] metade do alvo leite” (HOMERO, *Odisseia*, IX, 246, grifo nosso). Outras vezes, o verbo assume o sentido mais restrito de criar uma criança, como atesta o verso: “aquela que me deu à luz e me criou [*ἔθρεψε*]” (*Odisseia*, II, 131, grifo nosso). No entanto, o fazer crescer não se aplica apenas a humanos, mas também às espécies de animais e plantas como no trecho “os cães que no palácio eu criei [*τρέφον*]” (HOMERO, *Ilíada*. XXII, 69, grifo nosso).

Homero utiliza *tréphō* ainda na acepção de nutrir, alimentar ou cuidar de algo ou alguém, como na declaração da ninfa Calypso “amei [*φίλεόν*] e alimentei [*ἔτρεφον*] Odisseu: prometi-lhe que o faria imortal” (*Odisseia*. V, 135, grifo nosso). Note-se que, em seguida aos cuidados de Calypso para com Odisseu, ela promete algo grandioso: a imortalidade do ser amado e nutrido. Não é raro o uso do verbo amar (*philéō*) em paralelismo sintático com nutrir/criar/amamentar (*tréphō*) no texto homérico, como exemplifica o dístico: “de todas as

escravas era ela quem mais o *amava* [φιλέσκει], pois o *amamentara* [ἔτρεφε] quando era ainda menino” (Odisseia, I, 434-435, grifo nosso). Não é à toa a recorrência do epíteto “ama querida” [*philē trophòs*] (Odisseia. II, 361; IV, 715; XIX, 1; XXII, 378, 465; XXIII,1, 49, 263) para designar a ama de Ulisses.

Percebe-se que o campo semântico do termo *trophòs* é bastante amplo. Este breve panorama das ações da *trophòs* revela que esta *figura* se circunscreve ao ato de fazer crescer, nutrir e criar as crianças, podendo assumir, *lato sensu*, uma nuance de educar, segundo Benveniste (*apud* CHANTRAINE, 1968, p. 1135). É comum a *trophòs*, tanto da épica quanto da tragédia grega, ser representada por uma velha escrava que outrora fora trazida, ainda jovem, de terras estrangeiras para trabalhar na criação dos filhos da realeza. Na *Odisseia*, o aedo assim se refere à ama de Nausícaa, princesa dos Feaces:

A própria foi para o tálamo; aí acendeu o fogo
a velha de Apire, aia do tálamo, Eurimedusa.
Outrora fora trazida de Apire por naus recurvas;
escolheram-na como presente para Alcínoo, porque
todos os Feaces ele regia; e o povo o ouvia como a um deus.
Fora ela que amamentara [τρέφε] no palácio Nausícaa de alvos braços.
E foi ela que acendeu o fogo e lhe preparou o jantar.
(HOMERO, Odisseia. XVII, 7-13)

Nota-se a valoração desta escrava estrangeira escolhida para presentear o rei dos Feaces. O nome Eurimedusa revela, muito provavelmente, a origem nobre da cativa, uma vez que “medusa” provêm do “verbo μέδω, ‘mandar, reinar sobre’, a partir da raiz indo-europeia” (DEMGOL, 2013, p. 182). Nos versos anteriores, vê-se a nutriz assumindo, no mínimo, duas funções: quando jovem, amamentara a princesa; já velha, ocupa a função de zeladora do matrimônio da princesa, por isso, ela entra em cena, justamente, na chegada de Odisseu, um suposto pretendente, ao palácio. Pode-se perceber que, ao longo dos anos, a nutriz conquista a confiança dos seus senhores, como resume Maria de Fátima Silva:

Uma palavra particular é devida a uma personagem destacada entre as servas homéricas, a que a tragédia veio a reservar também um papel de relevo. Trata-se das amas, mulheres idosas há muito ao serviço dos mesmos senhores, a quem o tempo e a lealdade sempre indesmentida dão prerrogativas especiais no acesso à intimidade da casa e poder na gestão doméstica (SILVA, 2007, 193-194).

De fato, a tragédia grega vai herdar ou, na perspectiva de Auerbach, vai *preencher* a máscara da velha ama, como na peça *Hipólito*: “mulher anciã, fiel nutriz da rainha” (EURÍPIDES, 1993, 267). Sobre a origem nobre das amas, a rainha Hécuba conhece bem este

costume, ao descrever seu destino, após Tróia sucumbir, e as mulheres troianas tornarem espólios dos chefes gregos: “estar de guarda à porta ou cuidar de crianças, aquela que em Tróia detinha as honras soberanas” (EURÍPIDES, 1996, 194-196). É curioso como, na peça *Ájax*, o herói refere-se a sua velha mãe utilizando a palavra *trophòs*: “anuncia os flagelos meus e meu infortúnio, ao idoso pai e à mal-aventurada nutriz [τροφῶ]” (SÓFOCLES, Aias, 848-849). Heródoto (Histórias, I, 136) chama de τρεφόμενος a criança que “antes de completar cinco anos [...] permanece sempre junto à mãe e sob os cuidados dela”.

Na *Odisseia*, Telêmaco (HOMERO, II, 349, 372; XIX, 16; XX, 129), Ulisses (XIX, 482, 500; XXIII, 171) e Penélope (XXIII, 11, 59, 81), para se dirigirem à velha ama de forma respeitosa e afetiva, chamam-na de *maïa*. Chantraine (1968, p. 657-658) traduz este vocábulo por “*petite mère*” (mãezinha) cuja aplicação se dá ao se dirigir a uma velha mulher, por extensão, a uma mulher sagaz, vivida. Assim, escuta-se o jovem Telêmaco solicitando provisão a sua velha nutriz, para iniciar uma jornada em busca de Ulisses: “Ama [μαῖ], tira-me vinho para alguns jarros, vinho doce” (II, 349). Uma vez que o efebo retorna ao seu οἶκος, acompanhado do pai disfarçado de mendigo, assim se dirige à velha nutriz, desta vez, de forma ainda mais afável: «Querida ama [μαῖα φίλη], tratastes bem o estrangeiro cá em casa (XX, 129). Para além da aplicação da *Xenia*, um código de ética da hospitalidade grega, oculta-se nesse verso uma relação mútua entre quem amamenta e quem é amamentado. Por isso, Ulisses, quando é reconhecido por sua ama, apela por este elo maternal «Ama [μαῖα], queres matar-me? Foste tu que me amamentaste [ἔτρεφες]” (XIX, 482). Mais uma vez, vê-se a ação fisiológica de amamentar (τρέφω), gerar, portanto, uma recíproca ação de amar (φιλέω) entre a nutriz e a cria. Por este motivo, o papel da ama rivaliza com o da mãe, e, às vezes, tais papéis se confundem, inclusive semanticamente.

O termo μαῖα ocorre também como vocativo para mãe, a exemplo deste *kommós*³ em *Alceste* de Eurípides:

Minha mãe [μαῖα] se foi
aos inferos, não está mais,
ó pai, sob o sol,
mísera me fez a vida órfã.
Vê! Vê a pálpebra
e as mãos inertes!
Ouve! Ouve! Ó mãe [μᾶτερ], suplico!
Eu, ó minha mãe [μᾶτερ],
eu te chamo, teu filho

³ Para Lesky o *kommós* do verbo *kópto* (bater) “significaria, no ritual arcaico, a evocação do morto, um lamento, a manifestação sonora da dor, do sentimento dilacerante da perda. Na encenação trágica, o *kommós* aparece na forma de canto fúnebre, comovente, que estrutura a sonoridade rítmica quase invariável das falas do coro ou de um personagem” (GAZOLLA, 2001, p. 52)

caído ante o teu rosto.
(EURÍPIDES, *Alceste*, 193-403, grifo nosso)

Eumelo dirige-se ao corpo inerte de Alceste cuja sombra acabara de descer aos infernos como descreve os versos 193 e 194 [μαῖα δὴ κάτω Βέβακεν]. A mulher fora, portanto, habitar o “palácio de Hades” (EURÍPIDES, 2016, 436). Percebe-se que as formas gregas utilizadas pelo órfão para se referir à mãe são *maía* e *mâter*. Ambos os vocábulos são cognatos. Chantraine (1968, p. 657) descreve o verbete μαῖα como um hipocorístico composto da adição do sufixo *ya-* à raiz indo-europeia *ma-* presente também em *mētēr* e *mámmē*. A enunciação de *maía* por Eumelo não parece algo gratuito, mais se assemelha a uma escolha estilística para reforçar o *kommós*, através da perda afetiva da “mãezinha” querida. O órfão lutuoso e suplicante encontra-se em situação catabática análoga à da mãe: “caído ante o teu rosto”.

Ocasionalmente, uma velha criada é tratada por *tamiē* (HOMERO, *Odisseia*. II, 345), isto é, a governanta, por razão da autoridade com que dá ordens às outras escravas do palácio. Além do mais, a sagaz anciã mantém, sob sua tutela, os víveres e os tesouros da casa real. Apresentada como a serva fiel, a ama aparece sempre ao lado de seus senhores, ora a preparar-lhes o asseio, ora a refeição, ora o leito. “A governanta mantém-se atenta à sua organização e é ela que vem convidar o hóspede quando tudo está a postos” (SILVA, 2007, p. 192). *Tamiē* – o ascendente afetivo de que goza esse tipo de criada – implica o exercício de funções de responsabilidade na direção da casa, em que substitui a senhora. Porém, pode-se ser ‘governanta’ sem ser ‘ama’, e o contrário também é verdade. É, portanto, uma função distinta da ‘ama’, talvez até a sua consequência.

Finalizamos, assim, nossa breve incursão filológica pelas palavras que costumam nomear a ama, sobretudo na poesia homérica, em movimento que visou tecer panorama breve das funções, personalidade e definições para tal mulher que auxilie nossa investigação literária sobre a ama, na literatura de expressão clássica, como figura da contemporânea. Avançamos para a insurgência da *nossa* protagonista nos gêneros antigos épico e trágico.

Na *Iliada*, onde o cenário é belicoso e viril, onde as armaduras brônzeas dos heróis ofuscam o olhar do leitor, é usual que as ações de uma ama, sem nome, passem despercebidas. No entanto, quando o poeta suspende a narrativa das batalhas e seus versos transpõem os muros de Ilíon, é possível ver um pouco do cotidiano familiar dos troianos. Como se o aedo se permitisse narrar um outro mundo, o do interior dos palácios, palco das ações das mulheres: um mundo prestes a ruir pelas práticas masculinas de guerra.

Desse modo, Heitor, ainda com as mãos sujas e a armadura empastada de sangue (VI, 367-368), isto é, ainda com as marcas do conflito, chega ao seu palácio, mas não encontra a esposa e o filho pequeno:

Não encontrou na grande sala Andrômaca de alvos braços:
 é que ela, o filho e uma criada bem vestida se tinham
 posicionado na muralha, chorando e lamentando-se.
 Quando Heitor não encontrou a esposa irrepreensível,
 foi até à soleira e assim falou no meio das escravas
 ‘Agora, ó escravas, dizei-me a verdade: em que direção
 saiu Andrômaca de alvos braços do palácio? Será que foi
 a casa das minhas irmãs ou das minhas cunhadas de belas vestes?’
 (HOMERO, *Ilíada*, VI, 371-378).

Heitor esperava encontrar Andrômaca na “grande sala”, o *mégaron*, onde os nobres helênicos costumam receber os hóspedes. Ao perceber a ausência da esposa, pergunta de seu paradeiro para as escravas (ἀμφιπόλω - 375) chefiadas por uma governanta (*tamiē*). É esta última que dialoga com Heitor, como se fosse, anacronicamente, um corifeu da tragédia ateniense:

Heitor, uma vez que ordenas que se diga a verdade,
 não foi a casa das tuas irmãs nem cunhadas de belas vestes,
 nem foi ao templo de Atena, onde as outras
 Troianas de belas tranças propiciam a deusa terrível;
 mas foi para a grande muralha de Ílion, porque ouviu dizer estarem
 os Troianos acobardados, sendo grande a força dos Aqueus.
 Ela dirigiu-se logo à muralha, muito apressada e igual
 a uma tresloucada. Com ela foi a ama com a criança.
 (HOMERO, *Ilíada*, VI, 382-389)

Os versos em destaque tornam patente a hierarquização da estrutura familiar homérica, “Muito vincada numa sociedade aristocrática, que separa, com clareza, senhoras e escravas” (SILVA, 2007, p.183). Há, portanto, sempre uma “soleira” (375) que distancia a aristocracia da escravidão: uma espécie de limiar que separa a dita e a desdita das personagens. “Entre as próprias servas, são também sensíveis as hierarquias, fruto da autoridade ou ascendente que a idade ou o rigor no trabalho conferem” (SILVA, 2007, p.184). Neste sentido, a ama do pequeno Astíanax, filho de Andrômaca e Heitor, goza de um estatuto diferente das outras escravas. Em uma civilização cheia de códigos e símbolos, Homero reforça esta hierarquia ao pintar, em seus versos, a ama como “uma criada bem vestida (ἀμφιπόλω ἑυπέπλω - 372)”, utilizando o mesmo epíteto nobiliárquico “de belas vestes” (ἑυπέπλων - 383) para designar as irmãs e cunhadas de Heitor.

Além da indumentária nobre, a ama de Astíanax se destaca das outras escravas pela proximidade com sua senhora. No episódio em análise, a ama, anônima e silenciosa, deixa

pequenas pistas através de suas ações: a criada que sustenta a criança acompanha a aflição de sua senhora “tresloucada” (μαινομένη - 375) em um momento de choro e lamentações (373). Portanto, é ela a testemunha mais íntima de sua senhora. Elas se situam na “grande muralha de Ílion” (386), o grande limiar que guarda as nobres troianas de uma vida de escravidão. Hipoteticamente, em um jogo de imagens sobrepostas, Homero cola à personagem de Andrômaca uma visão do seu destino trágico: a figura da serva que cria os filhos da aristocracia. Por conta do seu estatuto e ofício de criar o herdeiro de Troia, a ama é naturalmente testemunha de uma cena de intimidade e vulnerabilidade entre seus senhores:

Ela veio ao seu encontro, e com ela vinha a criada
segurando ao colo o brando menino tão pequeno,
filho amado de Heitor, semelhante a uma linda estrela,
a quem Heitor chamava Escamândrio, embora os outros
lhe chamassem Astíanax; pois só Heitor era baluarte de Ílion.
Sorriu Heitor, olhando em silêncio para o seu filho.
Mas Andrômaca aproximou-se dele com lágrimas nos olhos
e, acariciando-o com a mão, falou-lhe pelo nome:
«Homem maravilhoso, é a tua coragem que te matará!
(HOMERO, *Íliada* VI, 399-407).

Com maestria, o poeta tece um belíssimo “retrato de família” aristocrática, cujo quadro traz o senhor, a senhora e o filho ao colo da ama. A criada presencia a “arena psicológica” de seus senhores, reforçada pelo contraste de sentimentos. Enquanto o “baluarte de Ílion” sorri (404), Andrômaca, parafraseando o épico grego, “chorava Heitor, ainda vivo em casa dele: pois pensava que ele já não voltaria da guerra” (500-501). Heitor não teme o combate. O coração do príncipe troiano teme o “sofrimento futuro” (450) da esposa arrastada ao cativo por mãos inimigas:

Muito mais me importa o teu sofrimento, quando em lágrimas
fores levada por um dos Aqueus vestidos de bronze,
privada da liberdade que vives no dia a dia:
em Argos tecerás ao tear, às ordens de outra mulher
ou então, contrariada, levarás água da Messeida ou da Hipereia.
(HOMERO, *Íliada* VI, 454-458).

Esta projeção de Andrômaca realizando trabalhos na servidão traz uma ranhura ao “retrato de família”, pois a descrição do futuro da princesa troiana bem poderia se aplicar à vida presente da ama que ouve calada a conversa dos seus senhores. Sobrepondo a imagem projetada de Andrômaca à imagem da ama no tempo presente da narrativa, vê-se uma outra dimensão óbvia da vida de uma criada que, “privada da liberdade” (456) e imposta a trabalhos pesados (457-458), age contra a vontade de sua senhora (458). Pode-se concluir que, apesar da cumplicidade entre a ama e a senhora, há também um lastro de tensão e rivalidade entre

estas duas personagens. Corrobora esta dedução a cena em que Astíanax assusta-se com a aparência belicosa do pai:

Assim falando, o glorioso Heitor foi para abraçar o seu filho,
mas o menino voltou para o regaço da ama de bela cintura
gritando em voz alta, assarapantado pelo aspeto de seu pai amado
e assustado por causa do bronze e da crista de crinas de cavalo,
que se agitava de modo medonho da parte de cima do elmo.
(HOMERO, *Iliada* VI, 466-470).

O chefe troiano tenta abraçar a criança que, assustada pelas armas e pelo aspecto do pai, refugia-se no “colo da ama de belas cinturas” (κόλπον ἐϋζώνοιο τιθήνης - 467). O colo [κόλπος] da ama (400, 467) representa o lugar do acolhimento e da segurança da criança em contraste com a imagem aterrorizante do bronze ensanguentado de Heitor (367-368). Destaca-se o epíteto “de bela cintura” (ἐϋζώνοιο - 467), análogo ao “de belas vestes” (ἐϋπέπλω - 372), empregado para descrever a ama de Astíanax. Estes atributos de beleza, além de revelar uma ama ainda jovem, oferecem pistas para se tecer uma imagem da ama – ainda que ela seja descrita de modo menos detalhado, se realizamos comparação com o que se diz de Andrômaca. Em um plano mais geral, vê-se o belo peplo da *tithène* em contraste com a armadura e o elmo do pai, manchados pela guerra que trará a desgraça e o horror às famílias troianas, e, especialmente, ao herdeiro de Heitor que, tragicamente, será lançado do alto daquela mesma muralha.

Heitor, já sem o elmo, beija e abraça Astíanax, em seguida “nos braços da esposa amada pôs o filho. Ela recebeu-o no colo perfumado, sorrindo por entre as lágrimas” (HOMERO, *Iliada* VI. 482-483). Esta alternância entre colo da ama e o colo da mãe simboliza bem a disputa pela afetividade da cria. Heitor se despede colocando novamente o elmo e junta-se ao irmão Páris, no campo de batalha, “pois a guerra é aos homens todos que compete” (492-493).

É certo que, no mundo homérico, os meninos da aristocracia são criados para a guerra. E a atuação das mulheres concorre para corroborar esses lugares sociais da masculinidade: a transição entre o colo da ama e o da mãe demonstra bem as agentes responsáveis por prover a criança, enquanto o pai encaminha-se depois de brevíssimo encontro com a prole, para a guerra. O próprio Heitor diz isso ao tomar o pequeno Astíanax do colo de sua ama e o transferir para o colo de Andrômaca: “que de futuro alguém diga ‘Este é muito melhor que o pai’, ao regressar da guerra. Que traga os despojos sangrentos do inimigo que matou e que exulte o coração da sua mãe!” (479-481). O que se espera do futuro do pequeno Astíanax é

que o príncipe traga, no retorno do conflito bélico, honras e glórias representadas fisicamente pelos “despojos sangrentos do inimigo” (480).

O lamento de Andrômaca (HOMERO, *Ilíada*, XXII, 476-514) pela morte de Heitor traz, contudo, uma outra projeção ao porvir de Astíanax, “pois mesmo que ele escape à guerra cheia de lágrimas dos Aqueus,/ sempre para ele no futuro haverá sofrimento e preocupações,/já que outros serão senhores das terras que são dele” (487-489). Chegado o dia da orfandade, é bem provável que o rapaz seja expulso dos festins com bofetes e palavras injuriosas que o farão recordar da mesa farta do pai e da amenidade de sua casa, pois “quando sobrevinha o sono e parava de brincar,/ dormitava no leito, nos braços da sua ama (τιθήνης), numa cama macia, seu coração saciado de coisas boas” (503-504). Aqui, há outra imagem que destoa da guerra: o menino que brinca e descansa no colo da ama. Essa memória ao lado da ama-de-leite representa um *locus amoenus* onde a afetividade é tecida por meio da amamentação, assim o coração do pequeno Astíanax é “saciado de coisas boas” (504).

Ao observar o lamento de Andrômaca, é possível, guardadas as devidas proporções, traçar um paralelo entre a casa de Heitor e a casa de Odisseu. Ambas as mulheres, Andrômaca e Penélope, guardam com fidelidade o leito conjugal, mesmo após a ausência dos respectivos maridos. Na falta dos pais, o troiano Astíanax e o grego Telêmaco são alvos da violência daqueles que consomem os bens da terra natal. Ambas as crianças, à sua maneira, terão a infância dolorosamente interrompida pelo reflexo de uma guerra que atraíra a desgraça para os dois lados. Em meio a esse conflito, a imagem do colo da ama evoca a memória de qualquer coisa que se perdeu pelo caminho: talvez a alegria das brincadeiras ou a amenidade do sono; talvez a saciedade do leite ou a paz somente encontrada na infância.

A “Ira” (μῆνιν - *Ilíada*, I, 1): a primeira palavra proclamada por Homero na *Ilíada* evocou o destino dessa saga, um canto fúnebre (um *kommós*), um canto de guerra, que arrasta tantas almas ao Hades (I, 3). Em contrapartida, escolher cantar “o homem” [ἄνδρα – *Odisseia*, I, 1] ofereceu ao poeta o primeiro “fio” para tecer “o manto” épico da *Odisseia*. A partir de Ulisses, o “homem versátil” (πολύτροπον - *Odisseia*, I, 1) foi se costurando às extensões de seu *oikos*. Enquanto a *Ilíada* faz ressoar a Ira de Aquiles, a *Odisseia* discorre sobre o homem “que tanto vagueou” (I, 3) e aguarda o “dia do regresso” (I, 9), uma vez que todos os heróis sobreviventes já “se encontravam em casa, fugidos da guerra”. Nesta linha, Pierre Vidal-Naquet descreve:

De certa maneira, a *Odisseia* é o poema da paz, ainda que por vezes ocorram lutas. Diferentemente da *Ilíada*, concluída com a trégua que permite a realização dos funerais de Heitor, a *Odisseia* termina com uma paz estabelecida entre Ulisses e as famílias dos pretendentes mortos por ele. (VIDAL-NAQUET, 2002, p.21)

A *Odisseia*, por ser um poema de paz e de retorno ao *oikos*, abre uma fresta para se espreitar a vida cotidiana da sociedade homérica, especialmente, a vida doméstica dos palácios. O *oikos* ganha amplo espaço nos cantos da *Odisseia*, ricos em descrições dilatadas e envolventes, como assevera Erich Auerbach, no já mencionado ensaio “A cicatriz de Ulisses”, que analisa importante episódio com a ama Euricleia:

A alegria pela existência sensível é tudo para eles [os poemas homéricos], e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria. Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, mostram-se caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios – para que observemos os heróis na sua maneira bem própria de viver e, com isto, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades quotidianas (AUERBACH, 2001, p. 10).

Adentramos, portanto, o universo comezinho de heróis e heroínas – mas também, paulatinamente, vamos acompanhando registros da “maneira própria de viver” das amas que povoavam a sociedade helênica. A historiadora Claude Mossé (1990) descreve o *oikos* homérico não somente como domínio ou propriedade, mas como um centro de poder, um espaço de produção agrícola e artesanal, uma unidade básica da aristocracia. Neste espaço, o bronze das armaduras dos guerreiros tem pouca serventia, pois o que brilha são os utensílios domésticos de ouro e prata (*Odisseia*, IV, 120-132) manipulados por mãos femininas. Quando se passa das cenas dos heróis “para as cenas da vida cotidiana, quando se entra na casa, embora seja batizada com o nome de palácio, encontramos uma realidade concreta de valor incalculável para o historiador. E esta realidade é, antes de tudo, a das mulheres” (MOSSÉ, 1990, p.17, tradução nossa). Não é de se espantar que pesquisadores suscitaram a hipótese de a *Odisseia* ser produzida por uma mulher, como resume Vidal-Naquet:

No mundo da *Odisseia*, a presença das mulheres é quase o oposto do que se pode encontrar na *Iliada*. Já em 1713, o inglês Richard Bentley, uns dos fundadores da filologia moderna, havia sugerido que a *Odisseia* fora composta para um público feminino. Um escritor Inglês da época vitoriana, Samuel Butler, chegara a propor a ideia de que a *Odisseia* foi escrita por uma mulher. (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 81).

Percebe-se, mais uma vez, a excelência dos contrastes produzidos pelo poeta, ou, pela poeta da *Odisseia*, que canta o homem preso pelo mando feminino de Calipso e, ao mesmo tempo, “desejoso do regresso e da mulher” (I, 14) Penélope; canta o homem cujo regresso não seria possível sem a intervenção da deusa Atenas (I, 44-62). Na terra dos Feaces, modelo bem-sucedido de civilização, vê-se o herói da *Odisseia* se lançar aos joelhos da rainha Arete, filha de Rexanor, como suplicante (VII, 142-145). É que a própria princesa Nausícaa havia orientado o Ulisses: “atira-te antes aos joelhos de minha mãe, para os abraçares, para que

vejas o dia do teu regresso” (VI, 310-311). A princesa dos Feaces aparece de forma resplandecentes nos versos anteriores: “Nausícaa pegou no chicote e nas rédeas brilhantes (VI, 81)” e conduziu o “carro bem polido” (VI, 75), semelhante aos guerreiros da *Iliada*, se não fosse o motivo doméstico: a lavagem de roupa no rio. No entanto, não falta a Nausícaa um outro motivo produzido pela guerra: o resgate do herói. Nausícaa salva um homem nu, destituído de poder, que pede farrapos para cobrir o corpo: “dá-me um farrapo para vestir” (VI, 178).

Penélope, Arete, Nausícaa e até mesmo a deusa Calipso representam as mulheres da aristocracia homérica. Entre elas há um fato em comum. Elas não agem sozinhas, pois contam com a cumplicidade e/ou testemunha de outras mulheres: as escravas do palácio. Nausícaa, por exemplo, dirige o “carro bem polido”, mas “não ia sozinha: com ela iam também as escravas” (VI, 84). Ressalvadas as limitações monológicas inerentes ao gênero épico (BAKHTIN, 2010), o silêncio destas escravas é rompido, na *Odisseia*, uma vez que os assuntos domésticos se tornam matéria de interesse do poeta. E nada melhor do que a figura da ama para romper este silêncio, pois, como já foi visto, ela goza de um estatuto outorgado pela criação de seus senhores, tal como sugere Maria de Fátima Silva (2007, p. 194): “sem dúvida que o paradigma desta personagem em Homero é Euricleia, a ama de Ulisses e, mais tarde, de seu filho Telêmaco” (I, 435, XIX, 353-5).

Um olhar pormenorizado sobre a participação de Euricleia na *Odisseia* de Homero pode oferecer um primeiro passo para a compreensão da gênese literária da ama, figura de tantas outras expressas na tragédia que chegaria ao mundo grego no século V a. C. Enquanto na *Iliada* a ama do filho de Heitor aparece anônima, na *Odisseia* a criada de Odisseu e Telêmaco não apenas é nomeada, como também se revela sua ascendência. Euricleia, ainda, participa ativamente da trama do poema. Os versos transcritos a seguir inauguram a representação da ama supostamente transmitida à tradição da literatura ocidental:

Acompanhou-o de tochas ardentes a de pensamentos fiéis,
Euricleia, filha de Ops, que era filho de Pisenor,
que outrora Laertes comprara com os seus bens,
sendo ela ainda jovem, pelo preço de vinte bois;
e honrou-a da mesma maneira que honrou a esposa fiel,
e nunca com ela se deitou, pois temia a ira da mulher.
Foi ela que para Telêmaco as tochas ardentes segurou;
de todas as escravas era ela quem mais o amava,
pois o amamentara quando era ainda menino.
Telêmaco abriu as portas do seu quarto bem construído.
Sentou-se na cama, despiu a túnica macia
e pô-la depois nas mãos da sagaz anciã.
E ela, dobrando e alisando a túnica,
pendurou-a num prego perto da cama encordoada;

depois saiu do quarto, fechando a porta com uma tranca
 prateada, que fez deslizar com uma fivela de couro.
 E aí, durante toda a noite, embrulhado em lã de ovelha,
 Telêmaco refletiu sobre o curso que lhe traçara Atena..
 (HOMERO, Odisseia., I. 428-444)

A enunciação do patronímico de Euricleia, “filha de Ops, que era filho de Pisenor” [’Wpoj qug£thr Peishnor...dao - I, 429; II, 347; XX, 148], sugere a natureza fidalga da escrava. As rainhas e princesas do poema são apresentadas, frequentemente, como seus patronímicos. Assim se conhece que Penélope é “filha de Icário” (I, 329); Arete, “filha de Rexenor” (VII,146); “a filha de Alcínoo” é Nausícaa (VI, 139); Helena é “filha de Zeus” (IV.219). Assim também as divindades Atena (II, 296) e Afrodite (VIII, 309), “a filha de Atlas, a ardilosa Calipso” (VII, 245). Um breve olhar sobre o “catálogo de mulheres” descritas permite perceber como as senhoras eram anunciadas na narrativa: através da ascendência paterna. Como no verso: “E vi Mégara, a filha de Creonte de coração altivo” (XI, .269); ou por meio do marido, como no verso “Depois dela vi Alcmena, esposa de Anfítrio, (XI. 266)”. Um caso isolado chama atenção, quando Epicasta é apresentada a partir de sua descendência: “E vi a mãe de Édipo, a bela Epicasta”, uma provocação do poeta, talvez, que apresentara ao mesmo tempo o filho e o marido de Epicasta.

Euricleia é provavelmente uma estrangeira comprada pelo preço de vinte bois, um valor bastante alto se comparado aos quatro bovinos atribuídos pelos aqueus a uma escrava “perita em muitos labores” (Ilíada, XXIII, 704-705). Karydas (1998, p. 61) acentua o fato de o epíteto de Euricleia “δ<a gunaikîn” (Odisseia, XX, 147), a mais nobre das mulheres, aplicar-se também para Penélope (I. 332; XXI, 42, 63) e Helena (IV,.305). Portanto, a esta escrava nobre e valorosa é confiada a criação do filho e do neto de Laertes. Sua origem altiva pressupõe que, outrora, a ama tivera hábitos palacianos, portanto, conhece bem a liturgia da aristocracia, ao ponto de saber criar os herdeiros de seus senhores.

A presença de Euricleia na casa real remonta à geração de Laertes, que se manteve longe do leito da jovem escrava recém-chegada, embora o narrador saliente que o chefe grego temia o rancor de sua mulher, Anticleia. Desde já, fica subtendido o hábito do relacionamento libidinoso, por vezes não consensual, entre os senhores e suas cativas – forçadas, em tantos séculos e culturas, geografias e povos, à exploração também sexual dos dominadores. Finley (1961, p. 27) afirma que “El lugar de las mujeres esclavas era la casa, donde tenían que lavar, coser, limpiar, moler y otros menesteres. Si eran jóvenes, sin embargo, su lugar era también el lecho del amo.” Logo, o comportamento de Laertes era um caso raro na época. Ao longo da

narrativa épica, por exemplo, é recorrente mencionar que os pretendentes de Penélope costumavam deitar-se com as servas da casa de Odisseu (XVIII, 321-325).

A nobreza e a sagacidade de Euricleia tornam-na uma nutriz de herói por excelência. Sua atuação na *Odisseia* é duplicada, uma vez que amamentou e criou Odisseu e Telêmaco. Isto justifica a etimologia atribuída ao nome Euricleia, composto por εὐρύς, “amplo, extenso” e por κλῆς, “glória, fama”, daí “a de ampla glória, a mais célebre” (BRANDÃO, 1991, p.407). Euricleia, portanto, assim como as outras mulheres da narrativa, tem seu valor atribuído (inscrito no nome próprio), a partir da relação que a vincula a seres masculinos. A criada, chegada ainda jovem à casa de Laertes (I, 330), segue testemunhando fatos, acumulando memórias, e transforma-se na *sagaz anciã* (γρα...ἡγυμῆδης - I, 438), aquela que fala aos membros da realeza com densos conselhos. O epíteto γυμῆδης, composto pelas formas γυμῆς e ἡγυμῆς, remete de imediato a Odisseu, o herói πολῦμετις, de astúcia variada, que, curiosamente, sai de Ítaca ainda jovem e retorna sob o aspecto de um velho desterrado, a fazer um paralelo com sua ama.

A longa idade da ama, além de conferir-lhe respeito e autoridade, permite-lhe uma sabedoria pragmática. À prudência, sua qualidade natural, vem juntar-se a experiência da vida e o pragmatismo, em parte, resultado dos anos dedicados ao serviço do palácio. Todos estes anos vividos sempre ao lado dos membros da casa de Laertes, a testemunhar os acontecimentos, munem a ama com um repertório de lembranças. Uma das recordações frequentes é aquela que marca a passagem da puberdade à idade adulta, um processo que causa sofrimento ao efebo e deixa feridas que custam a cicatrizar. A ama está presente nos ritos de passagem de sua cria como garantia de um sucesso, uma glória (*kleos*) a ser alcançada.

Euricleia aparece ao final do canto I, a iluminar com uma tocha os passos de Telêmaco reflexivo que, no dia seguinte, fará seu primeiro discurso em assembleia, um momento que marcará a sua transição da puerilidade para a maioridade. A ama é a única serva que acompanha o jovem herói do exterior ao interior do seu quarto, onde simbolicamente o mancebo despe a sua túnica, deixando revelar a intimidade de um Telêmaco oculto aos olhos do público.

Euricleia é uma das diversas escravas da casa de Odisseu, no entanto os versos demonstram claramente a distinção da serva, tal como marcam a expressão superlativa “μάλιστα δμῆων φίλῃσκε”. Este elo afetivo que privilegia a ama é gerado a partir do momento em que ela oferece o peito para amamentar, como sugere o verbo ἄεθε (435), que, por sua vez, justifica a etimologia do nome τροφός. Essa *philia* dedicada pelo filho de

leite a sua ama será recorrente no poema através dos epítetos f...lh τροφὸς e μαῦα f...lh. Ainda, a ama apresenta um sentimento de devoção (κεδνῆ „nduα, 429) aos donos da casa onde serve há longos anos.

A caracterização de Euricleia encaixa-se devidamente ao contorno estabelecido à ama pela pesquisadora lusitana Maria de Fátima Silva:

A ama será sempre uma mulher sobre quem os anos pesam já, que acumula a experiência de um longo tempo vivido ao serviço de uma mesma família. Da vida dos seus senhores, a ama conhece cada pormenor e cada crise, que se sucedem como uma linha contínua a ligar, de geração em geração, passado e presente. A proximidade com a casa, selada pelo tempo, torna-a íntima e confere-lhe uma autoridade que é o prêmio devido a uma convivência leal. (SILVA, 2006, p 115-116)

Nos primeiros cantos do poema, Euricleia sobressai como a ama de Telêmaco cuja *paideia*⁴, em parte, foi resultado dos cuidados e dos conselhos da serva. A participação da anciã é indispensável para a iniciação do jovem herói, uma vez que, simbolicamente, numa extensão da amamentação, é ela quem oferece os alimentos necessários para a jornada náutica de Telêmaco em busca de notícias do pai. Antes mesmo de Penélope, confia-se à velha serva o segredo da partida de Telêmaco que se dirige a sua nutriz com estas palavras:

Ama, tira-me vinho para alguns jarros, vinho doce,
que seja o mais agradável depois daquele que guardas
à espera daquele desafortunado, se é que de alguma parte
chegará Ulisses divinamente nascido, tendo escapado à morte.
Enche doze vasos e apetrecha cada um com tampas.
Põe-me cevada em alforjes bem cosidos
e vinte medidas de cevada moída.
Mas fica só tu sabendo. Junta todas estas coisas.
Ao cair da noite virei buscar tudo, quando a minha mãe
subir para os seus aposentos, pensando em dormir.
(HOMERO, Odisseia, II, 349-358)

Aqui, a ama não só age como a *tamíē*, a ama age pelo afeto e pela competência. Este é o resultado atual da sua natural “prudência e sensatez”, aliada à experiência que foi acumulando. A governanta que mantém as chaves da casa, aquela que guarda os tesouros do seu amo, mas também atua como a *trophòs*, que nutre sua cria com víveres. Euricleia aparece como a confidente de Telêmaco, que partilha com a velha criada os seus planos – cuja realização dá-se às ocultas, favorecida pela escuridão da noite. Euricleia, a sagaz anciã, adverte o jovem herói dos perigos da terra estrangeira e da possibilidade de os pretendentes

⁴ Outro personagem reponsável pela *paideia* de Telêmaco é o porqueiro Eumeu, que assume um caráter mais paternal. Tal como Euricleia, este servo também possui origem nobre e sua ascendência é descrita no canto XV, 413-414.

planejarem a sua morte e tomarem posse de seus bens. É, portanto, comum a fala da ama ser a voz da admoestação, graças a um conjunto de atributos seus, a destacar a nobreza, a fidelidade e a sagacidade, dos quais se vale Euricleia para refutar Telêmaco (II, 363-370), Penélope (IV, 750-757) e Odisseu (XIX, 492-498)

No canto 19, há a participação mais célebre de Euricleia: o momento em que a ama reconhece o seu senhor, outrora exilado. Quem introduz Euricleia neste canto é Telêmaco (XIX, 15), que lhe dá ordens para fechar as mulheres nos seus quartos, enquanto ele mesmo guarda as armas do pai cuja vingança arquitetara. Euricleia atende ao pedido de Telêmaco, mas não sem antes demonstrar o seu estranhamento através da seguinte interrogação: “Mas quem irá buscar e aqui trazer-te uma tocha, se não deixas que as servas, que poderiam trazer luz, caminhem à tua frente? (XIX, 26-25) Euricleia estranha esta mudança de hábito, uma vez que é ela quem segura a tocha para seu amo, aliás, salienta-se que se trata da primeira ação de Euricleia no poema (I, 428), ligada à ocorrência do seu primeiro epíteto, *κεκνη* „*ndu*ca que aparece cinco vezes na *Odisseia*: duas vezes relacionada à Euricleia e três vezes à Penélope, como destaca Karydas (1998, p. 60). No canto XIX, 346, encontra-se o segundo passo em que o epíteto *κεκνη* „*ndu*ca caracteriza a velha criada de Odisseu que, sob o disfarce de um ancião estrangeiro, dirige estas palavras à Penélope:

Não quero que nos meus pés toque nenhuma das mulheres
que desempenham tarefas aqui no teu palácio,
a não ser que tenhas alguma anciã, que saiba o que é sensato,
e que tenha sofrido no espírito tantas desgraças como eu.
A tua mulher assim eu permitiria que me tocasse nos pés.
(HOMERO, *Odisseia*, XIX, 344-348)

Odisseu recusa que qualquer outra escrava toque-lhe os pés, mas solicita a presença de uma anciã cujo pensamento é sensato; em outras palavras, Minchin (2007, p. 166) afirma que o pedido significa exatamente: “chama-me Euricleia para lavar os meus pés”. Desse modo, induzida por palavras ardilosas, Penélope direciona a própria ama do marido para lavar-lhe os pés cansados de vaguear por terras estrangeiras:

Tenho uma serva velha, muito compreensiva,
que amamentou e criou o meu pobre marido,
recebendo-o nos braços no dia em que a mãe o deu à luz.
Ela te lavará os pés, embora esteja já diminuída pela idade.
Anda lá, ó sensata Euricleia, levanta-te agora:
Lava os pés de quem tem a idade do teu amo.
(HOMERO, *Odisseia*, XIX, 353-358)

Neste momento, fica à parte a ama de Telêmaco para sobressair-se a ama de Odisseu cuja tutela remonta ao primeiro dia de vida do herói, quando a mãe transfere o recém-nascido para os braços da criada, para que esta possa amamentá-lo (tršfen - 354). A partir daí, a imagem da nutriz amolda-se à da sua cria e, muitas vezes, sobrepuja a própria imagem da mãe biológica que se mantém ausente por motivos variados. Nos momentos em que Euricleia é anunciada como a ama de Telêmaco (I, 428-435) e Odisseu (XIX, 353-358), há a omissão do nome próprio de Anticleia, que é substituído pelas formas genéricas $\epsilon\lambda\theta\epsilon\iota$ (I, 432) e $\gamma\upsilon\alpha\iota\kappa\acute{o}\eta$ (I, 433) para designar a esposa de Laertes e $m\theta\rho$ (XIX, 455) para a mãe de Odisseu. Na ausência da mãe, que já se encontra no Hades, Euricleia assume a condição de principal figura materna a receber Ulisses em sua casa. De imediato, a velha criada encontra semelhanças entre o estrangeiro e o chefe de Ítaca (XIX, 379-381) que, por sua vez, tenta esconder-se na escuridão, pois teme que a ama reconheça a sua cicatriz:

Assim falou; e a anciã pegou na bacia resplandecente
 Em que ia lavar os pés; nela verteu abundante água fria
 E, de seguida, juntou a água quente. Mas Ulisses foi
 sentar-se perto da lareira e logo se virou para a escuridão.
 É que sentia um agoiro no coração: receava que ela
 reparasse na cicatriz – e assim tudo seria revelado.
 Ela aproximou-se e começou a lavar o amo. De imediato
 reconheceu a cicatriz, que outrora deixara um javali de brancas presas,
 quando Ulisses fora ao Parnaso visitar Autólico e os filhos deste.
 (HOMERO, Odisseia, XIX, 386-396)

Próximo à lareira, percebe-se o contraste entre o brilho e a escuridão, entre o patente e o latente, entre a verdade e o simulacro. Gera-se, pois, um momento de tensão: o sagaz Odisseu teme a igualmente sagaz Euricleia. Aqui está novamente Odisseu a desafiar o perigo, pois, caso seu disfarce seja descoberto, sua vida correrá risco por conta dos pretendentes de Penélope, interrompendo o plano de vingança arquitetado pelo herói. Odisseu tenta esconder na escuridão a marca de um passado que o identifica, porém basta que Euricleia toque-lhe a perna para reconhecer, com o auxílio da memória, o corpo do amo.

A sequência cronológica da narrativa é interrompida para dar lugar às memórias da infância de Odisseu, quando este recebeu o seu nome do avô materno Autólico, em razão do pedido de Euricleia (XIX, 403-404). Nota-se que a ama não apenas testemunha os acontecimentos, mas também se revela como sujeito das ações, já que é ela quem toma a iniciativa para nomear o recém-nascido. A imagem de Euricleia com o pequeno Odisseu humaniza o herói e contribui para aumentar a emoção do reencontro das duas personagens.

Em seguida, na narrativa, surge o relato da caçada do javali, quando, alguns anos mais tarde, Odisseu atingiu a maioridade e visitou o avô Autólico, para reclamar-lhe os presentes prometidos. Na ocasião, Odisseu participou da caçada ao javali que culminou na morte do animal que deferira um golpe acima do joelho do herói, um acontecimento doloroso que deixara uma cicatriz, símbolo desta transição da puerilidade à virilidade da qual a ama é testemunha, tal como ocorreu com a iniciação de Telêmaco. Portanto, a anciã (grhâj, XIX, 467, 411), ao recorrer às suas memórias, que ganham o plano central na contação da *Odisseia*, consegue retirar o véu que cobre a verdade e reconhecer (*Ibidem*, 468) o amo:

Esta cicatriz, reconheceu-a a anciã ao tocá-la
 com as palmas das mãos, ao tomar-lhe a perna.
 Na bacia deixou cair a perna e o bronze ressoou.
 Desequilíbrio-se e no chão se entornou a água.
 Ao espírito da anciã vieram ao mesmo tempo alegria e tristeza.
 Os olhos encheram-se de lágrimas; a voz ficou presa na garganta.
 Tocou no queixo de Odisseu e logo lhe dirigiu estas palavras:
 ‘És Odisseu, meu querido filho! E eu que não te reconheci,
 antes de tocar com as minhas mãos no corpo do amo!’
 Assim falou; e os seus olhos apontaram para Penélope,
 querendo indicar-lhe que regressara a casa o marido amado.
 Mas Penélope nem olhou para ela nem se apercebeu,
 pois Atena lhe desviara a mente. Porém Odisseu
 agarrou com a mão direita na garganta da velha;
 com a outra mão puxou-a para junto dele e disse:
 ‘Ama, queres matar-me? Foste tu que me amamentaste,
 com o teu próprio peito. Agora, depois de padecer
 muitas desgraças, chego à terra pátria no vigésimo ano’.
 (HOMERO, *Odisseia*, XIX, 467-474).

Esses célebres versos da *Odisseia* insere uma metonímia da viagem nostálgica de Ulisses cujo passado e presente, isto é, infância e maturidade convergem para a figura da Anciã. As lembranças de Euricleia restauram a identidade de seu senhor que muitos dos pretendentes de Penélope acreditavam já está morto. Ulisses, uma vez desmascarado por sua Euricleia, sussurra: “Ama, queres matar-me? Foste tu que me amamentaste”. A escolha lexical, no mesmo verso, dos verbos “matar” e “amamentar”, faz o arco entre a vida e a morte. Afinal de contas, o filho de Laertes retornou dos mortos e, somente o seio maternal pode trazer de volta a vida, pode, finalmente, concretizar a anábase do herói. Ulisses que muito vagueou e muito sofreu volta para colo de sua ama, lugar do aconchego. Embora estejamos diante da épica, os adereços domésticos conferem um materialismo à cena e enriquecem o imaginário de quem, outrora, só contava com a sonoridade das palavras. A bacia de bronze ressoa e entorna a água no chão, amplificando o estado emocional das personagens que vivem a tensão entre a alegria e a tristeza, a vida e a morte. Esse relato homérico impressiona o filólogo alemão, autor de *Mimesis*, que descreve:

Tudo isto é modelado com exatidão e relatado com vagar. (...) Há, também, espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando todas as articulações sintáticas; mesmo no dramático instante do reconhecimento não se deixa de comunicar ao leitor que é com a mão direita que Ulisses pega a velha pelo pescoço, para impedir-lhe que fale, enquanto aproxima de si com a outra mão. (AUERBACH, 2001, p. 2)

A análise de Auerbach reconhece a modelagem de Homero, apresentado como um grande artesão da palavra que articula bem a sintaxe, assim como o espaço-tempo da narrativa. Mas, curiosamente, o filólogo chama atenção para os aspectos que aguçam a imaginação visual, pois, a partir dos versos do aedo, os gestos, os utensílios e a iluminação são manipulados para atingir o máximo de tensionamento. Podemos, inclusive, vislumbrar a imagem de Ulisses esganando a pobre criada que o amamentou e, simultaneamente, afagando-a; dizendo-lhe palavras agridoces. Em uma cultura arcaica, em que a oralidade é essencial, o silêncio de Euricleia é um gesto de violência doméstica tensionada ao extremo pela opressão da aristocracia contra os dominados. Este *topos* será reproduzido na literatura de todos os tempos. Ainda, nas arenas gregas, esta tensão figurará nos palcos do século V a.C., como *continuum* da relação dramática entre a ama e seus patrões.

1.2. A ama na tragédia ateniense

“A epopeia e a tragédia abordam o mesmo assunto” (ROMILLY, 2008, p. 20). Assim, Homero narra pela boca de Ulisses a aparição dos mortos: “e vi a mãe de Édipo, a bela Epicasta” (Odisseia, XI, 271), enquanto “a epopeia contava, a tragédia mostrou” (ROMILLY, 2008, p. 22). Em *Édipo Rei* (aprox. 430-429 a. C.), o corifeu anuncia: “basta, senhores! É oportuna a vinda de Jocasta, que deixa agora o paço” (SÓFOCLES, 631-632). E eis que os cidadãos atenienses do século V a. C. veem a rainha de Tebas surgir de uma porta, para ela mesma “viver” a sua história, não toda a história, mas um instante, um fragmento de vida animada pela máscara de um ator.

“Este gênero, dizem por vezes os autores do século XX, é ‘para reis’⁵: estes reis são os heróis de Homero que, tendo entrado um dia na tragédia, nunca mais deveriam sair dela” (ROMILLY, 2008, p. 21). Foi o aedo arcaico o primeiro a cantar “a medida da desgraça”

⁵ Muito provavelmente, a classicista francesa Jacqueline de Romilly faz menção ao seu compatriota dramaturgo Jean Anouilh que, em sua emulação de *Antígona* de Sófocles, faz soar pela máscara do coro: “no drama, nos debatemos porque temos esperança de uma saída. É ignóbil, é útil. Aqui, não! É de graça. **É para os reis.** E não há mais nada a ser feio enfim. (ANOUILH, 2009, p.63, grifo nosso). Mais à frente, nos debruçaremos sobre este autor e obra.

(HOMERO, *Odisseia*, V, 206) dos heróis. Deste modo, amarra-se o destino de Epicasta/Jocasta: “Ela é que desceu para o Hades de fortes portões, tendo atado um alto nó do cimo do teto, estrangulada” (*Odisseia*, XI, 277-278). Contudo, a tradição homérica não impediu que Eurípides atualizasse o mito na peça *As Fenícias*. Jocasta chama Antígona para, juntas, impedirem a luta entre os herdeiros de Édipo, Etéocles e Polinices que se golpeiam “quais javalis de afiadas presas rudes” (EURÍPIDES, *As Fenícias*, 1380). Diante da morte simultânea dos filhos, Jocasta se suicida. Édipo é exilado; Antígona o segue. Logo, a pequena labdácida se tornará órfã do pai também. Ela confrontará Creonte, o sucessor de Tebas. Na falta da mãe e do pai, Antígona deveria ter um colo da ama, alguém que a olhasse com piedade. Uma mulher que fosse figura da velha Euricleia, que a pusesse na cama para dormir, contando histórias de javalis e lhe trancasse a porta do quarto quando adormecesse. Talvez a ama lhe pudesse guardar do horror da tragédia – gênero cujos heróis são despedaçados. Porém, as peças áticas que sobreviveram ao tempo não elencam uma ama para a filha de Édipo: “Antígona está assim sozinha. E, o que é mais parece devotada a uma solidão moral: ninguém a compreende (...) Em redor de Antígona não há, portanto, ninguém: ela que deve ser emparedada viva (...) num lugar deserto” (ROMILLY, 2008, p. 92-93)”

Dialogicamente, no século XX, o francês Jean Anouilh e a portuguesa Hélia Correia viram a solidão da pequenina e acolheram a personagem com a presença de uma ama, em suas respectivas versões do mito, como será abordado adiante neste trabalho. Por ora, observemos com alguma demora as amas de outros exilados, afastados do colo da família e da pátria: o micênico Orestes, a cólquida Medeia e a cretense Fedra.

Nas tragédias antigas que chegaram até nós, podemos verificar a participação da ama nas *Coéforas* de Ésquilo, bem como na *Medeia* e no *Hipólito* de Eurípides. Empreendemos a seguir um breve estudo da “máscara” da ama nestas três peças.

Ao final do segundo episódio das *Coéforas* (458 a. C.), o Corifeu apresenta-nos Cilissa (734), a ama de Orestes, que surge no momento crucial da peça, logo após Clitemnestra receber a falsa notícia da morte do filho, que veio disfarçado de estrangeiro oriundo da Fócida e se prepara para executar a vingança. No momento em que Orestes anuncia sua própria morte, o público pode conferir uma Clitemnestra lamuriosa, que apresenta sua consternação ao estrangeiro diante de si. No entanto, este jogo de aparência dura pouco, uma vez que a ama sai do palácio e revela, para o coro de cativas troianas, os verdadeiros sentimentos da rainha:

CORIFEU

O estrangeiro deve estar a preparar um golpe fatal. Mas vejo chegar a ama de Orestes lavada em lágrimas. Aonde vais, Cilissa? Por que saíste de casa? A dor que te acompanha é serva não contratada.

AMA

A senhora manda-me trazer o mais depressa possível Egisto, para falar aos estrangeiros. Assim, ele poderá mais claramente ser informado da notícia que acaba de chegar

Diante dos servos, ela compôs um ar de tristeza, disfarçando um sorriso pelo bom rumo que para ela tomaram os acontecimentos, enquanto para esta casa é o desastre completo, que a notícia, trazida pelos estrangeiros, nos anuncia claramente. (ÉSQUILO, *As Coéforas*, 730-741)

A imagem de Clitemnestra rivaliza com a imagem de Cilissa, que se encontra “lavada em lágrimas” (733). A rainha dissimulada parece fazer seu próprio teatro, utilizando, diante dos servos, uma máscara lutuosa, enquanto oculta o riso. No entanto, é Cilissa que carrega a dor consigo para fora do palácio. A velha ama cumpre sua função dramática de apresentar-se próxima afetivamente de sua cria à medida que a mãe Clitemnestra se afasta de Orestes. É a ama que sente, verdadeiramente, o *kommós* pela falsa morte do príncipe, compartilhando para o coro de escravas estrangeiras a sua sina e trazendo à baila a memória da infância de Orestes:

AMA

[...]

Os males anteriores pude suportá-los com paciência, mas agora que o meu querido Orestes, preocupação constante da minha alma, que recebi e alimentei ao sair do seio materno... E as noites em pé por causa dos seus gritos agudos! Tão inúteis foram os muitos trabalhos que passei! A quem falta ainda o exercício da razão há que educá-lo como um pequeno animal não é verdade? (ÉSQUILO, *Coéforas*, 748-754).

No plano dramático, os versos proferidos pela Ama ajudam a construir uma antipatia por Clitemnestra, a adúltera e de certo modo a filicida, que vendeu o filho e escravizou a filha. Antes da morte física de Clitemnestra, é necessário matá-la como mãe, para redimensionar a vingança iminente. Por isso a afetividade materna é transferida para a Ama de Orestes. Tudo isso para que Orestes possa levar a cabo a vingança paterna, de acordo com o canto coral: “E tu, sem vacilar quando chegar o momento de agir, se ela gritar «filho!» responde-lhe gritando: «Por obra de meu pai!» e realiza a obra da vingança, sem temor de censura” (ÉSQUILO, *Coéforas*, 827-830).

Enfim, o papel da Ama integra-se na ação vingativa de Orestes, uma vez que, orientada pelo Corifeu, transmite a Egisto que venha sem escolta ter com o estrangeiro. No terceiro episódio, vemos que o stratagem foi bem logrado com a morte dos assassinos de Agamêmnon.

Já o prólogo da *Medeia* de Eurípides inicia-se sem qualquer dos deuses eternos a unir passado, presente e futuro como nas obras *Íon* (Hermes), *Bacantes* (Dioniso), *Hipólito* (Afrodite), *Alceste* (Apolo) e *As Troianas* (Poseidon e Atena). Coube precisamente à ama a

incumbência de expor ao público as ações desmesuradas que enredam Jasão e Medeia numa teia de sucessões funestas. Com o pretexto de que se compadece do sofrimento de Medeia, a ama sai do palácio para contar ao céu e à terra as desventuras de sua senhora. Semelhantemente aos deuses do prólogo, a ama apresenta um relato onisciente, produto dos anos de convivência junto à Medeia. Deste modo, a sábia anciã recorda (1-10) a nau Argo, as Simplégades, o Monte Pélion, o rei Pélias e o velocino de ouro, nomes suficientes para excitar a mente de uma audiência que conhecia as tradicionais lendas dos argonautas e, por consequência, o enlace de Jasão e Medeia. Estes, após inúmeras aventuras, refugiam-se em Corinto, sob a tutela do rei Creonte.

Por meio da ama, sabe-se que Medeia sempre tentou agradar aos cidadãos de Corinto, e, até ali, viveu em concórdia com Jasão (13-14), juntamente com os filhos. No entanto, a traição do marido provoca na estrangeira um estado de perturbação manifestado pelo seu comportamento descrito nos seguintes versos, pronunciados pela criada:

AMA

[...]

Agora tudo lhe é odioso, e aborrece-a o que mais ama. Traindo a minha senhora e os seus próprios filhos, Jasão repousa no tálamo régio, tendo desposado a filha de Creonte, que manda nestas terras; e Medeia, desgraçada e desprezada, clama pelos juramentos, invoca as mãos que se apertaram, esse penhor máximo, e toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão. Jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo, desde que se sentiu injuriada pelo marido, sem erguer os olhos, sem desviar o rosto do chão. Como uma rocha ou uma onda do mar, assim escuta os amigos, quando a aconselham.

(EURÍPIDES, Medeia, 15-29)

A ama age como uma testemunha que costura o passado e o presente: se Jasão outrora fizera um juramento sagrado a Medeia, agora ele descansa no tálamo de outra. Considerada a sua proximidade, a ama do prólogo expõe o estado emocional de sua senhora, expondo situações que lembram a sua função de nutriz (*trophòs*): “jaz sem comer, o corpo abandonado à dor”. Além de revelar ao público as desventuras pelas quais passa Medeia, a ama de Eurípides é responsável por gerar uma expectativa em torno da vingança da esposa ultrajada, pois, de todos os personagens, é a velha escrava quem mais conhece o que se oculta no ânimo de sua senhora:

AMA

[...]

Conheço o seu carácter, e temo que enterre no coração uma espada afiada, entrando silenciosa no palácio, onde está armado o leito; ou que mate o rei e a esposa, e em seguida sofra alguma desgraça maior. É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória. (EURÍPIDES, Medeia, 39-45)

A entrada do pedagogo em cena (v. 49) compõe um quadro cujas linhas convergem para os filhos de Jasão e Medeia, já que a escolha de pôr no palco a ama e o pedagogo focaliza os olhares para as crianças, objeto de cuidado de ambos os criados. Portanto, desde o início da peça, sabe-se que o destino das crianças está ameaçado pelo exílio imposto por Creonte, pela negligência do pai e o ódio da mãe, tal como realça a ama nas críticas que tece:

AMA
Ó filhos, ouvis como é para vós o vosso pai? Não lhe desejo a morte é o meu senhor. Mas a sua falsidade é a perdição dos seus.
(EURÍPIDES, Medeia, 82-84)

Na ausência dos senhores, que estão ocupados com seus motivos particulares, a velha nutriz assume também a função de governanta da casa, assim, ela ordena, naturalmente, às crias e ao Pedagogo:

AMA
Ide, ó filhos, para dentro de casa, que lá tudo estará bem. E tu conserva-os à parte o mais que for possível, e não te aproximes da mãe em delírio; que eu já a vi olhá-los com os olhos bravos de um toiro, que vai fazer algo de terrível; nem cessará a sua cólera, eu bem o sei, sem se abater sobre alguém. Que ao menos recaia sobre os inimigos, não sobre os amigos. (EURÍPIDES, Medeia, 89-95)

Desamparadas pelo pai e pela mãe, as crianças encontram amparo na personagem feminina da ama e na masculina do Pedagogo. Os dois, porém, por mais que refiram diante dos filhos de Jasão e Medeia os perigos iminentes, pouco podem fazer para evitar as desmesuras de seus senhores, circunscritos que estão às relações de poder na pólis e à ação definitiva dos deuses.

Caminhando para a tragédia *Hipólito* (428 a.C), também de Eurípidés, observamos que a peça lega à literatura uns dos modelos mais célebres da ama confidente e alcoviteira dos amores de sua senhora. Nesta peça, a tagarela ama, dada às feitiçarias, torna-se o elemento essencial para a perdição de seus amos, mesmo que as intenções da velha criada tenham sido das melhores. Como veremos no capítulo segundo desta dissertação, tal ama ganha *preenchimento* responsivo (no sentido figural flagrado por Auerbach) na serva dos Capuleto, que atuará decisivamente na trama amorosa e finalmente tumular de *Romeu e Julieta*, conforme dramaturgia de William Shakespeare, já na era elisabetana do universo cristão.

Ainda na arena euripidiana, destacamos que, Fedra, esposa de Teseu, incitada pela vingativa Cípris, sofre de amores pelo enteado Hipólito que devotou sua castidade a Ártemis. Face ao sofrimento mental e físico apresentado por Fedra, a ama interroga sua senhora na tentativa de saber a causa de sua “doença”. A insistência da ama leva Fedra a confessar sua

paixão incestuosa pelo filho da Amazona e de Teseu (v. 351). Também esta “doença amorosa” relatada por Fedra à ama lembra as confissões de Julieta à sua intrometida ama.

Em termos dramáticos, a criada de Fedra significa uma presença essencial para provocar a *anagnorisis* e a *peripeteia* do enredo, pois a anciã torna-se o elo entre a rainha e o coro de mulheres de Trezena, ou ainda, entre aquela e a audiência ateniense. Cabe à ama o papel de revelar para o público a causa dos sofrimentos que Fedra oculta no íntimo da alma, longe dos olhos daquela audiência, como demonstram estes versos (266-270): “Mulher de idade, ama fiel da rainha, vemos a sorte desgraçada de Fedra; não percebemos é a sua doença. Gostaríamos de ouvir o que tens para nos informar” (EURÍPIDES, Hipólito, 266-270).

Não somente as palavras da ama causarão a derrocada de sua senhora, mas também a ação desastrosa de remediar os males de Fedra que, por sua vez, deixa-se convencer pela falácia da criada:

Veio-me agora à ideia que tenho em casa filtros que suavizam o desejo e que, sem difamação nem prejuízo para a inteligência, acabarão com esta doença – isto se não virares medrosa. Mas é preciso arranjar um sinal daquele que desejas: uma madeixa de cabelos, ou um fio da sua túnica, para juntar os dois num prazer comum. (EURÍPIDES, Hipólito, 510-515)

Deste modo, com intenção de sanar o *pathos* de Fedra, a mulher serva acaba por aumentar ainda mais o sofrimento da rainha e desencadear uma sucessão de acontecimentos que promoverão a infelicidade da casa real. Portanto, a partir do malogro da ama, assistimos o suicídio de Fedra e a morte de Hipólito causada pela imprecação de Teseu, para quem, no êxodo da peça, convergem as dores e os sofrimentos. Estamos no campo dos conhecimentos das ervas e dos venenos, adereços cênicos que serão tão bem manuseados, na tragédia renascentista *Romeu e Julieta*, no Século XVI, como já antecipamos.

2. A FIGURA DA AMA NO TEATRO MODERNO: A INVENÇÃO DE SHAKESPEARE

2.1. *Romeu e Julieta*: uma tragédia-lírica no palco elisabetano

Neste capítulo, fazemos um salto no tempo, das arenas da épica e do teatro grego para o drama elisabetano, sempre no rastro da ama e sua permanência dramática, enquanto figura a ser dialogicamente preenchida no curso da história (humana e literária):

o significado literal ou a realidade histórica de uma figura não apresenta nenhuma contradição com seu significado mais profundo, pois representa necessariamente a sua "figuração"; a realidade histórica não é anulada, mas confirmada e preenchida pelo significado mais profundo (AUERBACH, 1997, p. 62).

No processo figural da ama pelos séculos, consideramos importante destacar seu aparecimento num momento singular da cultura europeia, o *mundo de fronteiras*, em que se inscreve a dramaturgia shakespeariana, como entende Ana Clara Medeiros:

Partimos de peça situada no limiar da modernidade, encrustada no momento de ascensão do individualismo, de anseios e ações imperialistas, redefinindo o ocidente e encaminhando-o para uma “Era dos extremos”, conforme entendimento de Hobsbawm (2008). A compreensão da modernidade, em nosso estudo, está estritamente vinculada às obras que representam a liminaridade (TURNER, 1982) entre esses dois mundos. Um marcado pela oralidade, pela cultura popular, pela literatura elevada, pelo entendimento mítico da existência. Outro, caracterizado pela palavra escrita, pelo crescente desenvolvimento de uma cultura pautada na reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987), na “visão prosaica do mundo” (BAKHTIN APUD MACHADO, 1995, p. 83) e na ascensão do individualismo (WATT, 2010) (MEDEIROS, 2017, p. 2020).

Com vistas a realizar um salto do universo grego antigo ao *breve século XX* (HOBSBAWM, 2008), consideramos necessário passar com atenção por momento tão decisivo para o que futuramente se entenderia por teatro, literatura e cultura modernas, a saber: o mundo marcado pela “palavra escrita”, pela “reprodutibilidade técnica” e pela “ascensão do individualismo”. Shakespeare nos parece angular para a discussão sobre a “liminaridade” entre o universo clássico, oral e politeísta; e este possivelmente inaugurado com o capitalismo, as grandes navegações e a progressiva secularização da cultura. No “limiar da modernidade”, como defende a professora da Universidade Federal de Alagoas, situam-se as tragédias de Shakespeare, que, no gênero teatral, amalgamam os traços do realismo renascentista que teria amplos desdobramentos nos gêneros em prosa dos séculos seguintes. Sobre o tema, estamos em sintonia com o Mikhail Bakhtin de *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*:

São duas as concepções do mundo que se entrecruzam no realismo renascentista: a primeira deriva da cultura cômica popular; a outra, tipicamente burguesa, expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. As alternâncias dessas duas linhas contraditórias caracterizam o realismo renascentista (BAKHTIN, 2008, p. 21).

Congregando traços da antiga tragédia ática, mas também dos gêneros do sério cômico (diálogos socráticos e sátiras menipeias), Shakespeare reinventa o drama nos primórdios da era burguesa. Chegar à era da prosificação (séculos XIX e XX), sem visitar o limiar da modernidade, limitaria nosso debate sobre a forma e os procedimentos estéticos e éticos adotados nos palcos do século XX, que deságuam no diálogo dos mortos prosaico que é *Perdição*, de Helia Correia. Assim, agora, vamos ao Ato Renascentista de nossa dissertação.

Invocamos William Shakespeare (1564-1616) para nos ajudar nesta travessia, sobretudo na observação da figuração da nutriz presente em *Romeu e Julieta*: “a mais amada” (HELIODORA, 2006, p.128) obra do bardo inglês. Para bom termo da nossa empreitada, descortinamos com um trecho do poema lutuoso de Ben Jonson (1572-1637), ator e dramaturgo inglês, intitulado “À memória de meu amado, o autor, William Shakespeare, e o que nos deixou” (*To the Memory of My Beloved, The Author, Mr. William Shakespeare, and What He Hath Left Us*), traduzido pela brasileira ensaísta e crítica de teatro, a professora Bárbara Heliodora:

Assim começarei! Alma do tempo!
 Glória e deleite destes nossos palcos!
 Shakespeare, levanta; não te quero ver
 Lutando por um canto onde jazer
 Próximo a Chaucer, Spencer ou Beaumont.
 Fora da tumba és um monumento -
 És vivo enquanto vivo for teu livro
 E nós inda capazes de louvá-lo.
 Tenho razões pra não juntar-te àqueles
 Cujas musas, se grandes, claudicaram:
 Julgando a tua fama transitória,
 Eu te poria ao lado de teus pares,
 Dizendo o quanto brilhas mais que Lily,
 Ou Kyd, ou do que a força que tem Marlowe.
 E nem teu mau latim ou pior grego
 Me fazem do passado evitar nomes:
 Eu clamarei por Ésquilo troante;
 Que Sófocles e Eurípides nos venham!
 Paccuvius, Accius, mais o Cordovês
 Ressuscitem ao som da tua trompa
 Que abala os palcos e que, quando canta;
 Deixa-te só para ser comparado
 A tudo que a altivez greco-romana
 Nos deu, ou nos têm dado as suas cinzas.
 Vibra, Inglaterra! Tens para mostrar
 Alguém que toda a Europa tem de honrar!
 Não foi de nosso tempo; foi eterno!
 (JONSON, 1623 apud HELIODORA, 1997, p.8)

Os versos destacados, publicados em 1623, na ocasião da primeira edição das obras completas de Shakespeare, primeiro fólio – portanto, há apenas sete anos de sua morte –

confrontam as teorias conspiratórias sobre a autoria de algumas peças e até mesmo da existência do bardo inglês, segundo Heliódora:

Ben Jonson, um dos homens mais sérios e eruditos de seu tempo (aliás, só mais documentado do que Shakespeare em virtude de seu envolvimento com um assassinato), era não só amigo de Shakespeare como também seu crítico um tanto severo, sendo de todos os autores daquele tempo o único a obedecer os cânones do classicismo estabelecidos pela Renascença. Que razões poderia ter Bem Jonson para enganar a posteridade? Se Shakespeare não fosse o autor de sua obra, se não fosse ele aquele homem de teatro que durante anos integrou a fio a companhia do Lord Chamberlain (...) (HELIODORA, 1997, p.7-8)

Jonson ganhara notoriedade como dramaturgo a partir da comédia *Every Man in His Humor*, encenada em 1598, por *Lord Chamberlain's Men*, que contou com a atuação de Shakespeare, no *Curtain Theatre* em Shoreditch, bairro de Londres, nutrindo, portanto, razões pessoais para estimar o autor de *Hamlet*. A *Lord Chamberlain's Men* foi a companhia de teatro para qual Shakespeare atuou e escreveu boa parte de sua vida. A trupe começou a atuar, a partir de 1594, no *The Theatre*, primeiro teatro fixo da Inglaterra, instalando-se, posteriormente, no *Globe Theatre*, casa inaugurada em 1599 pela própria companhia de atores da qual Shakespeare se tornara acionista. O dramaturgo fora um dos *housekeepers*, espécies de “governantas” – tradução que nos interessa pela função similar a das amas – que zelavam pelas finanças do teatro e partilhavam uma porcentagem dos lucros da bilheteria. Depois desta breve incursão, apresentando o cenário de Jonson e de Shakespeare, vamos à análise do poema.

Os versos mortuários “eu te poria ao lado de teus pares,/ dizendo o quanto brilhas mais que Lily/ ou Kyd, ou do que a força que tem Marlowe (*ibidem*)” referem-se a plêiade de dramaturgos célebres do teatro londrino precursores imediatos de Shakespeare: John Lyly (c. 1553-1606), Thomas Kyd (c. 1558-1594) e Christopher Marlowe (c.1564-1593). Acrescentamos ainda outros nomes consagrados da geração: Robert Greene (1558–1592), George Peele (c. 1556-1596), Thomas Lodge (c. 1558 -1625), e Thomas Nashe (c. 1567-1601) que foram apelidados posteriormente pelo crítico literário George Saintsbury (1845-1933) de *University Wits*, termo alusivo à erudição e à formação acadêmica desses atores-dramaturgos que impulsionaram o Renascimento inglês e o teatro secular. Ainda conforme a pesquisadora Bárbara Heliódora:

Não foi um processo fácil, e foram necessárias várias décadas até que, com os *University Wits*, aparecessem talentos que, por suas origens via de regra modestas, conhecessem bem o que ainda restava das formas medievais, mas por sua educação universitária conhecessem bem o que a Renascença oferecia, e fosse encontrada por estes a fórmula que conciliasse o melhor de dois mundos, nascida do uso da poesia como elemento catalisador. (HELIODORA (1997, p. 210).

Na prática, os *University Wits* não formavam um grupo, ao contrário, os dramaturgos disputavam os palcos e, frequentemente, trocavam críticas ácidas. O “nosso amado autor, William Shakespeare” não escapava das críticas severas, como as palavras de Jonson sugerem: “Tenho razões pra não juntar-te àqueles/ cujas musas, se grandes, claudicaram: /Julgando a tua fama transitória” (*ibidem*). O trecho indica que os julgamentos claudicantes eram oriundos daqueles que “ouviam” as musas, isto é, aqueles com formação clássica ou que, pelo menos, cultivavam uma poética aristotélica com barreiras bem definidas entre a épica, a tragédia e a comédia. Jonson nos dá pista do principal ataque a Shakespeare pelos seus “pares” acadêmicos ao denunciar o “mau latim” e o “pior grego” (*small Latin and less Greek*). A crítica ferrenha de Thomas Nashe, por exemplo, na esteira de Robert Greene, duela contra as traduções dos dramaturgos que escreviam para a *Lord Chamberlain’s Men*, o que inclui Marlowe, Shakespeare e Kyd, como recorta Harold Bloom, em *A invenção do humano*:

Retomo meus estudos sobre entretenimento para dirigir-me, breve e cordialmente, a alguns dos nossos reles tradutores. É prática comum nos dias de hoje entre um grupo de autores ardilosos, que lidam em todas as artes e dominam nenhuma, abandonarem o ofício de Noverint, para o qual nasceram, e se arvorarem em empreitadas artísticas, quando mal seriam capazes de passar para o latim seus piores versos, se obrigados a fazê-lo, ocorre que Sêneca, lido em tradução à luz de vela, faz nascer muitas expressões felizes, como "o sangue é um mendigo" e outras. E se o abordarmos, com amabilidade, em uma manhã de inverno, ele nos oferece Hamlets inteiros, além de punhados de solilóquios trágicos. (...) Tais indivíduos, abrindo mão do reconhecimento e da estima, intrometem-se em traduções italianas. (NASHE apud BLOOM, 2000, p. 494)

De fato, teria Shakespeare mais ou menos a idade de sua futura personagem Julieta (cerca de 14 anos), quando abandonou a *grammar schools*, na cidade natal de Stratford-upon-Avon, onde o pai John Shakespeare, casado com Mary Arden, mantinha o ofício de luveiro. Em defesa do bardo, devemos dizer que um “mau latim” ou um “pior grego”, na era renascentista, está longe de ter o mesmo peso dos tempos de hoje; e indicamos que o autor de *Romeu e Julieta* era letrado o suficiente para arriscar-se em uma leitura ao menos superficial do cânone greco-romano. Mais uma vez, recorreremos à professora Bárbara Heliodora como juíza desse duelo:

Dada à grande variedade de componentes que existiu na formação do inglês moderno, talvez possamos começar este capítulo notando como de bom augúrio o fato de William Shakespeare, o autor inglês de maior vocabulário até hoje, ter nascido em uma cidade cujo nome incorpora todos os veios principais da língua: Stratford-upon-Avon tem latim (Strat), tem nórdico (ford), tem anglo-saxônico (upon) e tem celta (Avon). No século XVI tudo isso (e mais o grego da Renascença) já estava amalgamado em uma língua ágil e rica. (HELIODORA, 1997, p.249)

Ainda em defesa de Shakespeare, é preciso entender o teatro da era elisabetana como um ofício: um saber atrelado à experiência de uma tradição. Foi a este ofício que se devotou o bardo inglês desde a sua chegada a Londres (acredita-se que havia aí seus 18 anos). Especula-se que o jovem Shakespeare começou de fora do teatro, estacionando as carruagens dos nobres, depois foi ocupando outras funções como criado, contrarregra, ator até a função que o tornou célebre, a de dramaturgo, que por sua vez, garantiu seu ingresso como acionista do *Globe Theatre*. Shakespeare nunca saiu da “escola” do teatro, ao contrário, suas peças revelam a trajetória de um ator-dramaturgo que sempre esteve em exercício, na forja do palco, amalgamando as formas greco-latinas às populares, culminando na invenção de um novo drama, o drama moderno, como observa a professora Ana Clara Medeiros em sua tese de doutorado:

O “drama inaugural moderno”, constitui gênero imiscuído daquilo que fora implementado na Grécia por Ésquilo, Sófocles e, sobretudo, Eurípedes. Afinal, estes lançam as bases do teatro romano, que se somará às tendências do drama tradicional popular medieval para sedimentar as práticas vastamente desenvolvidas no período elisabetano – em que Shakespeare é personagem maior, porém não figura única. (MEDEIROS. 2017, p. 35)

Se Shakespeare pecava pela tradução, por outro lado, sobrava-lhe a experiência da tradição ou da transmissão dos bens culturais que garantiam, em suas peças, a “sobrevivência” de formas e conteúdos greco-romanos. No ensaio *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin ressalva que o termo *sobrevivência* “seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida. Mesmo para as palavras já definitivamente sepultadas num determinado texto existe um amadurecimento póstumo” (BENJAMIN, 2008, p.30). Jonson, acreditando na perenidade do bardo, colocou Shakespeare no panteão dos grandes tragediógrafos, acordando os mortos greco-latinos ao som de trombeta: “eu clamarei por Ésquilo troante;/ que Sófocles e Eurípedes nos venham/ Paccuvius, Accius, mais o Cordovês”. Este último trata-se de Sêneca emulado em obras como *Tito Andrônico*. No seu estudo *A Tragédia Moderna* Raymond Williams concorda que “o neoclassicismo seria um falso classicismo; o verdadeiro herdeiro dos gregos seria Shakespeare; o verdadeiro herdeiro de Shakespeare seria a nova tragédia nacional burguesa” (WILLIAMS, 2002, p. 50). Essa relação entre o drama shakespeariano da ascensão da modernidade e a tragédia burguesa revela-se fundamental em nosso intuito de avançar até o estudo da figura da ama numa tragédia dialogada dos últimos momentos do breve século XX.

A verdade é que Shakespeare já gozava de grande fama, em sua época, e chegava a levar três mil pessoas ao teatro por apresentação. Inclusive os pobres e miseráveis se

acotovelavam no fosso do teatro, pagando a quantia de um *penny*, para ver as (re) criações de Shakespeare que, sem dúvida, escrevia também para essa gente, aliás, espacialmente, no teatro elisabetano, era essa camada social que ficava mais próxima do palco.

Não se sabe ao certo a *causa mortis* de Shakespeare, mas “seja qual for o modo de morrer, a experiência não é a dissolução física e de fim; ela diz respeito, também a mudança na vida e na relação de outras pessoas” (WILLIAMS, 2002, p. 81-82). Embora admitamos o tom laudatório e entusiasmado da ode de Jonson, o poeta tinha razão em reconhecer no companheiro de teatro e de farra, as centelhas de uma época, um gênio que “não foi de nosso tempo; foi eterno!” (*ibidem*) ou alguém que marcou a sua geração, a “alma do tempo” (*ibidem*), que se pode entender como o “espírito de uma era” – a era elisabetana, o drama que instaurava o teatro moderno, rumo à ascensão do individualismo.

Sob o túmulo de palavras erigido por Jonson ao amigo Shakespeare, lembramos o pensamento do filósofo do diálogo: “não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo” (BAKHTIN, 2006, p. 410). Neste “grande tempo”, as vozes dos mortos ecoadas dos gêneros da arcaica, do teatro romano, dos autos medievais e dos palcos elisabetanos atuam na gesta do drama moderno de feição dialógica. Assim já temos matéria para assumir com Bárbara Heliodora que “*Romeu e Julieta* é a única tragédia lírica de Shakespeare” (HELIODORA, 2018, p.10). Cumpre destacar que o hibridismo de gêneros literários é evidente neste drama lírico, assim chamado, porque embebido de sonetos, de rimas, além de remeter diretamente ao poema inglês de Arthur Brooke “*Romeo and Juliet*” (1562), como a tradutora brasileira explica:

O longo poema inglês (3.020 versos), publicado em 1562, alcançou enorme popularidade (como o prova ter tido em pouco tempo mais duas edições, em 1582 e 1587), e ofereceu a Shakespeare não só toda a trama de sua tragédia, como fartíssimas informações sobre a Itália, Verona, hábitos sociais e mil outros detalhes úteis para a criação da peça. As diferenças são a de visão autoral e de objetivos. (HELIODORA, 2018, p. 9)

A arquitetura de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare é alicerçada por um prólogo, à maneira grega, seguido de cinco atos divididos, sucessivamente, por cinco, seis, cinco, cinco e três cenas, perfazendo o total de 24 cenas e coincidindo com o número cabalístico de cantos das epopeias homéricas. O coro abre o prólogo da peça entoando 14 versos que dão corpo a um soneto. Com o auxílio da tradução⁶ brasileira de Bárbara Heliodora, propomos fazer a

⁶ Todas as citações de *Romeu e Julieta* utilizadas neste trabalho, no idioma de origem, foram extraídas de SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Edited by John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

apresentação da peça, a partir do canto coral, como quem o escuta a partir do fosso do teatro elisabetano:

(*Entra o Coro.*)

CORO

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses dois inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja derrota em trágicos perigos
Com sua morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado
E de seus pais o ódio permanente,
Só com a morte dos filhos terminado,
Por duas horas em cena está presente.
Se tiverem paciência para ouvir-nos,
Havemos de lutar para corrigir-nos.

(*Sai.*)

(SHAKESPERE, *Romeu e Julieta*, prólogo⁷)

O teatro elisabetano não tinha cortinas e era pobre em cenário. A audiência contava com as palavras dos atores para dar credibilidade ao que seria encenado. No entanto, não era difícil estabelecer esse contrato entre a trupe e a plateia, haja vista que o cenário das peças de Shakespeare era o mundo como preconiza a fala da personagem Antonio em *O mercador de Veneza*: “o mundo é mundo para mim, Graziano: um palco, com um papel pra cada um” (SHAKESPEARE, ato I, cena I). Em poucos passos, Romeu vai de Verona a Mântua e vice-versa, em um jogo cênico que metaforicamente nomeia o teatro de Shakespeare: *Globe Theatre*.

O papel do coro de *Romeu e Julieta* é ambientar a peça, por meio de algo mais próximo da narrativa, já que as personagens estão prestes a atuar, deste modo, cumpre-se a tarefa didática de preparar a cena, assumindo um tom metalinguístico e denunciando o ato dialógico com a plateia: “A triste história (...) por duas horas em cena está presente. Se tiverem paciência para ouvir-nos” (SHAKESPERE, *Romeu e Julieta*, prólogo). Em Verona, “duas casas, iguais em seu valor” serão os protagonistas e antagonistas da peça, se considerarmos o *pas de deux* Romeu e Julieta como representações coletivas das famílias Montéquio e Capuleto, maculados por um rastro de ódio. Em meio ao rancor de uma guerra civil, sob o cruzamento ou alinhamento de uma “má estrela” (*ibidem*) nasce “um amor fadado à morte” (*death-marked love, ibidem*, tradução nossa). Conflito que já se apresentava na *Antígona* de

⁷ SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. In *Grandes Obras de Shakespeare*. Introdução e tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Recurso digital

Sófocles, no verso catalisador desta tragédia ática, ecoado pela *persona* da protagonista: “não nasci para odiar, mas sim para amar” (v. 523). Heliodora faz o diálogo sofocliano-shakespeariano:

Eu gostaria de apresentar, como prova da modernidade de Shakespeare, essa tragédia lírica na qual pela primeira vez o herói trágico é uma comunidade: como na *Antígona* de Sófocles, são seus antagonistas e vítimas que merecem a honra de dar título à obra, enquanto representantes dos valores mais positivos aos olhos do autor. *Romeu e Julieta* não têm nada o que aprender: seus pais, os mantenedores do ódio (cujas causas jamais são apresentadas) é que têm de passar pelo processo trágico. (HELIODORA, 1997, p. 76-77).

Gostaríamos de acrescentar que a tragédia do inglês não é mero espelhamento do modelo sofocliano, enquanto este é essencialmente religioso, aquele trilha o caminho da secularização, tal como nos ensina Raymond Williams (2002, p. 52): “a única tragédia inteiramente religiosa que temos é grega”, ao passo que “o drama elisabetano é inteiramente secular em sua prática imediata, embora guarde, sem dúvida uma consciência cristã” (*ibidem*). Esta última muito marcada ainda pela transição da era medieval e moderna em que reformistas e contrarreformistas, nascidos de um mesmo ventre, ou de uma mesma estrela, disputavam o protagonismo religioso e político de seu tempo.

Outra chave essencial para acessar a peça em análise é entender a mudança da representação do herói grego e aristocrático para a figuração do herói moderno e burguês. Quando Shakespeare faz soar pela voz do coro do prólogo “duas casas, iguais em seu valor”, (*two households, both alike in dignity*), opera-se uma mudança da origem divina do herói para a dignidade ou status social. Diferentemente, daquela natureza olimpiana atribuída aos semideuses da tradição helenística; quando se trata do drama moderno, “a posição social elevada tornou-se importante, na tragédia, mais por causa do estilo do que pelo fato de o destino da família reinante ser o destino de uma cidade, ou porque a eminência dos reis era a própria representação da secularidade” (WILLIAMS, 2002, p. 46), portanto, o destino do herói na nova tragédia está sujeito não ao caprichos dos deuses, mas a uma falta moral dentro dos “dogmas limitados de uma sociedade burguesa complacente, e em expansão.” (*idem*, p. 53). Por isso, as paixões são forças motrizes que fazem girar a roda da fortuna no teatro shakespeariano: energia gerada pela ação do atrito entre o amor e o ódio; no caso de *Romeu e Julieta*, culminando na guerra civil entre as famílias nobres de Verona, parentes do Príncipe Éscalo, expressão do bom governante que age com senso de justiça e como mediador dos conflitos, distando da figura do rei tirano das tragédias áticas, embora o regente, para estancar a morte, promete mais morte aos fraticidas:

PRÍNCIPE

Maus cidadãos, inimigos da paz,
 Que profanais com aço o sangue irmão!
 Não me ouvireis? Sois homens ou sois feras,
 (...)
 Três lutas fratricidas, por palavras
 Ditas por vós, Montéquio e Capuleto,
 Três vezes perturbaram nossas ruas,
 Fazendo os anciãos desta Verona
 Pegar nas velhas mãos podres de paz
 As velhas armas contra esse ódio podre.
 Se uma vez mais as ruas agitardes,
 As vossas vidas pagarão a paz.
 (...)
 Que partam todos, pois a pena é morte!
 (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena I)

Paradoxalmente, o morrer aparece nos versos acima como elemento reparador da vida. No entanto, a paz almejada pelo príncipe somente virá pelo sacrifício dos amantes, Romeu e Julieta. Em outras palavras, o ódio nutrido entre Montéquios e Capuletos apenas cessará com a morte de seus descendentes, ambos filhos únicos de suas respectivas casas, no entanto “o que está implicado aqui não é, obviamente, um simples esquecimento, ou uma recuperação para que se possa seguir em frente. A vida que persiste tem como princípio formador a morte” (WILLIAMS, 2002, p.81)

O coro da tragédia lírica de Shakespeare funciona como as *Coéforas* de Ésquilo, libando com versos tumulares os que vão morrer. O poeta Ben Jonson já deu mostra do costume da época elisabetana em prestar homenagem aos defuntos por meio dos versos. O coro é, portanto, arauto da morte que entra na peça pelo canto coral lutuoso e segue até o cemitério, cenário onde os amantes cortam o fio da vida. Durante a imersão no texto de *Romeu e Julieta*, aplicamos o que teoriza Raymond Wylliams (2002, p.81- 82) “ler a vida a partir da ocorrência da morte”, pois, segundo o crítico marxista:

A morte humana em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser não apenas o foco mas também a origem dos nossos valores. A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem com base naquilo que vemos como a realidade dominante. Essa interpretação é agora comumente descrita como um senso trágico da vida (WILLIAMS, 2002, p. 81)

No teatro shakespeariano, a morte é, por esta razão, uma personagem trágica que contracenava em silêncio por meio das sombras projetadas dos atores, no fundo do palco, à espera da sua “deixa”, o apagar das luzes, momento em que as sombras engolem por completo os seres vivos. Toda a ação trágica está delimitada pela expressão pendular “ser ou não ser” (SHAKESPEARE, *Hamlet* ato III, cena I), isto é, por cerca de duas horas, atores e plateia vivem o aqui e o agora, a experiência da existência e da não existência. O palco de Shakespeare é a condensação do mundo, assim como o epitáfio é a condensação de uma vida em uma tumba.

A morte, que espreita a vida cotidiana, está presente no baile de máscara, quando os jovens Montéquio e Capuleto encontram-se pela primeira vez, assim, declara Romeu enamorado: “Então ela é Capuleto?/ Entreguei minha vida ao inimigo” (idem, *Romeu e Julieta*, ato I, cena V); ou quando Julieta ordena a ama que : “Vá perguntar seu nome. Se é casado/Meu leito nupcial é minha tumba” (*ibidem*). De acordo com Walter Benjamin, estudioso da *Origem do drama trágico alemão*, “o destino desliza ao encontro da morte. Não é castigo, mas expiação, expressão da entrega da vida em culpa à lei da vida natural” (BENJAMIN, 2011, p. 135). Romeu e Julieta, ao mesmo tempo que exprimem suas paixões, exprimem também a sua condição lutuosa verbalizada pelo binômio “leito nupcial” e “tumba”. A morte é um evento comparado ao enlace matrimonial no sentido estrito de unir a comunidade diante de um ritual de passagem. Notemos que Julieta, além de dois casamentos, um concretizado às ocultas com Romeu; o outro arranjado pela família com o conde Páris, tem proporcionalmente dois trespases: uma falsa morte instrumentalizada pelo Frei Lourenço; uma segunda morte, definitiva, por meio de um punhal enferrujado. A heroína acerta o peito, após beijar o amado morto: a recém-casada torna-se recém-morta. O morrer aparece personificado no diálogo entre o Frei Lourenço e o Senhor Capuleto, como um terceiro noivo de Julieta:

FREI

Como é? A noiva está pronta pra igreja?

CAPULETO

Pronta pra ir, mas nunca pra voltar.

Filho, na noite antes do casamento,

Deitou-se a Morte com a noiva. 'Stá ali

Uma flor deflorada pelo além.

Meu genro é a Morte. A Morte é meu herdeiro.

Minha filha a desposou. Morrerei

E deixarei tudo para a Morte.

(SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato IV, cena V)

O Frei que, nos atos anteriores da peça, foi responsável pelo casamento do casal de famílias inimigas, agora seria responsável pela falsa morte de Julieta, culminado na morte iniludível, pois, pela lei natural, não se pode enganar *Thánatos*. Sobre esta personagem transportada da tragédia ateniense para a tragédia moderna, em movimento figural, ensina-nos o classicista brasileiro Junito Brandão:

Tânatos, em grego Θάνατος (Thánatos), tem como raiz o indo-europeu *dhuen*, "dissipar-se, extinguir-se". O sentido de "morrer", ao que parece, é uma inovação do grego. O *morrer*, no caso, significa *ocultar-se*, ser como sombra, uma vez que na Grécia o morto tornava-se *eidolon*, um como que retrato em sombras, um "corpo insubstancial". Tânatos, que tinha coração de ferro e entranhas de bronze, é o gênio masculino alado que personifica a Morte. Na tragédia grega, surgiu como personagem pela primeira vez na obra de Erínico (século VI a.C.), mas, na realidade, só se afirmou a partir da tragédia de Eurípides, *Alceste*. Tânatos não tem um mito propriamente seu. O combate que ele trava com Hércules na *Alceste* e sua desventura com o embusteiro Sísifo, apesar de serem extrapolações de cunho popular, muito contribuíram para fazer do deus da morte uma personagem dramática. (BRANDÃO, 1986, p. 225-226)

Façamos aqui um breve retorno aos gregos, para explicar que Sísifo representa um caso excepcional do indivíduo que consegue ludibriar a morte, por meio da *métis*, uma espécie de astúcia pragmática. O embusteiro consegue enganar Tânatos, não só uma, mas duas vezes: Zeus havia enviado Tânatos para ceifar a vida de Sísifo, por este frustrar os planos de mais um rapto do tirano olímpiano. Porém, o mais astucioso dos homens conseguiu, por meio do dolo, acorrentar Tânatos, alimentando a ira de Hades, que viu seu rebanho de mortos diminuir. Por isso, envia Ares, de aparência belicosa, para desacorrentar a Morte alada. Uma vez livre dos grilhões, Tânatos volta a ceifar as almas, carregando primeiro Sísifo aos Infernos. Contudo, o ancestral *trickster* consegue convencer Hades, o soberano do Submundo, a voltar à vida para castigar a impiedade da mulher que não velou seu cadáver devidamente. Reza a lenda que Sísifo, ao retornar do Orco, ainda demorou muitos anos entre os mortais, até o dia em que Hermes, o deus psicopompo, conduz definitivamente a sombra do pregador de peças para os Infernos. Por que Hermes conseguiu tal proeza? Porque o deus que porta almas é igualmente um embusteiro. Só se vence alguém que tem *métis* com um outro com mais *métis*. Sísifo pagou caro por sua desmesura, pois foi condenado a carregar um rochedo *ad infinitum*.

Tal ressalva clássica nos é importante para que se verifique como, entre as *dramatis personae* da peça *Romeu e Julieta*, Frei Lourenço age como embusteiro da Morte, que aconselha a jovem amante a tomar uma porção que induz ao sono, como descreve o clérigo: "Se fechará ao dia, como em morte, / Com esse falso aspecto de cadáver/ Vai aparentar a frieza da morte;/ Você há de manter-se por dois dias, /Pra depois despertar, como de um

sono” (SHAKESPEARE, *idem*, ato IV, cena I). O herbalista franciscano não contava, contudo, que a Morte aprendera a lição com Sísifo, aprendera a duelar, por meio da *métis*. A carta que Frei Lourenço enviara para Romeu, explicando o plano fraudulento, não chega ao remetente, pois o portador, Frei João, fora interceptado pela “barreira sanitária” da guarda da cidade, suspeito de aglomerar-se com os doentes da peste. Shakespeare realiza a atualização, para o palco, do cenário da época, pois se acredita que, quando a peça estreou, os teatros estiveram fechados havia dois anos, por conta de um surto de peste (a exemplo da peste da COVID-19 que se vive um todo o globo desde 2020). Quando cai a noite do dia seguinte, a Morte está com a gadaña afiada, pronta para encenar sua ação trágica, ceifando a vida dos fidalgos Páris, Romeu e Julieta, no propício cenário do mausoléu da família Capuleto.

O desfecho do *amor de perdição* protagonizado por Romeu e Julieta não é o fim da peça, pois cabe ainda a salvação daqueles que observam a catástrofe e que devem aprender com a morte do outro, aos moldes da afirmação de Raymond Willims (2002, p.80) sobre a tragédia moderna: “o herói é sem dúvida destruído em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte”. Já que “todos são punidos” (*idem*, ato V, cena III), Montéquios e Capuletos dão as mãos, encerrando o ciclo de ódio. O Sr. Montéquio promete construir uma estátua de ouro com a imagem de Julieta, de modo paralelo, o Sr. Capuleto promete construir uma estátua de ouro com a imagem de Romeu. As esculturas erigidas de ouro puro em memória dos amantes vitimados por uma guerra civil ilustram bem a máxima benjaminiana das *Teses sobre o conceito da história*: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). A peça se encerra com todos em volta do príncipe que consolida a paz:

PRÍNCIPE

Uma paz triste esta manhã traz consigo;

O sol, de luto, nem quer levantar.

Alguns terão perdão, outros castigo;

De tudo isso há muito o que falar.

Mais triste história nunca aconteceu

Que esta, de Julieta e seu Romeu.

(*Saem.*)

(*ibidem*)

O Duque Éscalo entra na derradeira cena, de forma heráldica, conduzindo a justiça poética do bom governante, embora o palco esteja manchado de sangue. Na tragédia elisabetana “esses finais são agora comumente lidos, obviamente, como sendo um mero

discurso de despedida ou como uma espécie de amarração que deixasse tudo em seu lugar”. (WILLIAMS, 2002, p. 80).

Esses finais são fundamentais para que Walter Benjamin faça um contraponto entre a tragédia ática e o drama trágico, usual da era barroca, pois, na primeira, “a morte, enquanto figura da vida trágica, é um destino individual; no drama trágico, não raras vezes ela surge como destino da comunidade, como se quisesse convocar todos os intervenientes perante o tribunal supremo” (BENJAMIN, 2011. p.140). Enquanto a morte do herói helenista é individual; em Shakespeare, o trespassse estabelece uma nova ordem social, em outras palavras, o indivíduo passa a ser um sujeito histórico integrado a uma comunidade: “mais triste história nunca aconteceu/ Que esta, de Julieta e seu Romeu (*ibidem*). Por isso, a tarefa do historiador materialista é a de acordar os mortos, assunto que detalhamos mais à frente, via Benjamin e suas *Teses sobre o conceito da história*. Por hora, após este pequeno percurso panorâmico em torno do teatro elisabetano, seguindo as pegadas de seu dramaturgo mais ilustre, Shakespeare, seguimos analisando *Romeu e Julieta*, pela máscara da Ama – *figura* que mais nos interessa.

2.2. Ama de Julieta: “Lady Wisdom”

Após gastarmos tinta tratando da fidalguia da tragédia lírica *Romeu e Julieta*, nos ateremos agora aos fragmentos da ação da Ama na peça. Samuel Johnson (1709-1784), relevante editor da obra shakespeariana, no seu *Prefácio a Shakespeare*, assim se refere à ama de Julieta: “a Ama é uma das personagens a qual o Autor (*sic*) deliciosamente, com grande sutileza de distinção, delineou-a de uma só vez loquaz e secreta, obsequiosa e insolente, confiável e desonesta” (JOHNSON, 2018., s.n.). Harold Bloom (2000) chama atenção para a popularidade e a vivacidade da nutriz cujo acabamento interior, muitas vezes, sobrepuja aos dos protagonistas da peça. O crítico estadunidense acredita então que “o quarteto Julieta, Mercúcio, a Ama e Romeu supera quaisquer lampejos anteriores na invenção do humano. A importância dramática de *Romeu e Julieta* decorre desses quatro personagens, criados com tanta exuberância” (BLOOM, 2000, p. 126).

Já Bárbara Heliadora destaca a veia bufônica da ama: “a transformação que Shakespeare opera ao compor sua tragédia é tão mais notável por não implicar qualquer maior alteração para a trama — a Ama fica mais cômica” (HELIODORA, 2018, p. 10). Analisamos a seguir os pormenores dos diálogos da ama de Julieta, em busca de novas conclusões, a

começar pela entrada da criada, logo após a cena em que Romeu decide ir à festa dos Capuletos para ver sua então amada, Rosalina:

(Entram a senhora Capuleto e a Ama.)

SRA. CAP.

Onde está minha filha? Chame-a, Ama.

AMA

Por minha virgindade aos 12 anos,

Já a chamei. Querida! Carneirinho!

Deus me livre! Onde está? Cadê, Julieta!

(Entra Julieta.)

JULIETA

Aqui estou; quem me chama?

AMA

A sua mãe.

JULIETA

Senhora, aqui estou; o que deseja?

SRA. CAP.

É o seguinte; oh Ama, saia um pouco.

O assunto é secreto. Ama, volte!

Pensei melhor; preciso do seu conselho,

Conhece minha filha desde o berço.

AMA

Eu sei até a hora em que nasceu.

SRA. CAP.

Não fez catorze anos.

AMA

Por catorze

Destes meus dentes — que são quatro — eu juro

Que ela não fez catorze. O quanto falta

Para um de agosto?

SRA. CAP.

Mais uns vinte dias.

(SHAKESPEARE, Romeu e Julieta, ato I, cena III)

Notamos de imediato que, da tragédia ática para a tragédia moderna, não houve praticamente alterações dos espaços ocupados por mulheres e homens. Estes últimos, agora, ocupam as ruas de Verona, quase sempre trocando provocações, palavras maliciosas ou vulgares e lutas corporais. O próprio nome Romeu, por exemplo, guarda o mesmo radical de “romeiro”; um andarilho que se autodescreve desse modo: “Quem é Romeu só vaga por aí” (*ibidem*. Ato I, cena I). Já as mulheres, especialmente as nobres da peça, quase sempre estão restritas às suas casas. Julieta, por exemplo, só sai para se confessar na capela, com Frei

Lourenço. A senhora Capuleto, Julieta e a sua Ama formam uma triangulação já conhecida desde os versos de Homero (*Iliada*, VI, 371-378), a citar Andrômaca, Astíanax e a sua *tithène*.

A Ama, logo de saída, quebra o decoro burguês ao anunciar a perda da virgindade aos 12 anos, uma insinuação de que Julieta, beirando os 14 anos, já está em época de se casar, segundo os costumes da época. A Ama de Shakespeare escancara as intimidades, jurando pelo seu baixo corporal (“por minha virgindade”). É mais fácil acreditar na “vivacidade da Ama do que assimilar e sustentar a grandeza erótica de Julieta e o esforço heroico de Romeu” (BLOOM, 2000, p. 126). Essa figura galhofa e desbocada mesclada na tragédia renascentista é herdeira direta do riso medieval, tal como expõe o filósofo russo, Mikhail Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*:

Com o influxo dessa nova combinação, o riso da Idade Média devia sofrer mudanças notáveis nesse grau inédito de progresso. Seu universalismo, seu radicalismo, sua ousadia, sua lucidez e seu materialismo deviam passar do estágio de existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso. Em outros termos, o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época. (BAKHTIN, 2008, p.63)

Ao jurar pela virgindade, a Ama congrega o sagrado e o profano, apresentando uma linguagem e uma prática livres da etiqueta palaciana. Em seguida, decorre o auge do deboche, quando a Ama confere sua credibilidade programando um “solene” juramento pelos dentes que ainda restam em sua boca: “por catorze/ destes meus dentes — que são quatro — eu juro”. A matriz popular desses juramentos pelos buracos do corpo possui parentesco com a boca escancarada dos tipos rabelaisiano, descritos por Bakhtin:

A boca escancarada tem também, como já o dissemos, um papel importante. Ela está, naturalmente, ligada ao “baixo” corporal topográfico: a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada. Além disso, numerosas imagens de banquete ligam-se simultaneamente à grande boca escancarada (garganta e dentes). A grande boca escancarada (garganta e dentes) é uma das imagens centrais, cruciais, do sistema da festa popular. Não é por acaso que um grande exagero da boca é um dos meios tradicionais mais empregados para desenhar uma fisionomia cômica: (BAKHTIN, 2008, p. 284)

De fato, a fisionomia cômica da ama shakespeariana dista da imagem da *tithène* de “belas cinturas” e de “belas vestes”, cantada na *Iliada* de Homero (VI, 372). Tampouco a tragédia ática, que representava quase que exclusivamente personagens socialmente consideradas elevadas, colocaria em cena uma ama desdentada. O autor da *Origem do drama trágico alemão* concorda que “Em Shakespeare alternam sempre a poesia e a antipoesia, a

harmonia e a dissonância, o vulgar, o mais baixo e feio com o romântico, o mais alto e belo, o real com a invenção: estamos nos antípodas da tragédia grega” (BENJAMIN, 2011, p. 101). Dos infernos medievais, advém uma Ama carnavalizada que preenche, no sentido figural previsto por Auerbach, as amas clássicas, mas em processo nitidamente subversivo e cômico, bem à maneira da cultura de inversões que marcou a Idade Média e o Renascimento. Nesse conjunto de responsabilidades, um saldo incontornável é a profunda mescla de estilos (como quer Auerbach em *Mimesis*) e de gêneros literários (como defende Bakhtin nos livros sobre Rabelais e Dostoiévski) que têm lugar no drama shakespeariano, como nos romances rabelaisianos e cervantinos.

Todavia, guardadas as devidas proporções, desde a *archaica*, a nutriz mantém seu posto de confidente e de conselheira para o bem ou para mal de sua patroa ou patroinha: “oh Ama, saia um pouco./ O assunto é secreto. Ama, volte!/ Pensei melhor; preciso do seu conselho,/ Conhece minha filha desde o berço” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena III). De certa forma, esta Ama de Julieta ainda guarda traços de Euricleia, a ama de Ulisses, especialmente, consonante a sagacidade e o *status* adquirido na casa onde serve há longa data, por esta razão compartilha dos segredos íntimos dos patrões. Quando se trata da relação da criada e a “patroinha”, a intimidade é ainda maior. Ouve-se a nutriz chamar pela cria: “Querida! Carneirinho!” (*ibidem*). Estamos no campo dos segredos e dos (falsos) juramentos, das dissimulações. O comportamento da Ama nos deixa em dúvida se o tratamento afetivo é genuíno ou apenas íntegra a encenação de uma personagem dotada de *métis*. Na condição de quem costumeiramente “dá com a língua nos dentes”, a Ama segue a terceira cena do primeiro ato a tagarelar sobre o passado:

AMA

Por mais ou menos, neste mesmo ano,
 No dia primeiro, à noite, faz catorze.
 Susana e ela — Deus nos salve a todos —
 Nasceram juntas. Susana ’stá com Deus.
 Eu não a merecia. Como eu disse,
 Em agosto ela faz catorze anos.
 Isso mesmo, eu me lembro muito bem.
 Faz onze anos que tremeu a terra,
 E ela desmamou — nunca me esqueço —
 De todos os dias do ano, bem naquele.
 Eu passei ervas amargas no meu peito
 E sentei, bem ao Sol, junto ao pombal.
 A senhora e o patrão — ’stavam em Mântua —
 A cachola está boa. Mas, como eu disse,
 Quando sentiu no seio as ervas amargas,
 A pombinha achou ruim, achou amargo,
 Fez cara feia e largou meu peito.

O pombal sacudiu! Nem precisei
 Repetir a receita.
 E desde então passaram-se onze anos.
 Juro por Deus que já ficava em pé,
 Já andava e corria por aí,
 Pois nesse dia bateu com a cabeça
 (*ibidem*)

A velha criada desata a falar sem freio na língua, subvertendo a norma da tragédia de mostrar a ação. Ao invés disso, passa a narrá-la, como fora usual na épica – procedimento que também se verifica nos solilóquios intelectuais de Hamlet, na peça de mesmo nome, conforme entende Ana Clara Medeiros (2017). Porém, a matéria da narrativa continua trágica, pois inicia com a morte de Susana, personagem que não está em cena por ser já uma defunta. A própria ama lamenta: “Susana ’stá com Deus. Eu não a merecia” (pensemos aqui na Ama fazendo um breve suspiro, tomando fôlego para voltar a tagarelar).

Semelhantemente à Euricleia, no canto XIX, da *Odisseia*, a Ama de Julieta conta histórias de feridas, ou seja, rememora o dia em que Julieta caíra e machucara a cabeça. Outra vez evocamos Medeiros, pesquisadora da ama ensejada nos anos 1930 por Miguel de Unamuno, quando observa que “a presença desta figura, no teatro, que narra fatos vivenciados em outro tempo (que não o do palco) remete à tradição trágica helenista, retomada por Shakespeare no século XVII, mesmo após a introdução da ação em cena ao longo da Idade Média com o drama mambembe” (MEDEIROS. 2017, p. 133). Susana e Rosalina não são *dramatis personae*, mas figuras épicas que só vivem enquanto seres nostálgicos enunciados pelos seus narradores, respectivamente, a Ama e Romeu. O fantasma de Susana persegue as memórias da Ama, a quem não foi permitido ser mãe – “Eu não a merecia” (*ibidem*) – diz a miserável. Não é uma questão de lembrar, mas de não esquecer – “nunca me esqueço” (*ibidem*). A presença de Julieta, a “filha” de consolação, não a deixa esquecer.

O gênio de Shakespeare reside nos detalhes, como o diabo: nos adereços da cena, a primeira recordação da infância é um ato de desapego, no dia em que a terra, a *trophós* por natureza, tremeu: “Isso mesmo, eu me lembro muito bem./ Faz onze anos que tremeu a terra,/ E ela desmamou. Eu passei ervas amargas no meu peito” (*ibidem*). A fala da Ama está sedimentada em fatos históricos, pois remete ao terremoto de 1580 que atingiu Londres, por isso mesmo costuma-se datar a peça *Romeu e Julieta* a partir de 1591 até o período pós-quarentena, quanto a pandemia de peste forçou o fechamento dos teatros elisabetanos (1592-1594). Contudo, seu discurso está alicerçado também em aspectos cômicos-carnavalizados. O fragmento “ervas amargas” é uma tradução livre para o original inglês *wormwood*, ou seja, a “losna”, uma das muitas herbáceas recomendadas pelo *Regimento proveitoso contra a*

pestilência (c. 1496). Imaginemos a plateia de Shakespeare caindo na gargalhada, quando o ator comediante, que dá vida a Ama, diz que colocou losna no mamilo para afastar Julieta, que soaria como afastar a peste. Bakhtin também nos ambienta sobre esses tipos populares: “um laço tradicional muito antigo unia as formas da medicina popular e as da arte popular. É isso que explica que o comediante das ruas e o comerciante de drogas fossem, às vezes, uma única e mesma pessoa” (BAKHTIN, 2008 p.63).

A diferença entre a Ama e a Senhora Capuleto é algo que também se percebe desde a entrada das personagens. A mãe de Julieta mostra-se absolutamente mais comedida nas palavras em oposição à verbosidade da nutriz, que possui maior número de falas do que as suas *figuras* das tragédias gregas. A patroa oscila em ordenar que a Ama se retire: “oh Ama, saia um pouco. / O assunto é secreto. Ama, volte! (*ibidem*) – este jogo de vai e vem, esta cena *clownesca* devia arrancar muitos risos até da Rainha Elisabeth I.

Como quase não há rubricas shakespearianas, não sabemos ao certo o estado emocional da mãe, mas, no desenvolver da cena, ficamos sabendo que o assunto diz respeito ao casamento de Julieta e, portanto, sobre a virgindade e a procriação, assuntos atrelados a um certo pudor. Talvez, a Ama despudorada facilitaria a tarefa de intermediar a conversa entre mãe e filha, além disso, acrescenta-se o fato de a criada ser a pessoa mais próxima de Julieta (por tê-la criado desde o berço). No discurso da babá, ela faz questão de lembrar que estava presente nos primeiros passos, tombos e falas de sua “pombinha”, enquanto a “senhora e o patrão — ’stavam em Mântua” (*ibidem*). Aqui, cabe brevíssima digressão etimológica: acerca de 46 km de Verona, a antiga vila etrusca Mântua guarda, no topônimo, o nome do deus Mantos, o deus da morte, cultuado pelos antigos moradores desta província. Na fala exagerada e sarcástica da Ama, dizer que os pais de Julieta estavam em Mântua soa como se eles estivessem sempre ausentes, mortos, na criação da protagonista. Este jogo de palavras ocorre também quando Frei Lourenço explica o plano funesto para Julieta: “E nessa noite, Romeu há de levá-la para Mântua” (*idem*, ato IV, cena I). De fato e tragicamente, os *innamorati* se encontram na morte, no mausoléu dos Capuletos. Romeu, outrora, exilado para a cidade do deus do submundo, consegue ali, de um boticário, o veneno que lhe dará cabo à vida. A historietta inicial da Ama cumpre, pois, o papel de antecipar, em forma de comédia, a tragédia encenada.

Da relação patrão e criada, destacamos também as poucas interações da Ama com Senhor Capuleto, como neste *ágon*, em que a babá protege sua cria da ira do pai:

JULIETA

Meu bom pai, eu imploro, de joelhos;
(*Ajoelha-se.*)
Ouça com paciência uma palavra.

CAPULETO

Vá pra forca, rebelde de uma figa
Pois ouça: vais pra igreja quinta-feira
Ou nunca mais verás este meu rosto.
Não fale, não replique, não responda.
A palma 'stá coçando. Nós, mulher,
Julgamos pouca bênção a que Deus dera
Com esta filha única; mas hoje
Percebo que essa única é demais.
E que fomos malditos ao gerá-la.
Saí, vagabunda.

AMA

Deus a abençoe.
Faz muito mal, senhor, dizendo isso.

CAPULETO

Por que, sua Sabe-Tudo? Cale a boca,
Vá fazer seus fuxicos na cozinha!

AMA

Não faltei com o respeito.

CAPULETO

Santo Deus!

AMA

Não se pode falar?
(SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato III, cena V)

Julieta, na posição sagrada de suplicante, em genuflexão, silencia diante da autoridade/tirania do pai, pela força desta gradação: “não fale, não replique, não responda” (*ibidem*). Os ecos da tragédia sofocliana são ouvidos neste trecho, pois o patriarca imprudente não escuta a voz da jovem Capuleto. Semelhante ação acontece na peça grega *Antígona*, em que o rei-tirano, Creonte, tem os ouvidos fechados para o discurso feminino e juvenil: os homens representados em posição superior; as mulheres, em condição inferior. Antígona e Julieta se encontram no “grande tempo” (BAKHTIN, 2006, p. 410), defendendo a fidelidade aos juramentos sagrados, enfrentando, cada uma à sua maneira, a vilania do ódio entre as famílias, tentando sobreviver no mundo tiranizados por homens.

Entretanto, a protagonista shakespeariana não está sozinha, pois conta com uma voz carnavalizada que destrona a fidalguia e o patriarcado: a Ama. No fragmento recortado, a velha criada afronta o velho patrão, duelando no presente contínuo, em movimento transgressor possibilitado pela carnavalização do gênero literário e da cultura liminar. A maldição paterna dos Capuleto é confrontada pela benção materna da Ama: “Deus a abençoe./

Faz muito mal, senhor, dizendo isso.” (*ibidem*). Essa boca sem dentes morde com palavras os códigos morais da burguesia elisabetana, ou de todos os tempos. O Capuleto, acertado nos flancos pela língua afiada da serva rebelde, rebate o golpe com um insulto irônico e pueril: “por que, sua Sabe-Tudo? Cale a boca, /Vá fazer seus fuxicos na cozinha!” (*ibidem*). O fidalgo, investido da máscara da sátira, trata a velha criada com um título de nobreza, chamando-a de Senhora “Sabe-Tudo” (na versão inglesa, *Lady Wisdom*, literalmente, a Senhora Sabedoria). O epíteto “Lady Wisdom”, utilizado em tom caçoísta, inverte o tom sério e respeitoso da alcunha semelhante utilizada na épica arcaica, quando Homero cola o epíteto “sagaz anciã” à ama de Ulisses (HOMERO, *Odisseia*, I, 438). Ironicamente, é Capuleto quem não sabe que a filha já consumou o casamento com Romeu, com a ajuda da Ama. Estamos diante da inversão tipicamente carnavalesca, sugerida pelo autor de *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*:

Essa inversão é inteiramente normal. Louvores e injúrias são as duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. (BAKHTIN, 2006, p. 128)

A inversão carnavalesca também remaneja as máscaras da serva e do patrão. Em um primeiro momento, o velho Capuleto recebera os convivas do baile de máscaras com a mais fina cortesia: “bem-vindos, nobres, e damas com pés/ livres de calos pra dançar um pouco” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena V). Em um segundo momento, o nobre patriarca descarrega impropérios contra a filha: “Vá pra forca, rebelde de uma figa (...) Sai, vagabunda” (ato III, cena V). Já a Ama, que entrara em cena disparando parvoíces (ato I, cena III), denuncia, posteriormente, a insensatez do patrão que, encurralado pela voz que vem de baixo, ordena que a subalterna engula a língua. Obviamente que a criada, imbuída do deboche carnavalizado, não obedecerá; e ficamos a imaginar a Ama, no palco, a entortar a boca, a levantar os ombros, a balançar as ancas e os seios fartos, questionando o patrão: “Não se pode falar?” (ato III, cena V). Essas reviravoltas deviam agradar, principalmente, os marginalizados, que ocupavam “o espaço no nível do solo, onde todos ficavam de pé e pagavam um *penny* para entrar, às vezes uma família inteira de mendigos” (FRANCO e FARNAM, 2009, p. 193). Imaginamos também a saída do teatro dessa gente que vivia no submundo do capitalismo comercial; gente que pagou a moeda carôntica para ver a invenção de Shakespeare, a ressoar pelas ruas cinzentas de Londres, a fala do bardo, a fala da Ama: “Não se pode falar?”, “Não se pode falar?”, “Não se pode...”.

Os espaços do teatro elisabetano demarcavam a posição social dos cidadãos londrinos, assim como os ambientes domésticos das cenas. Confrontado, o Senhor Capuleto ordena que a aia de Julieta se recolha à cozinha, espaço de confinamento da criadagem, porém, de forma ambivalente, naquele espaço, é onde a Ama assume a sua função de governanta ou despenseira da casa. A cozinha “é o universo da abundância, da comida, da bebida, da aparelhagem doméstica” (BAKHTIN, 2006. p. 158). A governanta está no topo da hierarquia das relações de trabalhos domésticos, servindo como mediadora entre os criados e os patrões, por isso, seguindo a lógica carnavalesca, em que o peixe pequeno come o grande; o mais alto é atingido pelo mais baixo; a “Lady Wisdom” torna-se alvo das injúrias dos servos subalternos. Assim, diz o Criado: “Senhora, os convidados chegaram, a ceia está servida, a senhora foi chamada, procuram a patroinha, na copa xingam a Ama, e tudo está uma loucura. Tenho de correr para servir, e imploro que venha logo”. (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena III). Neste cômodo de “fuxicos”, se sobrepõem, dialogicamente: a figura de Euricleia a separar jarros de vinho doce e alforjes de cevada moída para suprir as aventuras de Telêmaco (HOMERO, *Odisseia*, II, 349-358); a ama de Fedra a preparar uma porção do amor para juntar sua cria ao casto Hipólito, filho de Teseu (EURÍPIDES, *Hipólito*, 510-515); e, posteriormente, no teatro português, a Ama de Antígona, em *Perdição*, a fazer chá para curar as diarreias de Creonte, o tirano de Tebas (CORREIA, 2006, p. 42).

A Ama é uma personagem ambivalente que transita entre o quarto dos patrões e a cozinha da criadagem, por isso revela-se como agente por excelência da intriga. Nos seus estudos sobre o drama trágico barroco, Walter Benjamin chama atenção para a intriga palaciana: “Ela desempenha um papel importante até no drama mais poético: paralelamente a ‘jactâncias, lamentações, enterros e epitáfios’, Birken inclui ‘o perjúrio e a traição..., o engano e as artimanhas’ entre os motivos próprios do drama trágico” (BENJAMIN, 2011, p. 99). O cômico e o trágico em *Romeu e Julieta*, por exemplo, estão perfeitamente integrados como dois lados de mesma moeda: de um lado, há a “cara” da Ama que movimenta a intriga; do outro, a “coroa” veronense que sofre a desdita com a morte dos jovens Capuleto e Montéquio, primos do príncipe Éscalo. A velha babá presta bem o seu papel de alcoviteira, mas, na última cena em que a Ama e Julieta dividem o palco, Shakespeare revela uma outra faceta da intriguista, a do “bobo demoníaco”. Recortamos, as seguir, tal fragmento para análise:

JULIETA

Ama, meu Deus, como evitar tudo isso?

Com o marido na terra, as juras feitas,

Como hei de ter na terra votos santos

Senão com meu marido já no céu,
 Longe da terra? O que diz? Me aconselhe!
 Como é possível que o céu brinque assim
 Com súdita tão fraca quanto eu?
 Que diz? Nem um traço de alegria?
 Não há consolo, Ama?

AMA

Certo que há.
 Romeu está banido; aposto o mundo
 Que não ousa voltar pra reclamá-la.
 Se o fizer, há de ser às escondidas.
 Então, as coisas 'stando como 'stão,
 Eu creio que é melhor casar com o conde.
 Que bonito que ele é!
 Romeu, ao lado dele, é um rebotalho.
 Nem águia tem olhar tão verde e esperto
 Quanto Páris. De coração lhe digo
 Que teve sorte nesta nova união:
 É melhor que a primeira, e se não fosse,
 Seu marido está morto, ou é se como

JULIETA

Fala de coração?

AMA

De alma também; que eu me dane se não.

JULIETA

Amém.

AMA

O quê?

JULIETA

O seu consolo foi maravilhoso.
 Vá dizer a mamãe que eu já saí,
 Por desgostar meu pai, pra ir à igreja,
 Pra confessar-me e ter absolvição.

AMA

Que bom, já vou; está sendo ajuizada.

(Sai.)

(SHAKESPEARE, Romeu e Julieta, ato III, cena V)

Devemos, primeiramente, destacar que esta cena somente se torna possível porque a Ama contraria as ordens do patrão, permanecendo no quarto de Julieta, em vez de seguir para suas tarefas cotidianas, na cozinha. Ao que parece, os assuntos de alcova necessitam mais uma vez da experiência da “Lady Wisdom” (usamos esta expressão para nos referirmos à Ama de Julieta por falta de um nome próprio a ela dado na trama, mas também por inversão carnavalesca). De fato, obrigada a casar-se com o conde Páris, tendo, às ocultas, feito os sagrados votos do matrimônio a Romeu, Julieta busca os conselhos da velha que a criara: “**Ama**, meu Deus, como evitar tudo isso? (...) Que diz? Nem um traço de alegria? Não há consolo, **Ama**?” (*ibidem*, grifo nosso). Os versos de Julieta (não nos esqueçamos que estamos

diante de uma tragédia lírica) possuem uma estrutura em *ring composition*⁸ que emoldura a heroína trágica no centro das intrigas causadas justamente pela personagem invocada, e, evidentemente, pelos caprichos da fortuna divina que joga com a mal-aventurada filha dos Capuletos: “como é possível que o céu brinque assim/ Com súdita tão fraca quanto eu?” (*ibidem*). A resposta da Ama revelará a sua outra face de Janus: a da intriguista manipuladora cuja carga genética será transmitida às criações posteriores e magistrais de Shakespeare, em Iago de *Otelo* e Polônio de *Hamlet*, como rememora Benjamin, na sua anatomia do drama trágico barroco:

E o luto, cuja falsa santidade torna tão ameaçadora a queda do homem ético, surge subitamente, em todo o seu desamparo, a uma luz não isenta de esperança quando comparada com aquele histrionismo que põe à mostra, sem máscara, o esgar demoníaco. Poucas coisas mostram mais implacavelmente os limites na arte do drama barroco alemão do que o fato de ele ter remetido para o drama popular a expressão desta significativa relação. Em Inglaterra, pelo contrário, Shakespeare aproveitou para figuras como Iago ou Polônio o velho esquema do bobo demoníaco. Com elas, a comédia migra para o drama trágico (BENJAMIN, 2011, p. 100).

Percebemos, por meio da sutura dos pensamentos benjaminianos e bakhtinianos, que a função dramática da Ama não se reduz ao mero riso do divertimento, visto que não é uma via de mão única, pois apresenta também uma feição funesta que gira, inversamente, a roda da fortuna, no drama trágico até que os heróis e as heroínas sejam despedaçados, rememorando o carácter ritualístico e sacrificial do teatro. A criada alcoviteira possibilita o desvirginamento de sua patroinha, trazendo para o quarto de Julieta o adereço cênico das cordas, “a escada de Romeu” (ato III, cena II). A subida fálica e viril de Romeu é incentivada pela fala ambivalente da Ama, temperando o drama trágico com o tom popular da bufonaria:

AMA
 “Levante-se; levante-se, se é homem./
 pelo bem de Julieta, fique em pé./
 Como fica assim não levanta mais nada!

(*Ele se levanta.*)”
 (*idem*, ato III, cena III)

No encaço do reverso da carnavalesação e dos *topoi* dos autos medievais, a subida de Romeu ao Céu das paixões leva à queda dos amantes aos Infernos, como no mito dos Andróginos, no *Banquete* de Platão, em que as almas gêmeas caem na tentativa de escalar o Olimpo. Não descartamos, no entanto, a leitura do “baixo corporal”, que desce após a batalha

⁸“Ring Composition (SUBSTANTIVO): Forma de estrutura narrativa, característica particularmente da tradição oral, em que uma narrativa se desenvolve para atingir seu tema mais significativo, antes de retornar ao seu ponto de partida”. (RING COMPOSITION, 2021, tradução nossa).

erótica, especialmente, quando a Ama alerta dos perigos, fazendo Julieta apressar a despedida do marido, após o coito conjugal:

(*Entra a Ama, apressada.*)

AMA
Senhora.

JULIETA
O que é, Ama?

AMA
A senhora sua mãe vem ao seu quarto.
Já é dia; é melhor 'star prevenida.

JULIETA
Janela, que entre a luz e saia a vida!

ROMEU
Adeus; um beijo mais e eu desço.

(*Ele desce.*)
(*idem*, ato III, cena V).

A proximidade da Madame Capuleto, que nutre ódio mortal por Romeu, além do despontar do deus Hélios, a luz do dia que revela o que está oculto nas trevas, ameaça a vida dos amantes. No duelo entre Eros e Tântalos, a gadanha do deus ceifeiro vence ao final. Tudo seguindo a linha versegada pelas “moiras” do prólogo da peça: “a triste história desse amor marcado” pela morte (*The fearful passage of their death-marked love*, grifo nosso). A Ama aparece como uma segunda moira que ajuda a enredar a linha trágica de Romeu e Julieta. A *Lady Wisdom* não só atua como narradora, imiscuída em um drama chamado pela crítica em geral de lírico, mas com traços evidentemente épicos, como receptáculo da memória, mas também manipula o enredo. Ela, portanto, revela-se como a personagem mais próxima do dramaturgo, por obra de sua consciência arquitetural.

A Ama, ao consolar Julieta, faz mais uma tentativa de manipulação da sua criamariionete: “Eu creio que é melhor casar com o conde./ Que bonito que ele é!/Romeu, ao lado dele, é um rebotalho./ Nem águia tem olhar tão verde e esperto/ Quanto Páris (...) Seu marido está morto, ou é se como”. Desse modo, como um teatro de boneco de feira popular, a Ama tenta manipular Julieta pelo baixo corporal, associando o casamento apenas à união carnal. As palavras da babá têm o gosto das ervas amargas, outrora passadas no mamilo da ama-de-leite. A cria rompe o cordão que a prende à velha criada. Julieta passa pelo seu segundo desmame da peça. Esse cronotopo é representado na obra renascentista "O desmame do Menino Jesus", do pintor italiano Antônio Allegri, vulgo Correggio (c.1489-1534), é um dos temas das

*Conversas com Eckermann*⁹ com Goethe (1749-1832), poeta e dramaturgo do Romantismo Alemão, que, por sua vez, é citado pelo filósofo do dialogismo:

‘Sim, esse pequeno quadro, eis aí uma obra! Nele há espírito, ingenuidade, sentimento da beleza sensível. O assunto sagrado tornou-se um assunto humano e universal; é o símbolo de uma etapa da vida que nós todos atravessamos. Um quadro assim é imortal, porque ele se estende tanto para trás para os primeiros tempos como para a frente na direção do futuro’, (...) E a propósito da "Vaca" de Miron¹⁰: ‘Estamos diante de algo muito elevado: nesta bela figura encarna-se o princípio da nutrição sobre o qual repousa todo o mundo, e que impregna toda a natureza; eu qualifico essas representações, e todas as semelhantes, de verdadeiros símbolos da onipresença de Deus’. (ECKERMANN *apud* BAKHTIN, 2008, p. 220)

Seja pela metáfora da ingenuidade infantil ou pela imagem sacra do Menino Jesus ou ainda pelo simples “princípio da nutrição”, a ama-de-leite trata Julieta, ao longo da peça, por “cordeiro” ou “carneirinho” (*lamb*). Aliás, recordemos que o vocativo “carneirinho” é introduzido, na peça, juntamente com o tema da “virgindade”, na primeira fala da Ama: “Por minha virgindade aos 12 anos/ Já a chamei. Querida! Carneirinho!/ Deus me livre! Onde está? Cadê, Julieta!” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena III). Porém, o “carneirinho” cumpriu uma etapa da vida do que se esperava socialmente de uma nobre do século XVI: a “patroinha” tornara-se a “senhora”, a Lady Julieta ou Lady Montéquio, de acordo com os costumes patriarcais da fidalguia londrina. O segundo desmame fora consolidado. A *Lady Wisdom* sabe tudo e, se em outro momento alcovitou o amor de Romeu e Julieta, agora torna-se uma ameaça para a manutenção desta união jurada pelos ritos católicos. A intriguista aconselha que Julieta esqueça os votos do primeiro casamento e una-se a Páris, o que desperta a ira amarga da senhora:

JULIETA
Velha maldita! Monstro de maldade!
Peca mais quem me quer assim perjura,
Ou quem ofende assim ao meu senhor,
Com a mesma língua com que tantas vezes

⁹ Colocamos abaixo a referência da recente tradução brasileira publicada com o título *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Trata-se de um diário escrito pelo secretário particular de Goethe e responsável pela publicação de obras póstumas do autor de *Fausto*. Walter Benjamin considerava o diário de Eckermann um dos maiores livros de prosa de todo o século XIX. O próprio pensador judeu escreveu seu *Diário de Moscou*. Mantivemos o recorte feito por Bakhtin das conversas com Goethe, como mecanismo dialógico. ECKERMANN, Johann Peter **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823–1832**: traduzido por Mario Luiz Frungillo. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

¹⁰ Miron, escultor grego (440-380 a.C.). Seus trabalhos em bronze são referenciados por “diversos escritores antigos, como Plínio (op. cit.), Pausânias (1.23.8; 1.24.1; 9.30.1) e Luciano (*Amigo da mentira* 18). Há diversos epigramas na *Antologia Palatina* sobre uma novilha de bronze que fez para a ágora de Atenas que, de tão perfeita, era confundida com um animal de verdade (e.g. AP 9.733). (...) A vaca não chegou até nós, mas duas obras conhecidas, o ‘discóbolo’ e o grupo ‘Atena e Mársias’, mostram cuidadoso estudo das proporções, da simetria e do ritmo da composição” (MIRON, 2021).

O colocou no céu? Vá, conselheira.
 Doravante seguimos dois caminhos.
 Frei Lourenço dirá o que fazer;
 Se tudo mais falhar, posso morrer.
 (Sai.)
 (SHAKESPEARE, Romeu e Julieta, ato III, cena V)

Julieta acusa a Ama de incitá-la ao perjúrio. O falso juramento, especialmente diante do altar, é apresentado como um pecado, uma ofensa à sacralidade, uma heresia. A heroína fica encurralada como um animalzinho, forçada a um segundo casamento, sem que possa contar aos pais que já está casada com o assassino do primo Teobaldo. Ela tenta recorrer à sua ama como um “consolo”, “um traço de alegria”, porém, apenas encontra “o perjúrio e a traição..., o engano e as artimanhas’ entre os motivos próprios do drama trágico”. (BENJAMIN, 2011, p. 99). O crítico Harold Bloom destaca que “a Ama é a pessoa mais próxima da jovem protagonista ao longo dos seus quatorze anos de vida, mas, subitamente, Julieta percebe que aquilo que parecia ser lealdade e carinho, na verdade, é outra coisa” (BLOOM, 2000, p. 138).

Nas palavras de Julieta, a Ama é transfigurada na imagem de um bufão demoníaco, com aparência velhaca, traiçoeira: “Velha maldita! Monstro de maldade!” (*Ancient damnation! O most wicked fiend!*). A partir de uma tradução mais literal, observamos o tom superlativo da construção da frase: “o mais perverso demônio”! O vocábulo “fiend” vem “do inglês antigo *feond* “inimigo, adversário”, originalmente o particípio presente de *feogan* “odiar”, do proto-germânico *fijand- “odiado, hostil” (...) gótico faian “culpar”(FIEND, 2021). Nota-se, pela etimologia de *fiend*, que a palavra era empregada em “antigo inglês tardio para designar “o Diabo, o Satã”, literalmente “adversário”, “o inimigo da humanidade” (vide FIEND, 2021), por isso, a cria desconjura quem a amamentou, parafraseando a fórmula medieval latina *vade retro, Satana*: “vá, conselheira. Doravante seguimos dois caminhos” (*Thou and my bosom henceforth shall be Twain*). Esta última oração possui o sentido literal “Tu e meu seio daqui em diante serão dois”. Voltamos, portanto, ao tema do desmame, encenado com rancor, como se separasse o sintagma “Ama de Julieta”. A cria, agora adulta, contrariada ou ameaçada pelo gênio da Ama ambivalente, como o mundo liminar do século XVII, segue o caminho sozinha. A jovem protagonista vai buscar conselhos em outra freguesia, ou melhor, em outra paróquia, na capela de Frei Lourenço. Este lhe indica beber não do leite trófico da vida, mas da seiva da morte. O mesmo dramaturgo diria mais tarde, um Shakespeare mais sintético e amadurecido: “o resto é silêncio” (*Hamlet*, ato V, cena II).

Tentamos provar que, desde a sua entrada no palco, a performance da Ama de Julieta não traz apenas o alívio cômico, mas, por trás de sua narrativa bufônica, oculta-se um rancor lutuoso de quem perdeu a filha. A Ama de Shakespeare sintetiza bem a mescla da comédia e do luto, marcas do drama trágico como teorizado por Walter Benjamin:

Com a figura do intriguista o cômico faz a sua entrada no drama trágico, mas ele não será um mero episódio na sua economia. O cômico – melhor, o puro divertimento – é o reverso obrigatório do luto, que espreita aqui e ali como o forro de um vestido na bainha ou na gola. O seu representante está ligado ao do luto (BENJAMIN, 2011, p.99)

A Ama elisabetana, descendente da *trophós* grega em processo de figuração e preenchimento carnavalesco, performa com maestria tanto no cenário trágico como no cômico. No entanto, sabe-se que a figura da conselheira ardilosa “não se movimenta com muita liberdade no drama erudito; é nas peças populares que (...) está no seu elemento, como personagem cômica” (BENJAMIN, 2011, p. 99). O inacabamento da personagem encontrou nas intrigas palacianas orquestradas por Shakespeare um ambiente para sua sobrevivência. A própria estrutura sintagmática herdada dos gregos facilitou o surgimento de um dos duetos fundamentais para a intriga palaciana, haja vista que as amas do grande tempo da literatura são sempre apresentadas como servas de um nobre, a exemplo das estudadas neste trabalho: ama de Astíanax, ama de Telêmaco, ama de Ulisses, ama de Medeia, ama de Orestes, ama de Fedra, ama de Antígona e ama de Julieta. Todas as amas são cativas de um adjunto adnominal de posse; de um nome de fidalgo sugador das tetas da criada.

A ama alimenta os filhos dos patrões, até o lactante “coalhar”, “fermentar” e herdar os bens físicos e culturais dos pais dominantes. Chegará o dia da vingança da classe servil. O dia do desmame que seja amargo como erva de losna. O dia em que os camarotes do teatro do mundo ruião. Mas, aqui, já estamos a um passo do breve século XX e de suas investidas históricas – sejam as revolucionárias, sejam as totalitárias... Quanto a Shakespeare e sua obra, findamos fazendo coro ao poeta inglês Ben Jonson: “És vivo enquanto vivo for teu livro” (JONSON, 1623 apud HELIODORA, 1997, p. 8)

3. A FIGURA DA AMA NA ERA DA CATÁSTROFE: A DESINVENÇÃO DO HUMANO

3.1. A catástrofe do *Angelus Novus*

Deixamos os tablados da Era Elisabetana para abrimos as cortinas da Europa já no “Breve Século XX”, jargão utilizado pelo historiador egípcio, naturalizado britânico, Eric Hobsbawm (1917-2012) como recorte temporal que vai das ruínas da Primeira Grande Guerra (europeia), em 1914, ao fim da era soviética, em 1991. Em tal cenário atuou o intelectual – e tantos de nós! – na condição de ator e plateia “na posição de ‘observador participante’”, como dizem os antropólogos sociais, ou simplesmente como um viajante de olhos abertos” (HOBSBAWM, 1995, p. 8).

Neste capítulo, pinçamos fragmentos da produção intelectual de dois “viajantes” europeus, o ensaísta Walter Benjamin (1892-1940) e o dramaturgo Jean Anouilh (1910-1987), que viveram a Era da Catástrofe, designação, também de Hobsbawm, que situa esse período desde a eclosão da Primeira Guerra ao desfecho da Segunda, ou seja, de 1914-1940. Nessa época, a civilização capitalista, liberal, eurocêntrica, caucasiana e industrial aprimorava as grandes tecnologias surgidas no século XIX. Entretanto, o fogo do progresso prometeico virou contra a própria humanidade. Os estados totalitaristas não utilizavam da ciência para enganar Tântalos, mas para disputar com a Morte quem matava mais. A lógica da barbárie, camuflada de civilização e de progresso, tornou-se método de matança em massa; uma época que aventou promover o fim da humanidade. O que chamamos de “desinvenção do humano” – a contrapelo daquele legado humanista da arte greco-elisabetana.

Rememoramos a Era da Catástrofe a partir de uma conversa de coxia, dos bastidores do fazer teatral. Em 13 de outubro de 1914, no *Vaudeville Theatre*, em Londres, estreava a comédia, em quatro atos, *The Cost*, do dramaturgo e romancista E. Temple Thurston. A peça revelava uma família de classe média, na iminência da guerra, dotada de todos os vícios morais da época, por exemplo: narcisismo, xenofobia, nacionalismo, fanatismo, preconceito e estupidez. A exceção nesse conjunto, era o filho mais velho (provavelmente, uma referência a uma das ciências humanas mais antigas), o filósofo John Woodhouse, que tenta convencer os parentes do malogro da guerra e do perigo da histeria coletiva, como neste diálogo em torno da mesa:

JOHN

A guerra é degradante - não é edificante. Mesmo nas mentes daqueles que não lutam, bem como daqueles que lutam, há engendrado o espírito de brutalidade. O homem que luta deve soltar a besta mais vil dentro dele, e até mesmo o homem que não se senta em casa e nutre os mais vis pensamentos contra o miserável inimigo com quem seu país está em guerra. Mãe, eles não lhe deram nada para comer - o que você vai comer?

[Ele se levanta e, curvando-se sobre o encosto da cadeira, ele a beija.]

MS W.

Apenas, me dê um ovo, John.

(THURSTON 2016, p. 34, tradução nossa).

Thurston levou aos palcos londrinos uma sátira de seu tempo, representando o cotidiano das famílias burguesas que haviam perdidos os seus privilégios e, às portas da guerra, “lutavam” para suprir as atividades dos empregados demitidos ou para manter uma alimentação minimamente digna. A peça foi um fracasso de público e de crítica. Em geral, considerou-se inoportuna uma comédia com o tema da guerra; outros julgaram que o enredo não se decidia e descambava para uma tragédia. *The Cost* teve uma breve temporada. Sobre o destino do personagem John Woodhouse, acabou se alistando na guerra, e voltou das trincheiras com um ferimento na cabeça que o incapacitou de seguir os trabalhos acadêmicos. Tal desfecho mostra o vaticínio de um dramaturgo que previra o horror, há apenas três meses do início da Primeira Grande Guerra, como atestam os relatos do historiador da Era da Catástrofe:

Os britânicos perderam uma geração — meio milhão de homens com menos de trinta anos (Winter, 1986, p. 83) —, notadamente entre suas classes altas, cujos rapazes, destinados como *gentlemen* a ser os oficiais que davam o exemplo, marchavam para a batalha à frente de seus homens e em consequência eram ceifados primeiro. Um quarto dos alunos de Oxford e Cambridge com menos de 25 anos que serviam no exército britânico em 1914 (Winter, 1986, p. 98) foi morto. (HOBSBAWM, 1995, p. 33-34).

Vale recordar que Oxford e Cambridge são as instituições que educaram os *University Wits* do século de Shakespeare. Porém, desde os idos renascentistas, muito se modificara no fazer teatral, que passara de um ofício artesanal (século XVI) a uma investida profissional e cultural afeita às tecnologias industriais que invadiam os palcos do novo século (o XX):

O Teatro ora disputava como outras formas modernas de entretenimento, ora mesclava as novas tecnologias ao fazer teatral: as forças que dominaram as artes populares foram assim basicamente tecnológicas e industriais: imprensa, câmera, cinema, disco e rádio. Contudo, desde o fim do século XIX uma verdadeira fonte de inovação criativa autônoma vinha se acumulando nos setores populares e de diversão de algumas grandes cidades (HOBSBAWM, 1995, p. 196).

Do fim do século XIX ao início do século XX, Londres, Paris, Berlim e Viena foram as principais cidades europeias do alvorecer da indústria do entretenimento. O *flâneur*, uma espécie de “viajante de olhos abertos”, Walter Benjamin, foi um “observador-participante” das transformações tecnológicas que atestou sua influência na estética daquele tempo. Era que descortinava, segundo a avaliação de Eric Hobsbawm (1995, p. 188): “um império destinado a cair como metáfora de uma elite cultural ocidental minada e em desmoronamento ela própria: essas imagens há muito rondavam os escuros desvãos da imaginação centro-europeia”.

Uma vez que buscamos os rastros da Ama, personagem que ressurge nos palcos franceses na Era da Catástrofe, atravessaremos o palco de *Antigone*, de Jean Anouilh, rumo a sua aparição no teatro português, em *Perdição* de Hélia Correia, já no apagar das luzes do breve século XX. Nesta arena, contra o regime funesto do capitalismo, que continua a matar as multidões periféricas e, atualmente, ambiciona ceifar todas as vidas nutridas pela *trophós* Gaia, revestimo-nos de uma armadura epistemológica que nos possibilita empreender uma leitura histórico-literária – que faça frente à história universal, positivista e dominante. Por isso, fazemos um atalho pelos bosques das teses *Sobre o conceito da história*, postulados da maturidade do pensador berlinense que encarou a fisionomia trágica de seu tempo e escreveu seus ensaios sobre “a arte de vanguarda centro-europeia da era dos cataclismos (...) uma arte com a visão do ‘anjo da história’, que o marxista judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940) dizia reconhecer no quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee” (HOBBSAWM, 1995, p. 188). As teses *Sobre o conceito da história* de Walter Benjamin tornaram-se uma espécie de testamento escrito em 1940. Neste mesmo ano, o pensador berlinense daria cabo à própria vida, em Portbou, fronteira entre França e Espanha. O exilado judeu fora encurralado pela violência do regime nazista. As teses benjaminianas são escritos de guerra. Nas folhas sibilinas e mimeografadas, havia um oráculo da ruína da humanidade pela força do progresso, já que, em 1941, as forças militares da Alemanha Fascista davam início a seu programa de extermínio a tudo que a classe dominante considerava “não ariana”: judeus, ciganos, pretos, gays, deficientes físicos e mentais eram sufocados em câmaras de gás e tinham os seus corpos queimados em fornos de fábrica para ocultar os rastros da barbárie. Pior do que a morte é o fim sem sepulcro (vide o esforço da Antígona sofocliana para enterrar seu irmão Polinice) porque a ausência do ritual varre abruptamente a existência do sujeito e mitiga seus rastros corpóreos na história. Como acordar os mortos sem sepulturas? A pergunta parece advir da tragédia helênica, por suscitar a tirania do rei Creonte, mas desponta no extremado século XX da era cristã.

Benjamin não chegou a presenciar a indústria da morte produzida pelo totalitarismo fascista, naqueles anos nefastos de 1941-1945. No entanto, o hiato entre a Primeira Guerra (1914-1918) e o início da Segunda (1939-1945) marcou a trajetória do filósofo berlinense. Pode-se dizer que as teses *Sobre o conceito da história* nasceram de um amadurecimento das ideias defendidas por Benjamin: “uma carga interior” que ele carregara por vinte anos, assim como carregara um quadro de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920). Em fevereiro de 1940, o pensador exilado escreveu uma carta para Adorno, confessando: “a guerra e a constelação que a produziu me levaram a colocar no papel alguns pensamentos a respeito dos quais posso dizer que os guardo para mim – e mesmo de mim – há cerca de vinte anos” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 34). O objetivo de sua empreitada era “estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 33). Em outras palavras, a propagação do fascismo e do antissemitismo, assentados por uma ideologia de progresso, preocupava o crítico judeu que, em suas últimas teses, “pintou” o quadro de uma sociedade moderna e industrial com eficiência para eliminar a classe oprimida. A sua alegoria do *Angelus Novus* é uma visão da barbárie produzida pela cultura dita civilizada:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

A aquarela do *Angelus Novus* serve como uma figura catalisadora do pensamento benjaminiano, unindo dois universos, por vezes, antagônicos: a teologia e o materialismo histórico. A imagem do anjo consegue transitar entre o sagrado e o profano devido a sua função mítica de mensageiro alado. O anjo ao mesmo tempo é messiânico e telúrico. Se a figura se liga imediatamente a uma salvação ou redenção teológica, o adjetivo latino *novus* aponta para um outro caminho. *Novus* conecta-se ao verbo *novo*, *novare*, que, além do significado usual “inovar”, “renovar”, por extensão, pode ser aplicado na política com o sentido de “alterar a constituição vigente, derrubar o governo ou fazer a revolução” (LEWIS e SHORT, 1958, p.1220, tradução nossa). Seria o *Angelus Novus* o sujeito histórico da

revolução, impedido de cumprir sua tarefa messiânica, por conta da tempestade chamada progresso?

Para Benjamin, em *Passagens (Das Passagen-werk)*, “a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo, cujo paradigma mais terrível não se encontra na teologia cristã, mas na mitologia grega: Sísifo e Tântalo, condenados a eterna volta da mesma punição” (LÖWY, 2005, p. 90). O Sísifo moderno é o indivíduo condenado à repetição; preso por grossas correntes do capitalismo e, diferentemente, do seu ancestral mítico, já não sabe enganar a morte, porque o progresso encontrou maneiras mais eficientes de matar e matar. “Toda a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, ao ‘sempre igual’ (...) ‘a humanidade parece condenada às penas do inferno’” (LÖWY, 2005, p. 90). O Tântalo da reprodutibilidade técnica produz os bens de consumo, mas não pode consumi-los, condenado a sentir fome e sede *ad infinitum* – à maneira dos pobres e famintos de nosso tempo, de tantos tempos e geografias desde as chamadas revoluções industriais dos séculos XVII e XIX.

No mundo grego, não há nada que simbolize melhor a paralisia pelo horror do que a figura da Medusa. O *Angelus Novus possui esse olhar gorgônico* que “parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Ele se encontra em um momento de perigo, na iminência de uma catástrofe. O mensageiro tem o aspecto de uma górgona: “olhos escancarados”, “boca dilatada” e as asas abertas. O *Angelus Novus* está mais afastado do paraíso e mais próximo do mundo ctônico. Seu olhar é medonho como que a contemplar os horrores das guerras. A Medusa grega é a imagem da morte por excelência; sua forma assombrosa era representada nas armas de guerra. Por exemplo, Agamêmnon, chefe dos Aqueus, tinha no centro do seu escudo o adorno da “Górgona de horrível aspeto, que olhava, medonha; e junto dela estavam o Terror e o Pânico” (HOMERO, *Ilíada*, XI, 36-37): essas figuras míticas que ilustram as guerras de todos os tempos.

O *Angelus Novus*, sujeito do materialismo histórico, deve ter “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1987, p. 230) virando as costas para o futuro, isto é, o progresso. Se o sujeito historicista acredita que a violência das classes dominantes é um estado de exceção, para o crítico de disposição marxista, a violência contra a classe oprimida revela-se como norma: “a natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor” (BENJAMIN, 1987, p. 225). O historiador conformista é um cortesão das classes dominantes que se identifica e segue o cortejo triunfal dos genocidas, celebrando a marcha da morte do povo oprimido. Na contramão, “o historiador

revolucionário sabe que a vitória do inimigo atual ameaça até os mortos” (LÖWY, 2005, p. 62).

O historiador-narrador-trapeiro está longe desse espetáculo triunfal ou dos bens culturais produzidos pelos vencedores. Ele empreende uma catábase (descida aos infernos) histórica para ouvir os diálogos dos mortos, assim, pode colher as versões esquecidas pela narrativa oficial. Há uma relação fundamental entre o pensador marxista e os mortos, afinal de contas, “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera” (BENJAMIN, 1987, p. 223.). Acossado pela tempestade do progresso, a salvação do *Angelus Novus* somente se dará pela luta de classes. Parafraseando Benjamin, há um poema de Klee que se chama “Eu estou com a minha armadura”, vamos a ele:

Eu estou com a minha armadura,
eu não estou aqui,
eu estou no fundo,
estou longe...
eu estou tão longe...
Eu brilho com os mortos.
(KLEE, 2021)

Esses breves fragmentos aqui abordados, rastros teóricos do pensamento sobre a primeira metade do século XX, justificam-se por nos ser incontornável discorrer sobre a figura oprimida da ama, tal qual ela aparece no teatro lusitano do final dos anos 1900, sem empreender uma travessia pela catábase humana provocada pelos regimes autoritários e pelas guerras mundiais passadas no decorrer daquela era. Em meio às ruínas da civilização europeia, os artistas esforçam-se por desfiar o manto da história. A história dos povos confunde-se com a experiência da tragédia, na sua concepção mais simplória de catástrofe. O destino do ser humano no drama dos anos 1900 já não é controlado pela força dos raios de Zeus, ou qualquer outro deus, mas pelas ações das classes que dominam a tempestade do progresso.

Já a tragédia, enquanto gênero original da Ática, teve duração histórica não superior a cem anos:

A tragédia surge na Grécia no fim do século VI [a. C.]. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV na Poética, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreendia o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele (VERNANT; NAQUET, 2014, p. 7).

Nesse cenário, do “fim da humanidade” ou, pelo menos, “fim de um mundo”, o trágico, a filha de Édipo, tratada outrora por Sófocles, sobe aos palcos europeus, nos anos 1940, para performar e atualizar o seu papel político e subversivo. Na França, Jean Anouilh apresenta sua versão de *Antígona* (1944), enquanto o alemão Bertolt Brecht coloca sua *Antígona* (1948) em *ágon no front* com um Creonte fascista. De acordo com Maria de Fátima Silva, estudiosa da tragédia portuguesa e ática:

esta era a perspectiva de um cidadão europeu que olhava em volta para um continente em ruínas – Anouilh do lado francês, na iminência do desfecho libertador da Segunda Guerra Mundial, Brecht no rescaldo, em território alemão, de um conflito devastador (SILVA, 2009, 117).

Interessam a esta pesquisa, no momento, as inovações da *Antígona* de Anouilh, por trazer no enalço da heroína a figura da ama, uma vez que se busca traçar uma identidade afetiva por esta personagem, isto é, uma exegese a partir da empatia pelos vencidos, como sugeriu Walter Benjamin. Temos já discussão teórica suficiente para adentrarmos à cena francesa.

3.2. Surge a ama: preenchimento ético-estético na *Antígona* de Jean Anouilh

Sobram motivos para transportar as centelhas dramáticas da *Antígona* sofocliana do século V a.C., para o início do XX d.C. Os conflitos do pós-guerra justapõem o passado e o presente. A mítica cidade de Tebas, tomada por uma luta fratricida dos herdeiros de Édipo, funciona como “marca d’água” da Europa da década de 40. A personagem Antígona encarna a piedade fraterna, o direito ao luto e ao enterro digno dos mortos. O século passado, especialmente a partir da análise do historiador Eric Hobsbawm, com seu tropel de corpos defuntos, leva-nos ao canto lutuoso da Antígona helênica:

Por que (...) tantos cérebros pensantes o veem [o século XX] em retrospecto sem satisfação, e com certeza sem confiança no futuro? Não apenas porque sem dúvida ele foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático (...). Visto que este século nos ensinou e continua a ensinar que os seres humanos podem aprender a viver nas condições mais brutalizadas e teoricamente intoleráveis, não é fácil apreender a extensão do regresso, por desgraça cada vez mais rápido, ao que nossos ancestrais do século XIX teriam chamado de padrões de barbarismo (HOBSBAWM, 2008, p. 22).

Diante de um século assassino e da elevação dos “padrões de barbarismo”, a clássica peça *Antígona*, revisitada, cumpre o seu papel histórico-literário, pois “ela precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (GAGNEBIN, 2006, p.47).

Antígona ressurge no palco parisiense, em 4 de fevereiro de 1944, no *Théâtre de L'Atelier*, por meio da peça homônima de Jean Anouilh, com encenação e cenografia (cenário e figurino) de André Barsacq. Anouilh nasceu em Bordéus, em 23 de junho de 1910, era filho de um alfaiate e uma pianista. O pequeno Anouilh conheceu o teatro por intermédio da mãe, Marie-Magdeleine, que tocava na orquestra. Em 1932, uniu-se com a atriz Monelle Valentin, ano que também ganhara repercussão sua peça *O Arminho*. Entre as diversas peças escritas por Anouilh, destacam-se, além da já mencionadas: *O Viajante sem Bagagem* (1937), *A Selvagem* (1938), *O Baile dos Ladrões* (1938), *Eurídice* (1941), *Medeia* (1946). Valentin deu vida a algumas protagonistas de Anouilh, a citar: Barbara (*Le Rendez-vous de Senlis*), Eurídice e Antígona.

A estrutura de *Antigone*, título do original francês, é simples: um prólogo seguido de um único ato. As personagens começam todas no palco e saem após o término do prólogo. A iluminação do palco modifica-se, “é agora uma aurora cinza e lívida” (ANOUILH, 2009, 33). Entra por uma porta, a filha de Édipo, descalça, na ponta dos pés, com os sapatos na mão. Eis que “surge a ama” (ANOUILH, 2009, 33). Começa o ato.

Figura 01: Prólogo de *Antigone* de Jean Anouilh, direção: André Barsacq – 1944

“Aí está. Esses personagens vão representar para vocês a história de Antígona, Antígona é aquela magrinha que está sentada ali e que não está dizendo nada”



Fonte: *site* <https://www.visitathensga.com>¹¹

¹¹ Disponível em: <www.visitathensga.com/event/staged-reading%3A-antigone-by-jean-anouilh/20010/> Acesso em: 03 ago. 2021

Entre as inovações da *Antígona* de Anouilh, em relação à de Sófocles, está a presença da ama. A permanência da serva grega na tragédia “fora de época” de Anouilh tem, ao que parece, uma estratégia dramática muito explícita: a de servir como reforço da memória da infância de Antígona, espaço psicológico e onírico livre dos conflitos da guerra (gerenciada por homens como Creonte). Assemelha-se, portanto, ao retrato homérico de Astíanax, assustado com a figura beligerante do pai, que se refugia no “regaço da ama de bela cintura” (HOMERO, *Iliada*, VI. 466-470). Adverte Sônia Pascolati (2009 p.12), no prefácio da tradução brasileira da *Antígona* francesa: “a infância para as personagens de Anouilh, também está relacionada à preservação da pureza: conservar a infância é um modo de se manter afastado da corrupção do mundo”. A interação de Antígona com a ama aponta para esta pureza da infância, estágio anterior à ruptura, antes, portanto, que a heroína atue para subverter o mundo adulto e patriarcal. Os diálogos da personagem com a outra metaforizam o colo da criada como um *locus amoenus*:

Antígona
Nada ama. É que sou ainda um pouco criança demais para tudo isso, mas só você pode saber disso.

A ama
Pequena demais para quê, minha corujinha?

Antígona
Para nada ama. E além do mais, você está aqui. Seguro sua boa mão enrugada que salva de tudo, sempre. Eu bem sei disso. Talvez ela ainda vai me salvar. Você é tão poderosa, ama.
(ANOUILH, 2009, p. 47).

Se, para Benjamin, a tempestade do progresso exila o *Angelus Novus* do Paraíso, para Anouilh, projetado em autor-criador da peça teatral, a vida adulta corrompe a ingenuidade do Jardim do Éden: “É lindo um jardim que ainda não pensou nos homens” (ANOUILH, 2009, p. 33). Portanto, a infância equivale a um período paradisíaco, sem a consciência de representações sociais. “Pensar nos homens” implica conformar-se com a ideia única de paraíso. No entanto, Antígona se recusa a entender a lógica dos homens burgueses; seu inconformismo é patente no diálogo com a irmã:

Antígona
Eu não quero ter razão.

Ismênia
Tente pelo menos entender.

Antígona

Entender... Vocês todos só sabem usar essa palavra, a única desde que eu era pequenina (...) Entender. Sempre entender. Eu não quero entender. Entenderei quando estiver velha (ANOUILH, 2009, p. 42).

Destaca-se a ironia da trama, responsiva à tragédia clássica, pois a protagonista, como se sabe por herança literária, não chega à velhice. As personagens de Anouilh têm consciência dos papéis sociais estipulados pela sociedade burguesa, subvertê-los é correr o risco de serem arrastadas pelo cortejo triunfal da classe dominante como espólio de guerra. Antígona considera sua a tarefa de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225), enquanto Ismênia recua diante do monstro da sociedade patriarcal que paira sob a Tebas perene, por isso, ela evita “explodir do *continuum* da história” (BENJAMIN, 1987, p. 230). “Não consigo, eu não consigo”, exclama a bela Ismênia em *ágon* com a Antígona:

Ismênia

Eles vão nos vaiar. Vão nos alcançar com seus mil braços, seus mil rostos e seu único olhar. Eles vão cuspir na nossa cara. E teremos de desfilar na carruagem diante do cheiro e dos risos deles até o lugar do suplício (...) E o sofrimento? Será preciso sofrer, sentir que a dor aumenta, que ela chegou naquele ponto mais alto em que não podemos mais suportar; gostaríamos que ela parasse, mas no entanto ela continua e aumenta mais ainda, como uma voz aguda... Oh! Não consigo, eu não consigo...

Antígona:

Você pensou em tudo mesmo!
(ANOUILH, 2009, p. 43).

Essa consciência faz parte inclusive do *mise-en-scène* das personagens que refletem sobre si mesmas. A ama, por exemplo, esforça-se por cumprir com rigor a promessa feita a Jocasta – a de criar bem as princesas tebanas: “A ama: (...) Eu que tinha prometido a sua mãe... O que ela diria se estivesse aqui? ‘Mula velha, sim, mula velha, que não soube manter pura a minha menina, Sempre gritando como cão de guarda” (ANOUILH, 2009, p. 37).

A autoconsciência, por cada *persona* no palco/no texto, instaura o metateatro, que aponta para a reflexão dos personagens sobre suas próprias ações em ato. A caixa cênica torna-se um teatro dentro do teatro como uma sala de espelho, causando vertigem, como se as personagens se libertassem das amarras do dramaturgo. Simultaneamente, porém, estão condenadas à repetição que herdaram da tradição; aquela que separa vencidos e vencedores, tal como anuncia o prólogo da “história de Antígona”:

Cenário neutro. Três portas parecidas. Quando a cortina se abre, todos os personagens já estão em cena. Eles batem papo, tricotam, jogam baralho.

O PRÓLOGO

Aí está. Esses personagens vão representar para vocês a história de Antígona, Antígona é aquela magrinha que está sentada ali e que não está dizendo nada. Ela está com o olhar perdido no vazio. Está pensando. Pensando que logo vai ser Antígona. (...) Ela está pensando que vai morrer, que é jovem e que gostaria muito de gostar de viver, Mas não há nada que se possa fazer. Ela se chama Antígona e será preciso que represente seu papel até o fim. (ANOUILH, 2009, p. 29)

A encenação pede um “cenário neutro”: um espaço limite entre o cotidiano e o trágico, como se os atores e as atrizes estivessem na soleira das portas à espera do sinal para entrar em seus personagens. Este sinal é o prólogo: uma invenção do primeiro tragediógrafo grego, Téspis, segundo Aristóteles, citado pelo filósofo Temístio (Orationes, XXVI, 316), que teve pleno desenvolvimento com Eurípides, já na derrocada deste gênero ático (conforme Nietzsche, 1992). No entanto, revelar aos espectadores o pensamento das personagens, por meio de um recurso específico – a narrativa introjetada no seio do diálogo – constitui uma inovação do teatro épico, estudado pelo crítico teuto-brasileiro Anatol Rosenfeld:

O termo “teatro épico” vem sendo usado desde a década de 1920, depois de ter sido introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator (1893-1966) e por Bertolt Brecht (1898-1956). A palavra “épico” é usada na sua acepção técnica, significando “narrativo”, que não deve ser confundida com a acepção popular, mais ou menos sinônima de “epopeia”, poema heroico extenso, por exemplo a *Iliada* ou *Os Lusíadas*. O termo “épico” refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc. (ROSENFELD, 2012, p. 27)

A unidade de tempo e espaço também será embaralhada, posto que há uma Antígona viva que hesita em ser a Antígona morta. A personagem defunta sobrepõe-se à vivente, sem que haja “nada que se possa fazer”, pois seu destino está atrelado não à vontade dos deuses, mas à força histórica dos “papeis” que cada personagem ocupa fora e dentro da trama. Há uma força teleológica que empurra a heroína para sua função trágica, afinal de contas, “ela se chama Antígona e será preciso que represente seu papel até o fim” (ANOUILH, 2009, p. 29).

Neste aspecto, observamos como o *preenchimento* das figuras que se respondem na história literária, conforme previsão de Auerbach, responde a uma dinâmica cultural tensa e inacabada: “na medida em que o realismo moderno sério não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-social-econômica de conjunto concreta e em constante evolução” (AUERBACH, 2011, p. 414). Entendemos que a peça francesa se insere no conjunto de obras “realistas modernas” do Ocidente e que também a representação das *mulheres* – como Ama e Antígona – vincula-se ao palco histórico dos acontecimentos. Portanto, essa “atualização” da heroína filha de Édipo, na Era dos extremos, exige do dramaturgo um conjunto de incorporações ético-cognitivas que, na nossa visão, promovem a

plena realização da lógica figural prevista pelo filólogo de Berlim. De maneira complementar, Bakhtin - indica que: “Para a objetividade estética, o centro axiológico é o todo da personagem e do acontecimento a ela referente, ao qual devem estar subordinados todos os valores éticos e cognitivos; a objetividade estética abarca e incorpora a ético-cognitiva” (BAKHTIN, 2006, p. 11-12). Ora, o drama de língua francesa aqui evocado estabelece uma arena estética-ética-cognitiva com a *Antígona* clássica em procedimento responsivo impressionante, de modo a preparar terreno para a consumação da representação da Ama – enfim como protagonista – na dramaturgia portuguesa de Correia, cerca de meio século mais tarde.

Quando a Antígona francesa se distancia do seu papel burguês/aristocrata, a ama, que conhece bem os espaços e atos pré-estabelecidos pela sociedade burguesa e capitalista, relembra à jovem o seu dever de heroína: “Ah bonito! Tudo a ver! Você, a filha de um rei! Você faz de tudo de tudo para criá-las! Elas são todas iguais”. (ANOUILH, 2009, p. 35). É, pois, papel das amas, sejam homéricas ou trágicas, criar filhos e filhas dos reis e acompanhá-los até o fim na dita e na desdita. Cumpre que a ama alimente, “fermente” a heroína até que essa cresça e assuma o poder e as glórias nobiliarcas, tal qual Euricleia nutre a glória (*kleos*) de Ulisses e Telêmaco, na *Odisseia*. Por isso, Antígona tranquiliza sua velha nutriz de que ela cumprira o seu papel: “Não, ama. Não chore mais. Você poderá olhar a **mamãe** bem nos olhos quando for encontrá-la. E ela responderá: ‘Bom dia, ama das minhas filhas, muito obrigada pela **pequena Antígona**. Você cuidou muito bem dela’”. (ANOUILH, 2009, p. 35, grifo nosso)

A expressão “pequena Antígona”, sem dúvida, traz um traço típico de afetividade recíproca entre a ama e sua senhora, pois a criada substitui a “mamãe” ausente, haja vista que Jocasta já é uma sombra no paraíso, cristão, diga-se de passagem, de Anouilh. É curioso que mesmo *post-mortem* os papéis sociais se mantêm. A esposa e mãe de Édipo assim chama, de forma anônima a velha serva: “ama das minhas filhas”. O paraíso cristão e burguês do século XX não liberta a serva da escravidão, pois é uma repetição do “eterno presente” das classes dominantes – mito do Sísifo do capitalismo. Nesse sentido, a ama de Anouilh é subjugada, afinal, ao conformismo: “só vou baixar a cabeça e responder: “Dona Jocasta, é verdade” (ANOUILH, 2009, p. 37).

Entretanto, a máscara da ama se impõe. À medida que existe uma “história de Antígona”, existe também uma “história da ama”, embora os rastros desta personagem sejam significativamente menos evidenciados. A exegese da trabalhadora exige uma leitura de palimpsestos. Ao despir a tragédia de Sófocles da linguagem nobre e trazer o trato coloquial

para o drama presentificado no século XX, Anouilh ressuscita e potencializa a ama. Por isso a nutriz vai à forra e não segurará a língua ao repreender a sua pequena senhora, especialmente, quando a filha de Édipo sai às escondidas, para sua aventura noturna: “mentirosa! Onde é que você estava!” (ANOUILH, 2009, p. 34); “isso, se faz de sonsa! Se faz de sonsa! Eu conheço essa história (...) Onde você estava malcriada” (*Ibidem*, p. 35); “Sempre com o mesmo vestido e mal penteada” (*Ibidem*, p. 35); “É isso, hein, é isso? Responda, então sua safada!” (*Ibidem*, p. 36); “Eu sou apenas sua ama e não me trate como a uma besta velha, tá?” (*Ibidem*, p. 36).

Em contrapartida, quando a ama *baixa a guarda*, demonstra toda sua afetividade e preferência por Antígona, expressando a sua empatia ou, como poderia dizer Walter Benjamin, sua “identidade afetiva”, pela filha mais feia de Édipo: “Você era a minha preferida, apesar do seu gênio ruim. Sua irmã era mais meiga, mais eu acreditava que era você que gostava mais de mim” (ANOUILH, 2009, p. 37). “Ismênia é muito mais bonita do que Antígona” (ANOUILH, 2009, p. 29), anuncia o prólogo da peça. A representação das herdeiras dos Labdácidas contrasta fenotipicamente: Ismênia tem a aparência da suposta “raça ariana”, da propaganda nazista de Hitler, enquanto Antígona destoa desse ideal de beleza apregoadado pela supremacia branca-caucasiana. Esses atributos de beleza são postos na balança no diálogo entre o filho de Creonte e a filha de Édipo:

Hemom:
Sim, Antígona, eu te amo como mulher.

Antígona
Mas Sou morena e magra, Ismênia é branquinha e dourada como uma flor
(ANOUILH, 2009, p. 54).

Os predicativos “morena” e “magra” se contrapõem à “branquinha e dourada”. Um jogo de aparências já conferido no prólogo da peça: “o rapaz com quem a loira, a bela, a feliz Ismênia está falando é Hemom, o filho de Creonte. O noivo de Antígona” (ANOUILH, 2009, p. 29). Cumpre, aliás, frisar que “Nunca ninguém entendeu por quê” (ANOUILH, 2009, p. 30) daquele noivado, uma vez que Antígona não se encaixa nos estereótipos femininos alimentados pela violência nazista da época. Antígona, por exemplo, ao pregar uma peça (dentro da peça) na ama, deixa a velha criada acreditar que ela teria fugido para um encontro com um namorado, “talvez um vagabundo” (ANOUILH, 2009, p. 36), para desespero da babá que rememora:

A ama:
Ah bonito! Tudo a ver! Você, a filha de um rei! Você faz de tudo, de tudo para criá-las. Elas são todas iguais! E, no entanto, você não era como as outras, você que não

ficava sempre se enfeitando diante do espelho, passando batom aos lábios, procurando que a notassem. Quantas vezes eu não me disse: ‘Meu Deus ela não é vaidosa o suficiente. Sempre com o mesmo vestido, e mal penteada. Os meninos verão apenas Ismênia com seus cachinhos e fitas, e a deixarão nas minhas costas’. Muito bem, está vendo você era como sua irmã, e pior ainda, hipócrita!’ (ANOUILH, 2009, p. 35-36).

Tanto a Antígona quanto a ama, no palco do século XX, conhecem o jogo de aparência da burguesia capitalista. O metateatro deixa evidente que tudo ali é representação: “cada um com seu papel” (ANOUILH, 2009, p. 40). Na caixa cênica, há uma outra caixa cênica *ad infinitum*. O caminho inverso é o mesmo: fora da caixa cênica, há um outro espetáculo, igualmente fúnebre, encenado no meio social na “era da catástrofe” (HOBSBAWM, 2008, p. 27). Consciente desse jogo teatral instaurado na trama (como na vida), Antígona rejeita a atuação sempre meiga e cortesã de Ismênia: “Ah não! Isso não, deixe-me! Não me venha com carinhos! Não vamos choramingar juntas, agora!” (ANOUILH, 2009, p. 44). No entanto, a protagonista derrama seus carinhos pela escrava: “Você é um amor, ama” (ANOUILH, 2009, p. 46); “dá-me sua mão como quando você ficava ao lado da minha cama” (...) “Nada, ama. Apenas coloque sua mão desse jeito no meu rosto” (ANOUILH, 2009, p. 47). Antígona agarra-se à sua velha enrugada como último baluarte da verdade, capaz de afastar o medo do “ogro malvado”, “do lobisomem” “do cigano que passa e leva as crianças” (ANOUILH, 2009, p. 48). Entre os membros de sangue da família real, o amor resulta sufocado pelo poder. Ismênia alerta Antígona sobre a crueldade das relações familiares: “Polinice está morto e ele não gostava de você” (ANOUILH, 2009, p. 56). Creonte também adverte a sobrinha: “Eu sou seu tio, entendeu, mas não gostamos um dos outros na família” (ANOUILH, 2009, p. 79).

No decorrer da peça, as possíveis memórias felizes da família burguesa se esfacelam, uma vez que a felicidade dos heróis é uma farsa mal representada. Crescer e desabrochar como mulher implica conhecer a verdade mal contada dos homens. Um a um, os mitos heroicos serão despidos da sua aura sacra nesta peça. Desde a sua infância, Antígona guarda, na sua gaveta, uma flor de papel, presente do irmão Polinice. Creonte debocha do souvenir da sobrinha: “Pobre Antígona, com sua flor de carnaval. Sabe quem era na verdade, o seu irmão?” (ANOUILH, 2009, p. 86). Antes de enterrar Antígona viva, Creonte tenta sepultar as boas memórias da órfã. O rei e tio de Antígona revela à sobrinha acontecimentos do passado, como uma verdade oculta aos olhos da criança:

Creonte

[Referindo-se à Polinice] Um farrista imbecil, um carnicheiro duro e sem alma, um bruto nascido para andar sempre mais rápido do que os outros carros, para gastar mais dinheiro nos bares. Uma vez, eu estava lá, seu pai tinha acabado de lhe recusar

uma grande soma de dinheiro que ele havia perdido no jogo: ele ficou lívido e levantou a mão contra o pai, gritando uma palavra ignóbil!

Antígona
É mentira!
(ANOUILH, 2009, p. 87)

Vale contextualizar que Polinice está morto, insepulto e considerado inimigo de Tebas. Por isso, Antígona desconfia das narrativas de Creonte: “Eu já sabia que o senhor ia falar mal dele” (ANOUILH, 2009, p. 86). Benjamin (1987, p. 224-226) alerta em suas *Teses sobre o conceito da história* que “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. Creonte, a representação do vencedor coroadado, manipula o passado e elege o outro irmão como herói da cidade mesmo ciente de que: “Étéocles, esse prêmio de virtude, não era também flor que se cheirasse!” (ANOUILH, 2009, p. 88). Creonte tampouco é um exemplo de *areté* dos heróis homéricos, o rei fala com o tom nada grandiloquente para Antígona: “o que você não sabe é que consegui ser mais crápula do que seus dois irmãos juntos. (...) A única diferença é que fui obrigado a fazer um deles herói” (ANOUILH, 2009, p. 88).

Antígona, enfim, revela-se feliz na infância apenas ao lado da ama, ou no sonho, ao lado de Hemom, para quem faz o seguinte juramento: “Juro pelo filho que nós dois tivemos em sonho, pela única criança que eu nunca terei” (ANOUILH, 2009, p. 56). Porém, a protagonista vira as costas para o futuro, rejeitando o “eterno presente”; renega a condição submissa e silenciosa da tia Eurídice, apresentada no prólogo: “Ela tricotará durante toda a tragédia até que chegue a hora de morrer” (ANOUILH, 2009, p. 30). A pequena rompe com os fios que a vinculam à heroína clássica – aquela fixa aos teares da casa, como a Penélope da *Odisseia* de Homero. A representação social e consequentemente literária da mulher encarcerada na casa diverge da apreensão do masculino, livre para viajar, segundo o sociólogo português Boaventura:

O motivo da viagem é falocêntrico. A viagem pressupõe, como disse, a fixidez do ponto de partida e de chegada, a casa (o oikos ou domus), e a casa é o lugar da mulher. A mulher não viaja, para que a viagem seja possível. Aliás, esta divisão sexual do trabalho no motivo da viagem é um dos *topoi* mais resistentes da cultura ocidental e quiçá de outras culturas também. Na cultura ocidental, a sua versão arquetípica é a *Odisséia*. A doméstica Penélope toma conta da casa enquanto Ulisses viaja. A longa espera de Penélope é a metáfora da solidez do ponto de partida e de chegada que garante a possibilidade e a aleatoriedade de todas as peripécias por que passa o viajante Ulisses. (SANTOS, 1997, 109)

Por isso, a ama guarda a porta como diligência, como um Cérbero para que as almas não escapem do inferno. A primeira fala da peça de Anouilh é da ama interrogando Antígona:

“onde você estava?” (ANOUILH, 2009, p. 33). A rubrica anterior já denunciava a fuga da princesa “*Antígona entreabre a porta e entra vinda do exterior. Na ponta dos pés descalços, com seus sapatos na mão*” (ANOUILH, 2009, p. 33). Em outro momento, Antígona recorda da saída do irmão: “uma vez eu tinha me escondido atrás de uma porta, era de manhãzinha, nós tínhamos acabado de levantar, e eles estavam voltando, Polinices me viu, ele estava pálido, os olhos brilhantes, tão bonito com sua roupa de sair.” (ANOUILH, 2009, p. 86). Vale ressaltar que o cenário montado por Anouilh dispõe de três portas parecidas. Antígona subverte o *nómos*, as leis dos homens, ultrapassando o limiar da porta e abraçando a *physis*, a lei da natureza. Assim, quando ela volta da sua pequena Odisseia, uma viagem ao jardim, responde para a ama à porta: “passeando, ama. Estava tão bonito”. O inconformismo de Antígona diverge do conformismo de Ismênia que conclui sobre a irmã: “você é louca” (ANOUILH, 2009, pp. 40, 45). De acordo com Maria de Fátima Silva:

“Compreender” é a palavra que as divide, desde crianças; um “compreender” que, para Ismena, significa “aceitar” as regras, o que Antígona lê como “conformismo”, subserviência perante o *nómos*, uma regra da casa e da vida, que não deixa margem à diferença ou à transgressão. A esse poder tirânico do *nómos*, Antígona reage pelos impulsos da sua *physis*, nos pequenos gestos do dia a dia – tocar na água fria e molhar o lajedo, meter as mãos na terra e sujar o vestido, dar tudo o que se tem ao primeiro mendigo que aparece, beber água fria quando se está quente –, como nas grandes decisões do seu trajecto. (SILVA, 2009, p. 184)

Em busca da liberdade, a Antígona dos anos 1900 deve se distanciar das leis da cidade; subverter inclusive a sintaxe e a semântica do vernáculo, deve, então, “lutar com palavras”. O café que a princesa solicita a ama é estranho, delirante, onírico, surreal, como se pintasse um quadro de Paul Klee:

Antígona
 (...) Faça-o bem quentinho como quando eu ficava doente... Ama, mais forte que a febre, ama, mais forte que o pesadelo, mais forte que a sombra do guarda-roupas que zomba e se transforma de hora em hora na parede, mais forte que os mil insetos do silêncio que roem alguma coisa, em alguma parte da noite, com seu uivo de louca que não seu ouve; ama, mais forte que a morte” (ANOUILH, 2009, p. 47)

As imagens escolhidas para “pintar” o café são reificadas (“guarda-roupas que zombam”), bestializadas (“mil insetos do silêncio”) ou insólitas (“febre”, “pesadelo”, “sombra”, “noite, com seu uivo de louca”). Esse espírito delirante de Antígona clama pelo “uivo de louca” das bacantes; reclama para si o princípio mais elementar, ou ao menos mais aristotélico, da poesia: arte como representação da natureza. A Antígona poeta encanta o cotidiano com palavras mágicas para se libertar da “gaiola de aço” do racionalismo claustrofóbico, tal como Michael Löwy ilustra sobre o movimento surrealista:

Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas "leis do sistema" como em uma prisão -, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade. (LÖWY, 2002, p. 9)

Os vocativos empregados pela ama para chamar Antígona, logo em seguida ao delírio, remetem à imagem de mulher-pássaro, (imagem das sereias-cantoras gregas): “minha pombinha”, “minha corujinha”, “minha rolinha” (ANOUILH, 2009, p. 47). Ainda sobre esse jogo de inversão entre humano e animal, Antígona faz a ama prometer não gritar com sua cadela Dulce e ainda a convence de falar com o animalzinho “não com se faz com um bicho, mas como se ela fosse uma pessoa de verdade” (ANOUILH, 2009, p. 49). A princesa chega a cogitar o sacrifício da cadela caso ela fique muito triste com a ausência da dona.

Figura 02: Antígona (Monelle Valentin) e a Ama (Odette Talazac)
Antigone de Jean Anouilh - Paris, 1944



Fonte: *blog* <http://chez.jeannette.fleurs.over-blog.com>¹²

A participação da ama na *Antígona* de Anouilh vai até a entrada de Hémom, quando a cria deve performar como uma mulher adulta, no mundo burguês, pronta para o casamento.

¹² Disponível em: < <http://chez.jeannette.fleurs.over-blog.com/4-fevrier-1944.premiere-d-antigone-de-jean-anouilh-au-theatre-de-l-atelier>> Acesso em: 03 ago. 2021

No texto original, é possível perceber a mudança de tratamento de Antígona para com ama, antes e depois da entrada de Hémom em cena:

ANTIGONE¹³

Non, **nounou**. (*Hémon parait*) Voilà Hémon. Laisse-nous, **nourrice**.

Et n'oublie pas ce que tu m'as juré.

La nourrice sort.

(ANOUILH, 1946, 36)

Nota-se que a entrada do noivo funciona como um divisor entre a infância e a idade adulta de Antígona. No privado, a cria chama sua ama pela forma hipocorística “nounou”, palavra mais familiar e afetiva; a partir da entrada de Hémom, Antígona joga o jogo das palavras dos adultos, chamando a velha criada de “nourrice”. Dadas as devidas diferenças, a “nounou” está para a “*maïa*”, assim como a nourrice está para a *trophôs* ou a *tithéne*, da épica e da tragédia grega. Neste fragmento da peça de Anouilh, ouvem-se ecos das vozes de Ulisses¹⁴ e Telêmaco¹⁵ a chamar por Euricleia pelo hipocorístico “*maïa*” (*petite mère*, mãezinha).

“A ama sai” (ANOUILH, 2009, p. 50), pois cumpriu com o seu papel de cúmplice de sua senhora. Afinal, no teatro épico (aquele teorizado por Rosenfeld, à luz de Brecht, Wilder e Claudel), as personagens têm consciência da atuação de seus papéis. Segue a peça com Antígona a sofrer a sua catástrofe, as consequências da sua loucura revolucionária, até ser emparedada em um buraco sem portas.

A singular preocupação de Antígona com sua cadelinha reaparecerá nos palcos portugueses na atualização do mito em *Perdição: um exercício sobre Antígona* (1991) de Hélia Correia como um dos elementos que dialoga com a *Antígona* de Anouilh. No entanto, a dramaturga reforçará ainda mais a tinta da ama, conferindo-lhe papel angular na trama. O que Anouilh chama de “história de Antígona”, na peça de Hélia Correia, assume-se como a “história da ama”. Finalmente, vamos à história *das vencidas*.

¹³ Antígona: Não, ama (Hemom entra). Olhe, aí está Hémom. Deixe-nos ama. E não se esqueça do que você me prometeu. A ama sai. (ANOUILH, 2009, p. 50)

¹⁴ Cf. HOMERO, Odisseia XIX, 482, 500; XXIII, 171.

¹⁵ Cf. HOMERO, Odisseia II, 349, 372; XIX, 16; XX, 129.

3. UM EXERCÍCIO SOBRE A AMA EM *PERDIÇÃO* DE HÉLIA CORREIA

4.1. Um exercício sobre *Antígona*

De tempos em tempos, nasce uma Antígona. Ela irrompe do abismo que nos separa da antiga tragédia grega, dando corpo ao coro de vozes subversivas. Nasce, muitas vezes, no silêncio da madrugada orvalhada pela esperança de uma revolta, uma reviravolta, quiçá uma revolução. É que todos sabem do papel de Antígona – da tradição/maldição herdada dos Labdácidas. Não há outra sina para a filha de Édipo que não esta: contrariar as leis do Estado, enfrentar o tirano de Tebas e tornar-se *figura* para as Antígonas que virão. Urge que se performe o verso sofocliano, transformado em barricada contra qualquer autoritarismo: “não nasci para odiar, mas sim para amar” (SÓFOCLES, *Antígona*, 523).

Foi com esta vocação da tragédia para o amor que Hélia Correia deu gênese ao drama *Perdição: exercício sobre Antígona* (1991). Conforme a escritora portuguesa já afirmou em entrevista: “comecei a amá-la como se ama uma filha, devagarinho e a chamá-la para mim. E sua tragédia era outra tragédia” (CORREIA apud SILVA, 2006, p.15). O processo de criação de Correia é “mágico” e afetivo, pois ela nutre uma empatia pela personagem tebana e, ao mesmo tempo, evoca-a para o presente, “chama-a para si”, para o aqui e agora. Trata-se, portanto, de uma “*rememoração*, no sentido benjaminiano da palavra, isto é, de uma memória ativa que transforma o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 59). A autora reanima a personagem tebana com as tintas do presente. Escrever passa, portanto, a ser um exercício de “acordar os mortos”. O exercício sobre Antígona é uma ação corriqueira de quem dialoga com a imagem do passado, “pois não somos “tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Justamente, sob os “ecos de vozes que emudeceram” na ditadura salazarista, ressurge o drama da exilada filha de Édipo, “*Perdição: exercício sobre Antígona*” cuja encenação se deu em 1993 pela Comuna – Teatro de Pesquisa. Esta instituição lisboeta foi fundada em 1972 e já levou ao palco mais de 150 produções, das quais 80 são textos originais, fortalecendo o cenário da dramaturgia portuguesa. No prefácio que acompanha a primeira publicação da peça, Hélia adverte que

“*Antígona* nasceu para um aniversário. Foi uma prenda fácil de embrulhar, pois sempre a carreguei com a minha bagagem, ‘gastei-a e desgastei-a’, dei-lhe, é um modo de dizer, a minha forma – e é isso o que se passa com as versões do amor que não nos desiludem” (CORREIA, 1991, p. 9).

Correia não se considera uma autora com um projeto de escrita, por isso, muitas de suas obras são desenvolvidas a partir de motivações pessoais. A portuguesa havia pisado os palcos, “os areais de Tebas” (CORREIA, 1991, p. 9), declamando versos de *Édipo-Rei* (1988), em cartaz pela Comuna, no anfiteatro romano de Mérida. Na ocasião, também participou da peça, com o papel de Antígona, a atriz Rita Salema, a quem a lisboeta dedicou *Perdição*.

Sobre a pequena Antígona, afirma a dramaturga portuguesa: “tive-a por assim dizer, ao colo todas as noites – pude espreitar para o lado nunca exposto do seu coração de órfã. Limitei-me a escrever o que nele achei” (*apud* SILVA, 2006, p.15). Tal visão mostra-se particular, pois a autora consegue acessar lugares onde a escrita masculina jamais esteve, isto é, no *gineceu*, no espaço das mulheres. Enquanto a tradição clássica colocou a figura do aedo a cantar no salão do palácio; a poeta portuguesa, ama de sua personagem (em inversão carnalizada, tanto quanto libertadora), adentra o interior do palácio, conhece os segredos das alcovas e “espreita” o coração de sua cria ou criação. Olhar o “coração de órfã” implica ver pelo prisma mais frágil de Antígona, requer certo distanciamento da figura perpetuada da heroína antiga e, por outro extremo, permite aproximação com a história da menina exilada, selvagem, transgressora, condenada, emparedada.

No artigo “Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia”, a professora Isabel Capelo Gil, da Universidade Católica Portuguesa de Lisboa, entende que “a designação ‘Exercício’ aplica-se magistralmente a esta forma de reconfiguração da história mítica, que questiona o mito tradicional, a estrutura clássica do drama” (GIL, 2006, p. 62). Acrescentamos que o termo “exercício” remete a uma práxis pedagógica da qual Correia está familiarizada em razão dos seus anos de prática docência. O autor de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* reflete que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida”. (BAKHTIN, 1986, p. 95). Por isso, ao estabelecer a construção do “exercício sobre Antígona”, a dramaturga se coloca em interação e diálogo com a tradição, encontrando a personagem no inacabamento legado por Sófocles e Anouilh. Vale ainda ler o termo “exercício” à luz do materialismo histórico, como um “trabalho” intelectual de uma dramaturga que milita nas trincheiras da memória, para que o humanismo greco-elisabetano não caia no esquecimento. Por fim, acrescentamos uma interpretação mais subjetiva: a escolha da palavra “exercício” é um ato de reverência ao teatro grego, evidenciando, logo de capa, o respeito aos areais de Tebas. Atitude

socrática de uma filóloga que não ousou chamar a sua peça de “tragédia”, embora escutemos nitidamente os ecos do canto dionisíaco trespassarem as cenas de *Perdição*...

Em uma primeira audição do título *Perdição*, facilmente associamos o termo à obra de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição* (1862), baseada nos conflitos familiares de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Porém, com o passar das cenas, o caminho percorrido pelas personagens de Hélia Correia descortina-se bastante inverso ao da novela do Romantismo Português, haja vista que as mulheres da peça não podem esperar nada do amor, especialmente, da parte dos homens. As senhoras aprendem rápido a antinomia ente núpcias e amor; as escravas sofrem no corpo a sinonímia entre amor e violência dos patrões. No prisma da ambivalência carnavalesca, o termo “perdição” remete à “ruína” das relações afetivas da cidade regrada por leis masculinas, cujo patriarcado deixa marcas no leito conjugal. Neste caso, a cama torna-se objeto civilizacional, mas que oprime as mulheres, vistas como espólio das guerras falocênticas. Em contrapartida, “perdição” se liga à “libertinagem” e à “embriaguez” das bacantes que festejam integradas à natureza e a loucura dionisíaca: “longe a lei./Longe os terraços, longe os leitos, oh! Dá-nos o gozo, ó deus, escorra e arde, delícia das entranhas, saborosa, perdição dos sentidos” (CORREIA, 2006, p.19, grifo nosso). Na orgia carnalizada de Dionísio, o deus entra pelas entranhas e provoca a perda dos sentidos, o que nos leva atestar que, no exercício heliano não há *amor de perdição*, mas há perdição do amor.

A solidão da Antígona sofocliana estende-se a todas as personagens femininas do drama português, vítimas de um “emparedamento” sociocultural que delimita os espaços cênicos. Por isso, a professora Isabel C. Gil assim ambienta a versão do drama heliano:

Esta versão trágica funciona como signo inicial de uma constituição cultural de sentido que se enuncia nas antinomias centrais do texto – as oposições entre o Estado e o Indivíduo, o público e o privado, o lugar dos homens e das mulheres – bem como na estrutura ritual do mesmo, assinalando o modo como as estruturas de violência se revelam actos fundadores de cultura, tornando-se afinal produtivas para a evolução sócio-cultural. Embora integrando a tradição portuguesa de reflexão dramática sobre o mito de Antígona, que no século XX conta com as contribuições, entre outros, de Júlio Dantas, António Sérgio, ou António Pedro, o drama de Hélia Correia apresenta-se como uma experiência dramática limítrofe. Assim, actualiza numa dialéctica entre ausência e presença, um exercício sobre a vitalidade da tradição clássica, um exercício formal sobre as possibilidades do dramático, uma vez sublimadas as grandes oposições do texto sofocliano, mas essencialmente, e mais do que um exercício sobre o trágico, um indagar das possibilidades da existência feminina, quer como repositora da memória no mundo masculino da história quer como entidade tutelar da afectividade e do amor. (GIL, 2006, p. 61-62)

A pesquisadora recorda, no excerto acima, mais três Antígonas portuguesas da Era dos Extremos, escritas na sequência temporal por António Sérgio (1930), Júlio Dantas (1946) António Pedro, (1954), “sem mera coincidência” com a ascensão do Salazarismo, tirania que

“reinou” entre 1933 e 1974. Isto prova como o modelo sofocliano de *Antígona* continua a suscitar o debate, por meio da *figura* que se insurge contra o Estado (Novo). Se “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes” (BENJAMIN, 1987, p. 225), por outro lado, aqueles que nutrem empatia pelos vencidos são herdeiros da luta.

Neste sentido, a *Antígona* da tragédia ática, via inacabamento que lhe confere sobrevivência no “grande tempo” da cultura, não apenas denuncia as estruturas de violência dos dominantes, mas também comporta “o dom de despertar” (a partir do dialogismo passado-presente) “as centelhas da esperança” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Ao refletir sobre a recriação do modelo sofocliano de Antígona, Brecht (1978, p. 171), já mencionado em nosso capítulo anterior, ensina que “o propósito do modelo não é propriamente fixar uma forma rígida de representação – muito pelo contrário! É no modo de desenvolver o modelo que reside a máxima importância; há que provocar e explicitar alterações”. Hélia faz o ofício mítico da esfinge, de guardar as portas de Tebas; de recriar o enigma, *montando* fragmentos de humanidade, por isso, seu canto é fúnebre, catabático, pois *Perdição* está ambientada na soleira entre os vivos e os mortos. Segundo Gagnebin:

Às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. Desde a *Iliada*, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos (GAGNEBIN, 2006, p. 112).

Quando a Antígona sofocliana foi enterrar seu irmão e prestar honra com uma tríplice libação ao cadáver do herói, “o disco fulgente do Sol atingiu o seu lugar no meio do céu, e o calor esaldava”. (SÓFOCLES, *Antígona*, 415-416). Condenada ao assassinato inglório, a filha de Édipo entoa um belíssimo *kommós* (“um pequeno túmulo de palavras”) para se despir da luz, para se despir da vida: “Vêde vós, cidadãos do meu país,/ como eu percorro o último caminho,/ como do Sol contemplo/ a luz derradeira, para nunca mais” (*Ibidem.*, 415-416). Antígona viva chorou a Antígona morta. Lamentou o derradeiro rastro de si mesma – e da justiça.

Depois de “muitas revoluções sucessivas do Sol” (*Ibid.*, 1065), a alma de Antígona encontrará abrigo em *Perdição*, peça contemporânea, escrita em Língua Portuguesa no entardecer do *breve século XX*, obra que luta “contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte” (GAGNEBIN, 2006, 112). Um coro de bacantes introduz o drama, seguido de um inusitado cenário dividido em três planos correspondentes às respectivas

atuações do adivinho Tirésias, dos vivos (Antígona, Ama, Eurídice, Ismênia, Hémon, Creonte, Criado, Mensageiro e Guardas) e das mortas (Antígona e Ama). As ações das personagens se desenvolvem sem que haja interferências entre os planos.

Em suma, consonante com o pensamento benjaminiano, essa relação entre hoje e ontem não pode ser unilateral: “Em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LÖWY, 2005, p. 61). A seguir, detalhamos “o rastro duradouro” dessa travessia heliotrópica e catabática.

Para encantar as palavras do veio trágico, torna-se necessário devolver ao drama o seu aspecto social-religioso. Por esta razão, *Perdição* começa com o coro em cena, pois “o próprio coro, só pela sua presença, evocava o lirismo religioso” (ROMMILY, 2008, p. 14). Ao contrário de Sófocles, que em sua *Antígona* mostrou um coro de anciãos, representantes do velho *éthos*; Hélia apresenta as mulheres de Tebas a dançarem em círculo e cantarem o ditirambo, um canto em louvor a Dionísio, “o mais terrível e o mais doce dos deuses” (CORREIA, 2006, p.17).

Enquanto o coro sofocliano reforça o *nomos*, as leis dos homens e, conseqüentemente, a lei de Creonte, o drama português elege o coro de bacantes e reforça as leis da natureza, a *physis*. A racionalidade e a loucura entram em choque. A dança circular “visa entontecer até ao transe e à perda dos sentidos” (CORREIA, 2006, p.17). Nota-se a primeira pista para entender o título da peça. A *Perdição* é a “saborosa perdição de sentidos”, “o gozo” (CORREIA, 2006, p.19). “O deus que se ouve ao longe” (CORREIA, 2006, p.18) convida as mulheres a esquecerem seus teares, suas casas, seus maridos para dançarem “alegres como bichos” (CORREIA, 2006, p.22); “longe está Tebas, longe a lei” (CORREIA, 2006, p.19). O ritual báquico exige das suas seguidoras a prática noturna, os pés descalços, a bebedeira de vinho, os sons de flauta e tambor, o sacrifício da carne, o excesso, a loucura, o desmembramento do corpo:

À roda, à roda, à roda.
 Oh, a cabeça, à roda para trás,
 Essa cabeça
 Separada do corpo,
 cabeça sacudida,
 ombros picados
 pelo grande aguilhão,
 Ah raparigas,
 Será isto o amor?
 (CORREIA, 2006, p.18).

Os mistérios do culto báquico são revelados pelas vozes do coro. As vozes que saem da cavidade do corpo delirante, trêmulo, orgástico por meio do espírito que abandona a carne

feminina, rugindo interjeições, anacolutos e ambivalências: “Oh, a cabeça” (...) “Ah raparigas”. O ritual é iniciado quando as fiéis rodam em torno de si, suspendendo o tempo e o espaço convencionais, até que se morra o corpo cotidiano e renasça um corpo grotesco, em movimento de plena carnavalização – sentido bakhtiniano do termo (2008). Nesse momento efêmero, a cabeça, receptáculo da razão, separa-se do corpo, levando as bacantes ao êxtase ofegante, celebrado nos versos: “Deus multiplicado/ numa dobra da noite./ No minuto/ de uma respiração./ recebe o nosso excesso,/ as nossas mãos/ capazes de dar morte”. (CORREIA, 2006, p. 20). Afastadas da lógica cidade, elas perdem os sentidos, entram em transe, permitindo que o deus se multiplique, no íntimo das delirantes (entusiasmo): “temos o deus em nós. É isto o amor?” (CORREIA, 2006, p. 19). Uma vez tomadas por Dionísio, elas despedaçam a carne (*sparagmós*). Percebe-se que a poeta aplica o *enjambement* nos versos “essa cabeça /separada do corpo,/cabeça sacudida” para reforçar a ideia do desmembramento. O movimento cíclico das bacantes une o início e o fim e adverte que aquelas que engendram a vida, também podem engendrar a morte. O autor de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* dá ênfase a esse “drama corporal”:

Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo - efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados. (BAKHTIN, 2008, p. 277)

Isabel Gil (2006, p.64) acredita que o coro de *Perdição* “desloca o espectador do tempo e do espaço da representação e o faz regressar ao tempo primevo do mito, um tempo circular, cíclico como o próprio movimento da dança de roda que as bacantes encenam”. As mulheres rodam como se refizessem a estrutura circular da *orchêstra*, espaço cênico onde performava o coro. As tragédias gregas eram iniciadas por um prólogo. Somente em seguida, entrava o coro (*parodos*). A proposta cênica de iniciar a peça com o coro a dançar alimenta a ilusão, *ab initio*, de os espectadores estarem sentados em um teatro grego, ou, pelo menos, aproxima o leitor do gênero da tragédia ática. Os espaços do antigo teatro helênico eram muito bem delimitados. O coro “era, na origem, o elemento mais importante da tragédia” (ROMMILY, 2008, p. 28), não à toa que se posicionava ao centro do teatro, como descreve Pierre Grimal:

Desde a origem, no centro da *orchêstra*, erguia-se, um altar, a *thymele* (termo com significado obscuro e aplicado a realidades diferentes, mas que, nos teatros, designa o altar onde se oferecia o sacrifício ritual a Dionísio). Deste modo, progressivamente, o local do espectáculo veio a ter por si um valor evocatório: não era só o local onde se executavam danças e onde se representava uma história de tempos passados, era o próprio local da história, um apoio para a imaginação do espectador, um ‘lugar encantado’ (GRIMAL, 2012, p.16).

Esse “lugar encantado” resulta da performance mística do canto e da dança que antecede o drama, no sentido restrito de “ação”. A imaginação, o sonho e o mito são manifestações do deus em nós. O coro entusiasta evoca as vozes do passado em diálogo com o presente. De acordo com o Walter Benjamin da *Origem do drama barroco alemão*, “a dicção coral restaura as ruínas do diálogo trágico, numa construção linguística sólida, aquém e além do conflito, na sociedade ética e na comunidade religiosa” (BENJAMIN, 1984, p, 145). Para além da sua função religiosa, o coro representa a sociedade civil e designa papéis coletivos que, frequentemente, deram nomes às tragédias áticas, segundo Rommilly (1984, p. 28), que cita como exemplo: *Os Persas*, *As Suplicantes*, *As Coéforas*, *As Eumênides*, *As Troianas*, *As Bacantes*, *As Traquinias*, *As Fenícias*. De acordo com Nietzsche (1992, p. 58): “cumprir ter sempre presente no espírito que o público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra”

O coro de *Perdição* coloca no palco o público feminino e antagoniza com as figuras masculinas dentro e fora da peça. A história universal é uma (con)versão narrada por homens, assim como suas leis feminicidas. Por isso, as bacantes, as amas de Dionísio, uivam na escuridão: “toda a história do mundo, há-de esvaír-se como as nossas pegadas Deus da treva e do uivo. Fiquem uivos e trevas, porque não há memória e a alma esquece, seja qual forma de existir” (CORREIA, 2006, 21). Nietzsche (1992, p. 60) considera o coro ditirâmico “um coro de transformados, para quem o passado civil e a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais”. Através do coro de bacantes, as mulheres tebanas, sejam escravas ou senhoras, reclamam a liberdade do corpo, o gozo, “a perdição dos sentidos”, “a carne em transe”. Juntas, elas arrancam a cabeça dos tiranos: “Será isto o amor?” (CORREIA, 2006, 22).

O coro é uma fantasmagoria do que foi um dia a tragédia grega. Como vozeamento de um passado, já não há mais diálogo entre o coro e as personagens que atuam no tempo presente. Em *Perdição*, aliás, é assustador como o coro pode aparecer spectralmente em qualquer momento em que “um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças

de cena, nos silêncios, ou como fundo em certos diálogos” (CORREIA, 2006, 22). Se tratarmos a peça como um todo, um corpo, o coro lírico de bacantes tem a função de rasgar a carne desse corpo trágico, por meio das articulações da ossada da encenação. Entre uma mudança de cena ou um silêncio, concretiza-se o *sparagmós*, ritual de rasgar a carne de animais ou humanos. “O êxtase báquico e o delírio têm grande poder profético” (EURÍPIDES, *Bacantes*, 299-300) cujo representante, por excelência, é Tirésias, figura decalcada do coro que merece nossa atenção especial.

Além de conter um coro das bacantes, cumpre destacar que *Perdição* está dividida em três planos independentes, que limitam os espaços cênicos das personagens, a saber:

- 1) Tirésias, o adivinho cego, muito velho, preside e comenta os acontecimentos, longe do local da ação.
- 2) Um pátio do palácio de Tebas e depois a sala do trono. Aí se desenrolam os diálogos dos vivos
- 3) Um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez a luz e a relação entre elas. (CORREIA, 2006, p.15)

No primeiro plano, o personagem Tirésias sanciona o retorno aos gregos. Já era assim, nos versos homéricos, quando Circe aconselhava Ulisses a realizar a *nekylia*, viagem à morada dos mortos, como condição *sine qua non* do retorno à Ítaca: “para consultardes a alma do tebano Tirésias, o cego adivinho, cuja mente se mantém firme” (HOMERO, *Odisseia*, X, 492-493). O profeta representa uma figura épica por excelência, de modo que, quando aparece nas peças trágicas, é para narrar “os acontecimentos” (portanto, retorna na tragédia com intento épico). Em *Perdição*, não é diferente, já que o adivinho não participa da ação, mas “preside” os acontecimentos como se estivesse no “belo assento de pedra para o sacerdote Dioniso” (ROMILLY, 2008, p. 14).

Inserido logo após o coro das Bacantes, como se tivesse saído daquela roda de mulheres, o vidente cego comporta-se conforme um "espectador [*Zuschauer*] ideal", na medida em que é o único vedor [*Schauer*] – o vedor do mundo visionário da cena (NIETZSCHE, 1992, p. 58). A imagem de Tirésias mostra-se análoga a do “anjo da história”, evocada por Walter Benjamin, cujo “rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1987, p. 226). A figura etérea do adivinho narra uma história para uma plateia que se distancia da experiência do trágico: “não conhecerão, pois, o horror e a piedade, porque os seus olhos se acharão escudados. Nada sabem dos cantos e das danças, não soltarão o uivo nem o riso” (CORREIA, 2006, p.22).

A inserção de Tirésias em *Perdição* condensa poderosas imagens dialéticas (no esteio do pensamento benjaminiano), mas também dialógicas (desde uma perspectiva bakhtiniana), que atravessarão toda a peça: os vivos e os mortos, o sagrado e o profano, as mulheres e os homens, a razão e a loucura, o passado e o presente, a velhice e a juventude, o cidadão e o estrangeiro (nômada ou exilado), o *nómos* e a *physis*, o uivo e o riso: tudo costurado pelo “fio da tragédia”. “Afinal acaba bem, visto que é recontado ao longo das idades. Acaba bem, já que faz parte da memória” (CORREIA, 2006, p.23).

Na edição gráfica de *Perdição*, os caminhos se bifurcam, os episódios são separados em duas colunas que delimitam os mundos dos vivos e o mundo das mortas. Na versão do mito de Antígona de Hélia Correia, a filha de Édipo faz o trespassse acompanhada de sua ama. Adentramos, portanto, o universo da tanatografia, conforme a entende o professor da Universidade de Brasília, Augusto Silva Junior (2014). No palco do drama português do final do século dos extremos, uma escritora coloca em diálogo – das mortas – duas mulheres, uma senhora, outra ama. Mergulhadas na escuridão do Hades, as almas das duas vozeiam fiapos de lembranças. Simultaneamente, ocorre a “encenação” (termo empregado como representação e hipocrisia) dos vivos. Antígona e Ama atuam igualmente na coluna dos vivos, cercadas por outros personagens: Eurídice, Ismênia, Hémon, Creonte, Criado de Creonte, Mensageiro e os Guardas. Cumpre indicar que, doravante, destacaremos a Ama de Hélia Correia com inicial maiúscula, em distinção às demais amas destacadas ao longo deste trabalho. Tal opção visa realizar uma marcação gráfica de um fenômeno ético-estético: na peça de Hélia Correia, enfim, a Ama é personagem protagonista, ocupando na trama condição idêntica de importância em relação à heroína Antígona. Trata-se, portanto, do primeiro protagonismo de uma ama, se consideradas todas as obras – épicas e trágicas antigas; renascentista e modernas – aqui estudadas.

Os diálogos dos vivos são encenados no palácio, enquanto as mortas comentam suas falas, nas dependências do Hades, do invisível:

<i>Vivos</i>	<i>Mortas</i>
Antígona – o que eu pensava nela! Durante todo o exílio, dava por mim a pensar nela, a querer-lhe bem. [...]	Antígona – Ainda me lembro dela. Da minha cadelita. [...]
Ama - E porque havia alguém de a tratar mal? Era a tua cadela.	Ama – Matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado

CORREIA, 2006, p.23

Hélia Correia duplica as personagens da Antígona e da Ama em cena, apresentando aos espectadores duas versões dramáticas: “ora, ali estão a morte e os seus heróis”

(CORREIA, 2006, p. 22-23). Há, portanto, duas *narrativas* no seio da peça: uma dos heróis vivos e uma dos mortos que se tencionam como uma espécie de acareação, um *tête-à-tête*, um *ágon*. A história dos vivos será julgada pelo juízo dos mortos. O discurso dos dominantes finalmente será desmontado pela vocalização das vencidas. A Ama morta poderá assenhorar-se da sua história. Nas teses *Sobre o conceito da história*, Benjamin (1987, p. 228) afirma que “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados”. A vingança da Ama é narrar como quer, o que sabe e o que quer; confessar uma infâmia, uma falha trágica, um ato anti-heroico contra essa gente que “nunca foi senão príncipe – todos eles príncipes – na vida” (PESSOA, 1944, p. 312), por isso ela confessa a sua *nêmesis*: “matei-a. Bem sabias que eu a tinha matado” (CORREIA, 2006, p. 23)

As mortas, em sua travessia pelo submundo, resistem, agarram-se às palavras como derradeiro traço de humanidade. Porém, no reino de Hades, sobram as ervas venenosas que provocam sono e esquecimento – já avisara o Frei Lourenço, de *Romeu e Julieta*, que “em planta e homem ‘stão a graça e o mal” (SHAKESPEARE, ato I, cena III) Em cena, há um recorte espacial da travessia: elas passam pelos campos de asfódelos, topografia infernal já conhecida pelos leitores de Homero. Ulisses, aedo de si mesmo, quando canta a sua *nekyia*, invocação das almas, cita duas vezes os campos de asfódelos (Odisseia, XI, 539 e 573), sem se aprofundar na descrição. Hermes, deus psicopompo (condutor de almas), guia os pretendentes mortos por Ulisses até os campos de asfódelos:

E o Auxiliador, Hermes, levou-as por caminhos bolorentos:
chegaram às correntes do Oceano e ao rochedo branco;
passaram além dos portões do Sol e da terra dos sonhos
e chegaram rapidamente **às pradarias de asfódelo**,
onde moram as almas, fantasmas dos que morreram.
Encontraram a alma de **Aquiles**, filho de Peleu;
e a de **Pátroclo**; e a do irrepreensível Antíloco;
e a de **Ájax**, que superava na beleza do corpo
todos os Dânaos, à exceção do irrepreensível Pelida
Reuniram-se em torno de Aquiles e logo se aproximou
a alma de **Agamémnon**, filho de Atreu, entristecida;
(HOMERO, Odisseia, XXIV, 10-20, grifo nosso)

Desse fragmento épico, percebe-se que os viajantes do submundo caminham por estradas bolorentas, cercadas de rios e rochedos. Ali o deus Hélios não costuma chegar. No teatro contemporâneo, a iluminação é um *deus ex machina*: divindade surgida da tecnologia que simula a presença ou ausência do Sol. O recurso cênico de Eurípides é redimensionado na

era da reprodutibilidade técnica, por isso as questões técnicas de iluminação são registradas na rubrica de Correia (2006, p. 15): “um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez a luz e a relação entre elas”. O processo responsivo ao drama euripídiano não poderia ser mais evidente: considerada a existência de um prólogo detalhado; a inserção do *deus ex machina* e a predileção pelas personagens mais populares da vida social.

Nota-se também, a partir do excerto homérico, que as almas habitantes dos campos de asfódelos são daquelas criaturas cuja história será encenada na tragédia ática. Figuras, portanto, que já passaram da dita para desdita. Como diz o coro, no desfecho da *Antígona* de Anouilh (2009, 114): “mas agora acabou (...) todos que deviam morrer, morreram”. Basicamente, os dois mundos entram em *ágon*, como dois personagens coletivos que se confrontam. O mundo iluminado dos vivos é ofuscado pelos jogos das aparências, da racionalidade e do progresso, enquanto o mundo dos mortos é (quase) invisível pela penumbra. Nas pradarias de asfódelo, “moram as almas, fantasmas dos que morreram” (HOMERO, *Odisseia*, XXIV, 14), com suas órbitas ausentes de olhos, mas possuidores de uma cegueira vidente como a de Tirésias. Os defuntos são espectadores ideais das ações trágicas dos vivos, não pelo olhar onisciente do deus Hélio, mas pela visão catabática daqueles que conseguem enxergar na penumbra (do latim *paene*, “quase”, mais *umbra*, “sombra”). Afinal de contas, os mortos assombram os vivos com sua “aletheia”, no sentido etimológico do não-esquecimento.

Luciano de Samósata (ca. 125-181 d.C.), maior representante do cinismo filosófico no âmbito da sátira menipeia (MEDEIROS, 2017), ao atualizar a vida ordinária em imagens mortuárias satíricas, contribuiu exponencialmente para aumentar o repertório de figurações infernais. Os campos de asfódelos constituem cenário da travessia dos mortos frequentemente descritos em seus diálogos, como se lê nesse fragmento d’*Os Funerais*:

Aos que atravessaram o lago, e no sentido do interior da terra, espera-os uma extensa pradaria toda coberta de asfódelo e uma nascente de água que é inimiga da memória, a qual, por esse motivo, é denominada Léthēs, “do Esquecimento”. Certamente que tudo isto foi transmitido aos antigos por aqueles que de lá regressaram, como os tessálios Alceste e Protesilau, Teseu, filho de Egeu e o Ulisses homérico, todos eles testemunhas respeitáveis e dignas de crédito, e que, creio eu, não beberam da [água da] nascente, pois não se recordariam dessas coisas (LUCIANO, *Os Funerais*, 5).

A escrita “do interior da terra” adornada de flores nauseabundas e contornada por rios violentos faz parte da tradição da Tanatografia, como adverte Augusto Rodrigues da Silva Junior (2014). O contar – escrito, falado ou encenado – sobre a morte cumpre o ofício de

desvelar os defuntos, isto é, acordá-los de seu sono eterno. O interior da terra constitui o espaço da última morada, das ruínas, da desfragmentação do indivíduo, da purificação através das águas de *Léthes*. A tanatografia ecoa aquilo que Luciano (Os Funerais, 12) escreveu lá atrás: “os vivos são mais dignos de dó que o morto”. Delimitando o termo tanatografia, Augusto Silva Junior explica:

A tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, *Thanatos* – que significa: morte; e *graphein* – que significa: escrita. Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. (...) Já o estudo das relações entre literatura e morte constitui-se de um exercício analítico, normalmente ensaístico, que incide sobre textos e discursos, personagens e narradores perante o trespassse. O estudo das palavras fúnebres leva a escrever sobre defuntos personagens, sobre variantes de diálogos dos mortos, narradores de memórias póstumas, mortes que encarnam por amor. Com isso, traduzimos a busca pelo sentido do fim ao longo da história da humanidade e, conseqüentemente, da história literária (SILVA JR, 2014)

O exercício analítico sobre a Ama-morta e a Antígona-morta em confronto com as suas sócias vivas tem a força de trazer à cena os grandes (e históricos) desassossegos ocultados pelas relações de poder. As vozes das falecidas em *Perdição* atuam como uma “boca della la veritá¹⁶”, por onde passa a fonte do não-esquecimento. Quando se trata especialmente da figura da ama, perseguimos o rastro filosófico e poético de Luciano, Rabelais e Shakespeare: “a boca afinal de contas abriga todo um universo, ela constitui uma espécie de inferno bucal” (BAKHTIN, 2008, p. 296). Ainda “na esteira de Walter Benjamin, não esquecer dos mortos, dos vencidos, não calar, mais uma vez, suas vozes — isto é, cumprir uma exigência de transmissão e de escritura”. (GAGNEBIN, 2006, p. 11). A partir desta breve “libação” analítica, pede-se licença para navegar no submundo das personagens mortas – protagonistas de *perdição*.

4.2. Um exercício sobre a Ama de *Perdição*

Tal como foi abordado, Hélia Correia segue o fio textual deixado por Anouilh e transpõe, para sua *Perdição*, a figura da Ama e da cadelinha. Esta apropriação das personagens lembra o exercício dialógico ou ao menos proto-dialógico das formas literárias tradicionais (pensando-se que a epopeia e a tragédia recontam mitos previamente instaurados na cultura). Ao mesmo tempo em que o ofício da dramaturga exige a reelaboração e a

¹⁶ *La Bocca della Verità* (A Boca da Verdade) é uma enorme máscara de mármore provavelmente oriunda de uma antiga fonte romana. Sua forma é humanoide, com olhos, nariz e boca perfurados e ocios. Reza a lenda que quem introduz a mão na boca da escultura e conta uma mentira, perde mão.

atualização do mito, atribuindo-lhe novos sentidos em conformidade com o seu contexto histórico-cultural. Nas palavras de Maria do Céu Fialho, professora da Universidade de Coimbra, “esta encruzilhada de caminhos do mito, entre Sófocles e Jean Anouilh, parece ter oferecido a Hélia Correia o espaço de imaginário adequado para seu encontro pessoal e criativo com o mito ancestral” (FIALHO, 2006, p. 51).

Não podemos deixar de lado, as marcas do aperfeiçoamento shakespeariano desta personagem tagarela, intriguista e conselheira que movimenta o drama e confronta a plutocracia. Por meio da inversão carnavalesca, a Ama de *Perdição*, torna-se cada vez mais insurgente; suas palavras corroem o figurino da hipocrisia vestido pelos nobres que se jugam herdeiros do reino do céu, tal como a criada denuncia: “os nobres falam sempre com mistérios. Para dar a entender que conhecem segredos, que é por isso que têm poder. Como se você guardadores divinos” (CORREIA, 2006, p.29). Enquanto evidenciamos, intratextualmente, o dialogismo heliano-shakespeariano em *Perdição*, no campo extralinguístico, a escritora portuguesa se apropria da fala de *Hamlet*, através da epígrafe que abre o conto *Montedemo* (1983): “Há mais coisas no céu e na terra Horácio, do que a tua filosofia pode conceber” (CORREIA, 1983, p. 5). Essa interação luso-elisabetana resultaria em duas adaptações infanto-juvenis, realizadas por Hélia Correia, a partir das peças de Shakespeare, são elas: *Sonho de uma noite de Verão* (2003) e *Ilha encantada* (2005), sendo esta última uma versão da comédia *A Tempestade*. Traçados os fios interativos que alinhavam a dramaturgia heliana, continuamos a rastrear a Ama.

O diálogo dos vivos, na peça aqui analisada, transcorre desde a recém-chegada de Antígona do exílio até a sua morte e da Ama. A conversação das mortas transcorre no tempo da travessia, é um *continuum*, contudo, desafia o espaço-tempo, já que parece que elas são espectadoras de sua própria tragédia. O adágio popular que diz que “a vida passa diante dos olhos” faz muito sentido aqui. A Ama-morta, a voz da astúcia e da experiência prática, é quem guia a Antígona-morta no trespasse: “AMA – Estamos fora do tempo. As sequências dos actos vão perder o sentido. As causas e os motivos tornar-se-ão a teus olhos cada vez mais confusos” (CORREIA, 2006, p.23). Chama atenção a capacidade da Ama-morta de conduzir a alma de sua cria no submundo, com competência iniciática e transitória (com a coragem de um herói homérico ou sofocliano).

No vestíbulo dessa jornada às entranhas do Inferno, a lembrança de uma cadelinha une os dois mundos. O animalzinho sintetiza uma memória afetiva que transpassa os portões da morte. É uma imagem ainda nítida que resiste ao esquecimento, mesmo nos campos de

asfódelos. Na primeira enunciação, a Antígona-morta¹⁷ rememora: “ainda me lembro dela. Da minha cadelinha” CORREIA, 2006, p. 23). Salientamos que o recurso épico mesclado à tragédia, usado com maestria, no drama trágico barroco, dialoga com a aparição da ama de Julieta, de Shakespeare, quando a velha nutriz também lamenta, em primeira fala, uma “perdição”: “Susana ’stá com Deus. Eu não a merecia” (*Romeu e Julieta*, ato I, cena III). A sobreposição de mundos tanato-carnavalizados apresenta-se no discurso das mortas lembrando os finados, ou inversamente os vivos; assim como, no dialogismo com o molde da Antígona sofocliana que, exilada com o pai, experiencia em *Perdição* sua segunda peregrinação, desta vez acompanhada do fantasma da Ama. A subversão ao gênero trágico aparece na boca de cena, com o pormenor das lembranças de uma menina retirada do colo de sua ama, patentes neste diálogo:

[*Vivos*]

[*Mortas*]

ANTÍGONA - Sentia a minha fome e punha-me a pensar: ao menos ela, em Tebas, no palácio, há de ter vísceras bem quentes para comer, Há de aninhar-se ao **colo da ama** e olhará os visitantes com os seus grandes olhos, luzentes como o mel. E talvez sinta a minha falta, não com pena, mas com aquele excesso de alegria que já não acha onde poisar e consumir-se. Pensei que lhe ralhavas por andar desinquieta. Que não compreendia que era saudades minhas

AMA – Não voltou. A cadela não voltou. Achei até que fora bom ter ela decidido partir atrás de ti. Uma criança e uma cego, sós, por esses caminhos... Está bem que era mimada e assustadiça, tinha o sangue estragado por carinhos, mas talvez mantivesse à distância os ladrões

AMA – Parece que me deu uma dentada. Ou coisa assim. E tive de a matar.

(CORREIA, 2006, p. 23, grifo nosso)

¹⁷ Os termos “Ama-morta” e “Antígona-morta” serão utilizados para diferenciar da Ama e da Antígona viventes.

O discurso instaura a nostalgia da infância, assim como, no primeiro episódio da peça de Anouilh, e tal como tratamos da ama de Astíanax (HOMERO, *Iliada* VI, 466-470); o colo [κόλπος] da ama representa o lugar do acolhimento e da segurança da criança”. Funciona como mecanismo psicológico para superar a melancolia do exílio, pois ao menos em algum lugar existe um colo de ama onde uma cadela pode se aninhar e comer vísceras quentes, contrastando “aquele excesso de alegria” com a carência afetiva e alimentar da exilada. Estamos mais uma vez diante de uma imagem que remonta ao “princípio da nutrição” (ECKERMANN apud BAKHTIN, 2008, p. 220) que une, no “grande tempo”, todas as herdeiras da *trophós* grega, Euricleia. Hélia Correia nutre, portanto, a dramaturgia portuguesa com seu exercício de linguagem, literalmente, “visceral”, à luz rabelaisiana e shakespeariana, revirando as tripas da plutocracia, matéria de alta relevância (e de baixo corporal), apreciada pelo filósofo da carnavalização Mikhail Bakhtin (2008. p. 140):

As tripas figuram várias vezes na obra de Rabelais como em toda a literatura do realismo grotesco (na parte latina, o termo víscera é o seu equivalente).

(...)

Por que, afinal, as tripas tiveram um tal papel no realismo grotesco? As tripas, os intestinos são o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida. Ao mesmo tempo, são as entranhas que engolem e devoram. O realismo grotesco costumava jogar com essa dupla significação, por assim dizer, no alto e no baixo do termo.

A “delícia das “entranhas” (CORREIA, 2006, p.19), os “miúdos” do realismo grotesco, já havia descido “pelas goelas” (*ibidem*) no banquete ritualístico das bacantes, acentuando o princípio trófico das mulheres, em *Perdição*. Agora, com a Ama em cena, o “princípio da nutrição” recai nos ombros da criada que alimenta a cadela com as vísceras, em mais uma sobreposição de imagens, de gosto grotesco; afinal de contas, no passado, a criada alimentara Antígona com o leite extraído de seu úbere escravizado. A locução adverbial e os locativos que antecedem a ação trófica no período “**ao menos ela** [a cadela], **em Tebas, no palácio**, há de ter vísceras bem quentes para comer” (*ibidem*), deixam subtendido que uma cadela da realeza tebana come melhor que uma estrangeira ou exilada. Isto é uma constatação de todos os palcos do mundo, de todos os tempos, mas intensificada na Era (capitalista) dos Extremos. Através das entranhas do teatro heliano, regurgitamos esta verdade trágica: a classe dominante sempre se banqueteara de, “ao menos”, “vísceras bem quentes para comer”, enquanto os vencidos sentem a fome vociferada no “palco do desassossego” (MEDEIROS, 2017, p. 86)

Antígona, condenada a ser sempre estrangeira de si mesma, tem frustradas as expectativas de retornar à infância perdida, pois, ao retornar do exílio, constata o

desaparecimento do animal. A Ama-morta revela que matou o animal sob o pretexto de sofrer uma mordida do bicho. Antígona-morta reage, ecoando o que já foi dito pela protagonista inacabada, na peça de Anouilh (2009, p. 42): “não consegui compreender porquê”. (CORREIA, 2006, 23). A princesa é incapaz de compreender o excesso de sua Ama, pois as motivações desse crime somente podem ser entendidas pelo olhar da mulher escravizada. Torna-se, pois, incontornável percorrer os olhos sobre o texto, como um detetive munido de sua lupa, em busca de pistas que levem a entender o crime. Ler a peça a contrapelo. Inverter a ordem temporal e perscrutar o passado. Propor um exercício sobre a Ama. Para bom termo da investigação do “canicídio”, “as sequências dos actos vão perder o sentido” (CORREIA, 2006, p.23), pois, torna-se imprescindível a desfragmentação da peça, para o método de montagem. Começemos por entender a relação da Ama com o patrão. No cenário das vivas, a Ama e Antígona recordam epicamente o dia em que Édipo chegara estrangeiro em sua cidade natal e matara a Esfinge, e, por dar cabo da mulher-leão, o “esfingicida” fora duplamente alçado a herói e rei de Tebas.

AMA – Crimes por sobre crimes. A vida de teu pai era um antro de horrores.

ANTÍGONA – Tinham-no exaltado com as máximas honras. A um desconhecido. Tinham-lhe dado o trono e o leito da rainha. Porque ele era o herói. O único dos homens que soubera vencer o velho monstro, o sugador do nosso sangue jovem.

AMA – Sim, era um belo herói. Ainda me parece vê-lo a entrar em Tebas, aos ombros dos nossos melhores cidadãos. Quando depois o enxuguei do banho, percebi que tremia levemente.

ANTÍGONA – E depois, numa volta do destino, quando todos os males se abateram sobre ele, ninguém a não ser eu, lhe foi estender a mão

ANTÍGONA - Surpreendi-te às vezes fechada com meu pai. Não sei porquê, pensava que lhe fazia mal.

(CORREIA, 2006, p.25)

“Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal” (BENJAMIN, p. 225), esta frase benjaminiana encaixa-se na ilustração de Édipo tratado com “honras máximas”, por matar “o velho monstro”, e carregado nos ombros pelos “melhores cidadãos”, uma tradução para o termo grego *áristoi*, que define os heróis homéricos. O cortejo triunfal desfila aqui como um evento da aristocracia representado pelo poder falocêntrico. Ritual oposto, portanto, do coro das bacantes que inicia a peça. “Porque ele era o herói”, Édipo

assume o poder do cetro, instituído pelas sociedades patriarcais. Na ambivalência erótica do cortejo carnavalesco, temos o falo “exaltado com máximas honra”, tudo é alto, hiperbólico, para representar o poder da fecundação, por isso, na tradição do realismo grotesco, “o falo se chamava ‘bastão de casamento” (BAKHTIN, 2008, 178). Por esta razão, o Édipo “priapeu” senta na cadeira do rei, o pai defunto, tombado pelo bastão do filho; e deita no leito conjugal da rainha Jocasta, a mãe cujo filho enrosca o seu “belo bastão” (CORREIA, p.18) “nos buracos do corpo onde entra o homem/ e escorrem as sangrias, por onde (...) rebentam as crianças” (idem, p. 17). O fratricídio e o incesto trágico-grotescos são denunciados pela goela da Ama: “A vida de teu pai era um **antro** de horrores.” (*ibidem*, grifo nosso), Ressalta-se a polissemia da palavra “antro” que, além de figurar como “lugar de corrupção e imoralidades”, significa “cavidade subterrânea”, “caverna”. “sítio medonho”, “cavidade anatômica (antro gástrico)” (ANTRO, 2021). Concluimos, no momento, que a Ama, a partir do seu ofício trófico, faz uma diegese carnavalesca do herói, descrevendo o seu senhor, Édipo, como aquele ser híbrido guiado pelo estômago, pelos prazeres das cavidades do corpo, uma radiografia do materialismo grotesco.

Ao parearmos Édipo e a Ama do passado mítico, vemos os dois recém-chegados como desconhecidos em Tebas, no entanto, o primeiro chega como cidadão livre; já a criada chega supostamente, como a estrangeira escravizada. Logo o jovem herói teve reconhecida a sua *areté*, uma espécie de virtude que confere um valor social e hierárquico, mesmo se o homem for um “desconhecido”, um *xénos*. À maneira homérica, cumpre às escravas mais jovens banhar o hóspede¹⁸. A Ama, que mais tarde seria a babá de Antígona, fora quem banhou o herói retornado da batalha: “percebi que tremia levemente”. “Crimes por sobre crimes”, Édipo herdara a *hamartia* dos Labdácidas, aquela falha trágica que levava os heróis aos excessos. Desviando o olhar da análise helenística e colocando a figura do herói sob o prisma do materialismo histórico, a que nos convida Benjamin no século XX: Édipo é herdeiro de todos os que venceram antes. Aos vencedores, os despojos da batalha. O andarilho mítico apoiado no bastão, ao matar a Esfinge, a “cadela de rapsódias” - *rhapsódos kýon* (SÓFOCLES, *Édipo-Rei*, 392), ganha, no conjunto do espólio, o corpo da jovem Ama. No tablado heliano, o véu da verdade será descoberto pela tanatodiscursividade da Antígona-morta: “surpreendi-te às vezes fechada com meu pai. Não sei porquê, pensava que lhe fazia mal” (CORREIA, 2006, p.25).

¹⁸ O caso de Euricleia lavar os pés de seu senhor disfarçado de estrangeiro é uma exceção, justificada por artimanha de Ulisses que negou que as escravas mais jovens o tocassem: “Também não me apraz nem anima a ideia do lava-pés: não quero que nos meus pés toque nenhuma das servidoras” (HOMERO, *Odisseia*, XIX, 343 - 344).

A Ama rapsoda rememora o passado mítico como quem vai contar sua versão da tragédia, começando pela fórmula encantatória *in illo tempore*: “Eu era muito jovem nesse tempo (...)” foram tempos terríveis” (idem, p. 24). Uma antiga polarização sofocliana, juventude/velhice, representada, na peça ática, pelos antagonistas Antígona e Creonte, ganha mais um ingrediente intriguista, na dramaturgia heliana, a rivalidade entre a jovem escrava em oposição a maturidade da senhora. De acordo com o relato do fantasma da Ama: “Jocasta enfurecia com tudo” (CORREIA, 2006, p. 24). A ira de Jocasta é nutrida pela libido de Édipo que busca satisfazer o “apetite sexual, assenhorando do corpo da cativa estrangeira. Essas memórias de alcova saem da penumbra para ganhar a luz do dia, pela boca da Ama-cadáver: “Jocasta tinha-me ódio. Porque eu era mais nova. Eu dormia mais vezes na cama do teu pai”. (CORREIA, 2006, p. 48). Se, por um lado, há uma tensão entre a Ama e a sua senhora, por outro, elas são vítimas da libido masculina que impulsiona a traição e o abandono dos amores antigos. Correia trabalha na sua dramaturgia os *topoi* da traição e do abandono sofridos por heroínas como Medeia, Ariadne e Clitemnestra, cujos respectivos maridos, Jasão, Teseu e Agamêmnon, estão constantemente em busca de novas aventuras, ora amorosas, ora (argo)náuticas, ora bélicas, porque eles herdaram o papel dos vencedores, porque eles são os heróis. A Ama, Antígona e Eurídice, rainha de Tebas, debatem, de forma simposiasta, sobre o que é o amor:

EURÍDICE – Falaremos um pouco antes das tuas núpcias. É certo que me cabem as palavras da mãe.

ANTÍGONA – Não. Diz já. Diz-me tudo o que pode espera-se do amor.

AMA – Do amor!

EURÍDICE – Que queres tu que eu diga do amor? É matéria dos deuses, feita para ser cantada.

ANTÍGONA – E de mortais?...

AMA – É coisa de mulheres.

EURÍDICE – é uma sombra. Estendes a mão e não agarras nada. Fica uma vida, filha entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre as criadas, aí tens.

AMA – E todas as criadas, as jovens, uma a uma passarão certa noite pelo corpo do senhor. Sem que isso ache glória ou alegria. É serviço de escrava como outro qualquer.

ANTÍGONA – Não sei porquê. Ela parecia-me assustada. No fundo dos seus olhos havia um grande medo. Um medo fêmea. Como se defendesse eternamente a cria.

(CORREIA, 2006, p.33)

Não é a primeira vez que espreitamos este trio cênico senhora, ama e patroinha; recordemos da triangularização elisabetana da Senhora Capuleto, Ama e Julieta (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena III) a conversarem no quarto sobre virgindade e casamento. Estes espaços internos são uma espécie de gineceu, onde as mulheres estão à roda com seus afazeres domésticos e com suas conversas que quase sempre desembocam na tentativa de entender o amor, “coisa de mulheres” (*idem*, p.34). As personagens femininas utilizam de suas experiências e lembranças para tentar decifrar o novo enigma esfingético que permeia toda a peça, ecoando o refrão das bacantes: “será isto amor?” (CORREIA, 2006, p.18). Neste pequeno universo de mulheres, já muito magoadas, a experiência do amor é um exercício frustrado pela prática da traição e do abandono masculino. O Eros masculino é visto como o monstro assustador da Psiquê feminina. No avesso da tanatocarnavalização, o amor é um espectro vital aterrorizante, em oposição a morte que materializa o realismo grotesco. Augusto Silva Junior, crítico tanatográfico, “morrer não quer dizer silenciar. Embora possamos confessar que o exercício filosófico para a morte nos atraia mais, o próprio exercício de escrita é um "modo de viver". (SILVA JR, 2014). No vozeamento dos diálogos das mortas, Antígona lança o olhar luciânico sobre o “modo de viver” das senhoras tebanas, figuradas na mítica Eurídice: “ela parecia-me assustada. No fundo dos seus olhos havia um grande medo fêmea” (*ibidem*). No exercício da encenação, pensemos na performance do coro spectral a entoar, no pano de fundo, o estribilho “será isto o amor?” (*idem*, p. 22)

O amor para a senhora “é uma sombra” que se esvai como na narrativa trágica de Orfeu e Eurídice (Ovídio, *Metamorfoses*, X, 1-82). Reza a lenda que o aedo mítico tenta abraçar o espectro da esposa na saída do Hades, mas a infeliz recai no abismo. De acordo com o classicista brasileiro Junito Brandão (1986, p. 188), “os mortos perdem a sombra, ou, por outra, transformam-se eles próprios em sombras, *imago*, *umbra*, *eidolon* e podem assustar os vivos: são as assombrações”. Em síntese, via processo de rebaixamento da imagem, o amor passa a ter a face da morte, que não cabe na vida, especialmente no *oikos* “entre os teares, os armazéns e a lareira” (CORREIA, 2006, p.34).

As escravizadas estão pressas à roda dos teares e da fortuna,, portanto, subjugadas às ordens da senhora, bem como aos caprichos libidinosos do patrão. O corpo do senhor é uma sombra, uma assombração, um fantasma de um herói que todas as noites, na penumbra, segue em cortejo triunfal para o leito das criadas a reclamar o seu espólio. “Por vezes, ele escolhe uma preferida. É quase sempre algum troféu de guerra, uma estrangeira de voz grave, uma insubmissa que o pode apunhalar durante o sono” (CORREIA, 2006, 34), queixa-se Eurídice. Pelo crivo das teses benjaminianas, a ação aqui representada corrobora o

pensamento de que “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

A memória da barbárie recorrente dos poderosos é ressuscitada no além-túmulo pelo não-corpo da Ama: “Jocasta tinha-me ódio. Porque era mais nova. Eu dormia mais vezes na cama do teu pai” (CORREIA, 2006, p. 48). Em *Perdição*, o amor “é matéria dos deuses, feita para ser cantada” (*ibidem*, 34) por bacantes, longe da cidade, onde “fiquem uivos e trevas, porque não há memória e alma esquece” (*ibidem*, p. 24). Na civilização, os processos de imprimir memória atentam contra o corpo da mulher, especialmente, daquelas escravizadas. A violência dos dominantes contra os vencidos gera um rastro de rancor, recordado pelas mortas nos campos de asfódelos:

ANTÍGONA

Tu nem de mim gostavas. Lembrava-te o meu pai.

AMA

Querias andar à roda, à roda, à roda...

Aos meus filhos, não pude fazer isso, Jocasta não o quis ali por perto.

(CORREIA, 2006, p. 49)

A Ama é emparedada pelo jugo da escravidão. Os Labdácidas espezinham o corpo da criada que está prostrada no chão, em uma eterna catábase social. A imagem de Antígona lembra a sombra do opressor, a de Édipo-tirano. Já a rainha de Tebas, ferida pelo ciúme, isto é, pelos excessos, afasta a Ama dos filhos bastardos, que, provavelmente também lembram a imagem de Édipo, motivo pelo qual “Jocasta não o quis ali por perto”. As ações dos nobres alimentam o ódio da criada. Os opressores, esquecidos de “quem construiu Tebas, a das sete portas” (BRECHT, 2019, p. 350), lembrarão quando a escrava se levantar do chão da escravatura. A Ama, oprimida pelos vencedores, acumula “tanto o ódio como o espírito de sacrifício” (BENJAMIN, 1987, p. 229), contra o regime escravocrata, representado, na peça, pelos Labdácidas. Segundo Michael Löwy (2005, p. 112), esse “conceito de “ódio” se refere sobretudo à indignação diante dos sofrimentos do passado e do presente, e a hostilidade irreconciliável a opressão”

O desterro, a servidão e a violação do corpo são excessos cometidos contra as cativas estrangeiras cujas almas se alimentam com o desejo de vingança. A Ama de *Perdição*, enquanto personagem dialógico com as amas que a antecederam, faz parte da “classe vingadora que, em nome de gerações de derrotados, leva a termo a obra de libertação” (BENJAMIN, 1987, p. 228). Acumulando “incansavelmente ruína sobre ruína” (BENJAMIN,

1987, p. 226), a Ama vê na desfragmentação dos Labdácidas a força messiânica da redenção da alma, por isso, no submundo, confessa a reparação histórica: “fui-me vingando. E a vingança limpa a alma”. (CORREIA, 2006, p. 52). Cumpre alertar que “Benjamin não prega o ódio aos indivíduos, mas a um sistema. Quanto à vingança das vítimas do passado, trata-se simplesmente da reparação dos crimes a que foram subjugados e da condenação moral daqueles que os infligiram” (LÖWY, 2005, p. 112).

O diálogo das mortas permite que a Ama confronte a fala dos dominantes, uma vez que o medo, arma do autoritarismo, desaparece no inferno, onde impera a igualdade da aterrissagem (BAKHTIN, 2008). Em *Perdição*, a figura da Ama cola-se a de Antígona para dar mais intensidade ao ódio que ambas sentem contra uma sociedade que vive de aparências. A revelação das verdades ocultas é um golpe contra a hipocrisia palaciana. No colo da Ama, Antígona tornar-se-á o punhal da vingança acalentada pela sua nutriz. “Contribuir para a queda de Antígona, isto é, para o desmembramento decisivo da família dos Labdácidas, foi para si uma forma de se expurgar de uma vida de subalterna, repleta de humilhações” (SILVA, 2006, p. 39), logo, a catábise da Ama, acompanhada da “queda de Antígona”, é também sua *katharsis*, no sentido de uma purificação, de fazer curar as feridas dos sofrimentos (particulares, de um lado; históricos de outro).

A barbarização de Antígona, em parte, é o resultado do “princípio da nutrição” (ECKERMANN apud BAKHTIN, 2006, p. 220), do qual delimitamos o “princípio trófico” (preservando o termo grego *trophós* que designa a nutriz), para distinguir as ações que regem a interação da ama-de-leite e a cria-de-leite tensionada pelo colostro do afeto/desafeto. Do peito da escrava estrangeira, Antígona bebeu mais do que seu leite, bebeu da sua ira vingativa que aumenta à medida que a princesa sofre o amadurecimento precoce através do exílio:

ANTÍGONA: Ah, foi o ódio que me alimentou todo este tempo que segui meu pai. Sabes tu a que deusas me votei? Às da vingança, Ama, às da vingança. (CORREIA, 2006, p. 26)

A nômada Antígona caminha para morte, para o emparedamento que a separa do mundo dos vivos. Dirige-se para o sacrifício que a colocará no centro das atenções. Seu desaparego à vida converterá sua desdita em vitória: uma vingança “acicatada” pela Ama, conforme denuncia Eurídice: “Não a escutes. Não escutes a sereia. Vai fazer com que a morte pareça um acidente sem grandes consequências, um caminho de fácil travessia” (CORREIA, 2006, p. 53). Antígona cumpre então o seu destino (em eco das tragédias helênicas): conhece aquela morte gloriosa que individualiza os mortais e eterniza-os na memória coletiva. A Ama

segue os rastros da cria, já que se acabava ali o seu papel: o da velha moira responsável pelo fio que faz de Antígona a heroína trágica celebrada pelo engenho humano. “E a sua tragédia era outra tragédia” (SILVA, 2006, p. 15). As amas do grande tempo da literatura, finalmente, terão o ventre livre da opressão sugadora dos patrões.

O RASTRO DERRADEIRO

AMA – Sossega. Estamos quase no fim da travessia.
(CORREIA, 2006, p.53)

Ao leitor que realizou até aqui a catábase textual, dedico meu mais sincero agradecimento. Que a leitura desta montagem tenha sido sopro de inacabamento, carnavalização e esperança quando a *era dos extremos* parece se espriar também pela história do nosso brevíssimo milênio.

Durante a travessia acadêmica, segui os rastros da ama, especialmente a ama-de-leite, presente no grande tempo da literatura. Como primeiro colostro da pesquisa, nutri-me da oralidade dos versos homéricos; segui engatinhando pela orquestra do teatro grego; equilibrei-me nas pernas de pau do palco elisabetano; caí em um cenário em ruínas, na Era da Catástrofe até o fechamento das cortinas do insepulto século XX. Em todas estas idades, na medida do possível, engajei-me em frear minha própria escrita sobre os heróis (tradicionais) das peças, desviando o olhar dos dominantes em prol de uma alteridade efetiva, que priorize a histórias dos vencidos – como prega o materialismo histórico, via Benjamin em suas teses *Sobre o Conceito da História*.

Do retorno aos antigos gregos, aprendi, até onde a minha consciência filológica alcança, que as palavras *tithéne* e *tróphòs*, e suas respectivas cognatas, estão relacionadas frequentemente às mulheres escravizadas, com ação de nutrir, fazer crescer (coisa, animal ou pessoa), com o sentido encoberto de educar. Já o termo *tamiē* remete aos cuidados do *oikos*, na figura da velha governanta do palácio; e, ainda, ouvi o doce vocábulo *maia*, traduzido como “mãezinha”. Todas as palavras, fragmentos vivos da interação humana, deram pistas para entender a arena de tensão entre a figura da ama e a cria – em criações responsivas espriadas pela história da literatura, em línguas, territórios e tempos diversos. Seguindo os passos trôpegos da velha Euricleia e de suas sucessoras, podemos abrir as cavidades do

mundo dos vivos e do mundo dos mortos, uma vez que a governanta possui a chave dos portais.

No legado da tragédia ática, observei a máscara da Ama encenada na sua timidez, circunscrita ao papel de ninar, silenciosamente, heróis e heroínas. Quando a velha criada aparece nas cenas áticas, reforça apenas os traços dos protagonistas. Mulheres que trabalhavam peças inteiras em prol de suas crias para, ao final, serem sacrificados no altar de Dioniso, ou no rio do esquecimento... Embora a tessitura euripídiana avance para colocar a ama no prólogo de *Medeia*, a criada não passa de um instrumento de vingança e/ou de glória para os seus senhores. Exceto em Hipólito, também de Eurípides, em que a ama acentua as paixões da rainha, e, conseqüentemente, está envolta em sua queda trágica. Caberia a Shakespeare, no grande tempo da arte escrita ou encenada, a tarefa de aperfeiçoar esta personagem intriguista.

O teatro elisabetano nos deu a ama de Julieta, personagem complexa, entalhada pelo bardo com todas as miudezas concernentes ao realismo grotesco, tão icônico da Idade Média e do Renascimento. O capítulo que, neste esforço, ofereceu análise da tragédia lírica *Romeu e Julieta* foi-nos o mais dialógico, no sentido da interação entre dois atores-dramaturgos: um na invenção do teatro moderno, na passagem do século XVI-XVII; o outro, sou eu, viajante observador do teatro alagoano, sobrevivendo a virada do século XX para o XXI. Parafraseando Bakhtin, foi no “grande palco”, onde se encontram todos os artistas cênicos de todos os tempos que encontrei o amado Autor (sic) Shakespeare. E, assim como Hélia Correia pôs Antígona no colo, pude observar de pertinho, lá do fosso do teatro elisabetano, o riso da ama. Fui revisitando cada fala, marcando a respiração da personagem. Então, fui entendendo que seu riso era outro, um riso medonho. A ama despontou, de *Romeu e Julieta*, como preenchimento figural da criada servil da épica e da tragédia gregas: um diabo medonho que assusta a hipocrisia da fidalguia. Que cena mais grotesca, meter ervas amargas nos mamilos, para o desmame da cria; transformar este ato de amor em amargor. Quando Julieta encenou a sua falsa morte, a ama gritou “my lady’s dead”, chamando o pequeno cordeirinho de “Senhora”. Em seguida, no melhor estilo bufônico, solicita ao criado uma *aqua vitae*, licor para adoçar a boca, traduzindo do latim: água da vida! Uma antítese irônica que somente a intriguista por excelência e seu criador poderiam entregar ao público – daquele tempo, de nosso tempo.

A Era da Catástrofe figura com o brasão do *Angelus Novus* a olhar para as ruínas do horror. Em meio à tempestade da Segunda Guerra, surge a Antígona francesa, de Jean Anouilh, trazendo consigo uma ama. A personagem aqui é acessória, aparece na peça com o

fim único de rememorar a infância da protagonista mimada por sua cachorrinha. O aparecimento no texto francês foi suficiente para Hélia Correia, em processo dialógico criativo, acolher Antígona, sua cadelinha e a Ama em *Perdição*. Mas elas, então, estarão mortas: saldo derradeiro da literatura de um século de extermínios.

No drama heliano, a Ama e Antígona, por meio de uma estética tanato-carnavalizada, têm seus caminhos bifurcados por suas representações vivas concomitante às suas sócias defuntas. A pesquisa demonstrou que a Ama de Hélia Correia ganha um protagonismo ainda não experimentado no gênero trágico – Ama, enfim, com letra maiúscula: no texto, no discurso e na história. De todas as peças que analisamos, *Perdição* é a única em que a nutriz participa do início ao fim do desenrolar da ação, cumprindo o seu princípio trófico de nutrir a cria e, portanto, de sustentar a vida ou, neste caso, de alimentar a palavra. Encerramos com a garganta livre da Ama, consciente da sua ação dramático-histórica, a gritar, aos Céus e Infernos, o fim do cativo: “segui-te porque se acabava ali o meu papel” (CORREIA, 2006, p.53)

Demoramos sobre as amas e os sentidos esquecidos, revolvemos o passado por crer que tampouco o tempo está morto. Enfim, traçamos esse percurso breve, mas compromissado, pela história dos vencidos, no grande tempo da história literária, com vistas a encontrar uma forma renovada para as relações humanas postas no palco do nosso século.

[*Fecham-se as cortinas*]

REFERÊNCIAS

ANOUILH, Jean. *Antígona*. Trad. Sidney Barbosa, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

_____. *Antígone*. Paris: Editions de La Table Ronde, 1946.

ANTRO, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [on-line], 2008-2021 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/antro>> Acesso em: 20 out. 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

AUERBACH, Erich. “A Cicatriz de Ulisses”. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental**. 4 ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.1-20.

_____. “Figura” 1938; In **Auerbach, Scenes from the Drama of European Literature**. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1973

_____. **Figura**. Prólogo José Cuesta M Abad. Madrid: Editorial Trotta, 1998

_____. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 2. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi, São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Fernando Camacho. in **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p.25-49

_____. **Baudelaire e a modernidade**. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Passagens**. Ed. Org. por Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. 3 vols. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Pequena história da fotografia. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91-107.

_____. Sobre o conceito da história. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** *Obras escolhidas I.* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano.** Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza, **Dicionário Mítico-Etimológico.** Petrópolis, Vozes, 1991, p.407.

_____. **Mitologia Grega: Volume I.** Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

BRECHT, Bertolt “Perguntas de um trabalhador que lê”. In **Poesia.** Introdução e tradução André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CARONE, Modesto. “Prefácio”. In. *Figura.*, Erich Auerbach. São Paulo: Ática, 1997.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictioannaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots.** Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

CORREIA, Hélia. **Fala o pobre.** Público, Lisboa, 01 jul. 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/07/01/mundo/opiniaofala-o-pobre-1736885> Acesso em: 20 nov. 2020.

_____. “Hélia Correia: estive quase a ser normal, imagine”. Entrevista concedida a Carlos Vaz Marques. **Os Escritores (também) Têm Coisas a Dizer.** Lisboa: Edições tinta-da-china, 2013.

_____. **Perdição: exercício sobre Antígona.** Lisboa: Relógio D’Água, 2006.

_____. **Precisamos de palavra no mundo.** Entrevista concedida a Maria Leonor Nunes. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, número 1254, p.14-17, out./nov. 2018

_____. **Ler Mais Ler Melhor: Livro da Vida de Hélia Correia.** 2011. (7m16s). Disponível em: <<https://youtu.be/3XvnaonC0U8>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

DEMGOL, **Dicionário etimológico da mitologia grega on-line.** GRIMM, 2013. Disponível em:

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf>
Acesso em: 05 jul. 2021.

EURÍPIDES. Alceste. In **Teatro Completo**, volume II. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. **As Bacantes.** Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011, p. 19-139.

_____. **As Fenícias.** Trad. Jaa Torrano. In *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2016, pp. 112-181

_____. **As Troianas**. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.

_____. **Hipólito**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

_____. **Medeia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 4. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ÉSQUILO. **As Coéforas**. Trad. Manuel Oliveira Pulquério. Condeixa: Liga de Amigos de Conimbriga, 2001.

FADDA, Sebastiana, “Roteiro dramático de Hélia Correia”, In Sinais de cena, n.º 11, Vila Nova de Famalicão: Húmus, junho de 2009, pp. 109- 111.

FIALHO, Maria do Céu. O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição, in M. Fátima Silva (coord.), **Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 47-59.

FIEND. In: **Online Etymology Dictionary**. 2021. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/fiend>>. Acesso em: 15 out. 2021

FRANCO, Gustavo H. B.; FARNAM, Henry W. **Shakespeare e a economia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**: ensaios sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIL, Isabel Capelo, “Espectros literários: Perdição de Hélia Correia” In **Furor: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia**. Coordenação Maria de Fátima Silva, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 61-76.

GORMAN, Maria Rosaria. **The Nurse in Greek Life**. Ph.D. Dissertation. Catholic University of America, 1917.

GRIMAL, Pierre. **O teatro Antigo**. Lisboa: Edições 70, 1978.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Introdução. In **Grandes Obras de Shakespeare**. William Shakespeare. Tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro, 2018.

HERÓDOTO, **História**: volume 1. Tradução J. Brito Broca ; estudo crítico Vítor de Azevedo. 3. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**, Rev. H. S. Jones & R. McKenzie, 9th edn with supplement, ed. E. A. Barber, Oxford 1968; revised supplement, ed. P. G. W. Glare, Oxford and New York, 1996

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

HOMERO, **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.

_____, **Odisseia**. Tradução, notas e comentários Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.

JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Trad. Paulo O. Barreiros e Miriam Sutter. Rio de Janeiro: Kindle Edition, 2018

KARYDAS, Helen Pournara Karydas. **Eurykleia and Her Successors: female figures of authority in Greek Poetics**. Lanham and Oxford: Rowman & Littlefield, 1998.

KLEE, Paul, “Eu estou com a minha armadura”. Trad. Rafael Zacca. In **Revista Palavra Solta**: São Paulo, 26 abr. de 2021. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/4-poemas-de-paul-klee-em-7-traduções-de-rafael-zacca-mais-um-pequeno-manuscrito>. Acesso em: 27 ago. 2021.

LEWIS Charlton T; SHORT Charles (eds.). **A Latin dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1958.

LÖWY, Michael, **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização, 2002.

_____, Michael, **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. Sao Paulo: Boirempo, 2005

MARQUES, Susana Hora. “Antígona: Norma e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia”. In **Antígona: a eterna sedução a filha de Édipo**. Coord. Andrés Pociña, Aurora López, Carlos Morais, Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume Editora, 2015, pp. 255-331

MARTINEZ, Josiane Teixeira. **Filoctetes, de Sófocles**: introdução, tradução e notas. 2003. 178 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270383>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 213 p. 2017.

MÍRON de Euleteras. In: **Graecia Antiqua: Portal da Grécia Antiga**, Wilson A. Ribeiro Jr, 2021. Disponível em: <<https://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0777>>. Acesso em: 15 out. 2021

MONTANARI, Franco. **The Brill Dictionary of Ancient Greek**. English Edition edited by Madeleine Goh and Chad Schroeder, under the auspices of the Center for Hellenic Studies. Harvard University, 2015

MOSSE, Claude. **La mujer en la Grécia Clássica**. Traducción Célia María Sanchez. Madrid: Editorial NEREA, 1990

NIETZSCHE, Friedrich Wilhetm. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Pauto: Companhia das Letras, 1992.

OVÍDIO, **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Trad. Domingos Lucas Dias e apresentação de João Angelo Oliva Neto, São Paulo: Editora 34, 2017.

PASCOLATI, Sônia. “O mundo de Anouilh pelos olhos de Antígona”. In **Antígona ANOUILH**, Jean. Trad. Sidney Barbosa, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944

QUENEAU, RAYMOND. “Preface”. In Gustave Flaubert, **Bouvard and Pécuchet**. London: Dalkey Archive Press. 2005. pp 17-33

RING COMPOSITION. In. **Lexico [online]**. Oxford University Press. Disponível em: <https://www.lexico.com/definition/ring_composition>. Acesso em: 15 out. 2021.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Trad. Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAMÓSATA, Luciano de. “Os Funerais”. In **Luciano VII**. Tradução e notas: Custódio Mangueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 121-1 https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/luciano_vii

SANTOS, Boaventura de Souza. “A queda do Angelus Novus: para além da equação moderna entre raízes e opções”. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 47, p. 103-124, mar. 1997.

SHAKESPEARE, William. **O mercador de Veneza**. In **Grandes Obras de Shakespeare**. Introdução e tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Recurso digital

_____. **Romeo and Juliet**. Edited by John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. **Romeu e Julieta**. In **Grandes Obras de Shakespeare**. Introdução e tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Recurso digital

SILVA JUNIOR, Augusto R. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **Com Ciência (online)**. n. 163. Campinas, nov. 2014, p. 1-8. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000900012&lng=pt&nrm=isso. Acesso em: 12 jun 2021.

SILVA, M. Fátima. **Ésquilo: o primeiro dramaturgo europeu**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005.

_____. “Mitos em crise. Hélia Correia, *Rancor*”. In M. Fátima Silva (coord.), **Furor: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 93-113.

_____. **Linguagem, barbarismo e civilização**. Hélia Correia, *Desmesura*. Ibidem, pp. 173-195.

_____. “O trabalho feminino na Grécia Antiga: lenda e realidade”. In **Classica** - Revista Brasileira De Estudos Clássicos, vol. 20, nº 2, Belo Horizonte, 2007, pp. 182–201.

_____. “Uma ‘tradução’ livre de Sófocles: J. Anouilh, *Antigone*”. In **Aletria: Revista de Estudo de Literatura** - n. Especial Herança Clássica - jul.-dez, 2009, pp. 177-189.

SÓFOCLES. **Aias**. Apresentação e tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Antígona**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 11ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018

THEMISTII. **Orationes ex codice mediolanensi**. Emendatae a Guilielmo Dindorfio. Lipsiae: C. Knobloch, 1832. 956 p.

THURSTON, E. Temple. *The Cost* (2014). In **British Literature of World War I**, Volume 5. Edited by Andrew Maunder and Angela K. Smith. London and New York: Routledge, 2016, pp. 21-106.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O Mundo de Homero**. Tradução João Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZANIRATTO, Cristiane Patricia. **Tradução, comentário e notas de Édipo em Colono de Sófocles**. 2003. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270353>>. Acesso em: 08 jul. 2021.