

O ACIDENTADO PERCURSO MÍTICO-LITERÁRIO DA MULHER

Maria Aparecida Nogueira Schmitt¹

Resumo:

Este estudo parte de três autores de épocas e realidades diversas, Hesíodo, Plauto e Guilherme Figueiredo, para estabelecer o registro de semelhanças e as diferenças na feitura de suas respectivas obras, ao enfocarem uma personagem específica: Alcmena. De uma abordagem semiótica pautada na teoria de Philippe Hamon, no que diz respeito ao reconhecimento do herói e do anti-herói, para que fique estabelecida a coincidência entre o herói e o espaço moral valorizado lisibilidade ou a ambiguidade do texto, buscase uma forma ancilar na investigação sobre a referida personagem.

Palavras-chave: Misoginia. Mulher. Intertextualidade. Mito. Alcmena.

Abstract:

This study is based on three authors of various ages and backgrounds, Hesiod, Plautus and Guilherme Figueiredo, and aims at registering similarities and differences in their works, by focusing on a particular character: Alcmena. Using a semiotic approach based on Philippe Hamon's theory, regarding the recognition of the hero and anti-hero, we seek to find an ancillary form in the research on the aforementioned character, so that the coincidence between the hero and the moral space valued lisibility, or the ambiguity of the text, can be established.

Key-words: Misogyny. Woman. Intertextuality. Myth. Alcmena.

¹ Professora Titular do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

INTRODUÇÃO

As palavras vão e voltam em ondas que ora se quebram, ao se chocarem com pensamentos cristalizados, diluindo-se em espuma, ora se agigantam, arrastando outras ideias que se deixam ventilar. Um texto tem sempre algo, ou muito, do que já foi dito por alguém em circunstâncias diversas e que serve de trampolim para o grande mergulho das ideias no inconsciente. Quando se toma conhecimento de um texto pela primeira vez e algum pensamento comunga do ponto de vista de quem o lê, geralmente sobrevém a impressão de que aquelas colocações já haviam sido feitas. Outras vezes, o escritor produz algo que parece ter certeza de já ter lido ou ouvido, mas não sabe onde. No mundo das palavras há um contínuo envolvimento do texto consigo próprio, com o autor e com outro, ou outros textos.

O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências (SILVA, 1988, p. 625).

Guilherme Figueiredo (1970) chega a afirmar que “todo o grande autor é o plagiário que teve êxito².”

Na verdade, não raras vezes, enquanto se canalizam reflexões e conceitos para a elaboração de um ensaio sobre determinado assunto, o incômodo da incerteza – Isso é meu ou de quem? – faz interromper por algum tempo os escritos para conferir se o pensamento deve ser inserido como nota ou deixar com segurança que as palavras se acumulem no papel como quem acaba de chegar.

Segundo Julia Kristeva (1969, p. 146), “Todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla” .

Ao se produzir um texto, não se pode deixar de considerar um vínculo estrito entre o processo anterior de leitura que incubou ideias para em fase posterior serem trazidas à luz; consequentemente não se podem também negar os laços contextuais.

² Entrevista pessoal com Guilherme Figueiredo, no Rio de Janeiro, na biblioteca da UNIRIO, em 2 de janeiro de 1990.

Não há inconveniente algum no fato de um texto procurar diálogo com outro, ainda que este diálogo seja difícil, tempestivo, pautado numa visão iconoclasta.

Laurent Jenny (1979), em seu ensaio *A estratégia da forma*, adverte que a intertextualidade “designa não uma soma confusa e misteriosa de influência, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizante, que detém o comando do sentido” (LAURENT, 1979, p. 14).

Quando Guilherme Figueiredo, no término da entrevista, concedida para a execução desta pesquisa a respeito de **Um deus dormiu lá em casa**, declara - “O que me preocupa é que você está me estudando demais”³ - introduz a reflexão sobre o fato de que o texto depois de criado continua o processo de auto-afirmação e vai se modificando aos olhos do próprio autor na medida em que a crítica encontra sua chave semiótica.

A transcodificação semiótica constitui o ponto de partida para o entendimento do texto e neste processo os signos constituem entidades centrais, os agentes que, em meio a processos anagramáticos, desestruturam para indicarem nas brechas o mapa do tesouro, a chave para as decifrações. Quanto mais intrigante for o texto tanto mais fascinante será a descoberta de sua chave mestra. Décio Pignatari (1979), ao referir-se ao trabalho de Edgar Allan Poe, sobre a escrita secreta ou cifrada, de 1841, registra a declaração do “mestre de escrever aos recuos”:

Por fim, a leitura deve ter em mente que a base de toda a arte da solução, no que respeita a esses assuntos, deve ser encontrada nos princípios gerais da formação da própria linguagem, sendo assim completamente independente das leis particulares que regem toda mensagem cifrada ou a construção da sua chave (PIGNATARI, 1979, p. 76).

Falando-se em signo, há uma decorrência natural no que se refere ao significado, ou seja, do julgamento que se faz sobre as coisas ou os fatos, sobre o que estes fatos significam.

Como os julgamentos podem variar de indivíduo para indivíduo, de cultura para cultura, de época para época, o significado, ao interpretar o signo, estará intimamente vinculado ao contexto social dentro de determinado período. Assim sendo, o mesmo significante poderá ser interpretado de maneiras distintas, em diferentes civilizações,

³ Entrevista pessoal com Guilherme Figueiredo, no Rio de Janeiro, na biblioteca da UNIRIO, em 2 de janeiro de 1990.

por determinado grupo ou indivíduo, como ocorre com a elaboração de uma personagem pelo autor e com a sua recepção pelo público, em determinada época ou em determinado espaço.

Desde Aristóteles tem-se tentado conceituar a personagem e determinar sua função na literatura. Na Arte Poética há o alerta para a personagem como reflexo da pessoa humana e como construção, cuja existência obedece a leis particulares que regem o próprio texto (BRAIT, 1987, p. 29). Esta acepção tem permanecido e norteado estudos que procuram na pessoa pontos de referência para um julgamento do valor da personagem.

Posteriormente a Aristóteles, Horácio concebe a personagem que é avaliada a partir dos modelos humanos e que constitui, ao mesmo tempo, modelos a serem imitados. Da personagem como reflexo do ser humano conceituada na Arte Poética, passou-se para a personagem-imitação, de Horácio, por meio da qual são visualizados modelos de virtude. Na Idade Média e na Renascença há o florescimento da concepção de personagem herdada dos dois pensadores. Tanto no século XVI, com Philip Sidney, como nos séculos XVII e meados do século XVIII com um variado número de atores, os estudos da personagem se pautaram na sua estreita semelhança com a pessoa e na sua moralizante condição de verdadeiro reflexo do melhor do ser humano.

A partir dos meados do século XVIII e em quase todo o século XIX os seres fictícios são vistos como uma projeção da maneira de ser do escritor, continuando sendo entendidos como seres antropomórficos cuja medida de avaliação ainda é o ser humano.

Com Luckács, por volta de 1920, a personagem é submetida à influência determinante das estruturas sociais. O texto passa por grandes transformações no século XX; a crítica respira novos ares, objetivando um conhecimento das especificidades da obra literária como ser de linguagem. Nesta época, segundo Fernando Segolin, a personagem constituir-se-ia na

reprodução do indivíduo problemático padrão, revelando-se, ainda desta vez como um ser antropomórfico, cujo *pendant* inevitável continua sendo o homem, embora o homem que vive empenhado na busca perene de autenticidade numa sociedade degradada (SEGOLIN, 1978, p. 24).

Quase na mesma época, em 1927, E. M. Forster, romancista e crítico Inglês, escreve **Aspects of the Novel**, quando surgem as obras de Virginia Woolf, James Joyce,

Marcel Proust que fazem tremer as bases das antigas estruturas do romance, procurando suscitar uma nova concepção sobre este e a personagem.

Envolvido com o espírito de renovação da produção literária do momento e tocado pelo posicionamento florescente do *New Criticism*, Forster passa a considerar a personagem como ser de linguagem, uma vez que encara a obra como um sistema, possibilitando, assim, a constatação da relação da personagem com as demais partes do romance, ou seja, com a intriga e com a história, sem referência a elementos exteriores.

Proveniente da dificuldade que encontra o crítico e os leitores de se libertarem do fascínio das injunções humanas em relação às personagens, Forster concebe um estatuto específico aos seres ficcionais ainda vinculado à ideia de vê-los como reflexo das pessoas.

Dentro da visão inovadora para além do mimetismo tradicional Edwir Muir, poeta, romancista e crítico inglês que publicou em 1928 **The structure of the Novel**, destaca a independência existente entre o romance e a vida. A personagem é apresentada não como representação do homem, mas como um produto de suas ações ditadas pelo enredo e pela estrutura específica do romance.

Com os formalistas russos, por volta de 1916, acontece a radicalização para a concepção da personagem como ser de linguagem, uma vez que passa a ser vista como um dos componentes da fábula⁴ (BRAIT, 1987, p. 43) e adquire especificidade de ser fictício à medida que está sujeito às regras próprias da trama.

Das teses sobre a personagem dos formalistas russos e dos estudos desenvolvidos, decorrentes das mesmas, chega-se, sob uma gama de teorias e nomenclaturas, a uma concepção semiológica da personagem. Partindo desta abordagem dos seres ficcionais, Philippe Hamon, em seu ensaio *Por um estatuto semiológico da personagem* (HAMON, 1976, p. 67) desenvolve um estudo no qual fica evidenciado que falar de personagens como se fossem seres vivos é uma postura ingênua. Sob esta concepção, afirma que a existência de uma teoria literária rigorosa, de acordo com a visão dos estruturalistas, decorre realizar todo comentário dentro de um estado descritivo que se coloca no interior de uma problemática estritamente semiológica ou semiótica.

⁴Os formalistas russos denominam fábula o conjunto de eventos que participam da obra de ficção, e trama, o modo como os eventos se interligam.

Este posicionamento significa considerar *a priori* a personagem como um signo e, em consequência disto, escolher um ponto de vista que constrói este objeto, integrando-o no interior da mensagem, definida como composta de signos linguísticos.

A partir dessa ótica apresenta sua concepção semiológica da personagem, não como um domínio exclusivo da literatura, mas como pertencente a qualquer sistema semiótico. Aborda os diferentes níveis de análise colocando a questão do herói/anti-herói e da legibilidade de um texto como pontos que divergem em decorrência da pluralidade de códigos culturais e de época para época. Assim, um dos domínios da análise será, segundo Philippe Hamon, o do herói.

Uma parcela de mitologia

Na **Teogonia**, num tempo longínquo de horizontes não definidos, quando os deuses desciam do Olimpo para conquistarem afetos, para desfilar em passarelas invisíveis aos olhos de um pastor, deixando na terra o Pomo da Discórdia e para transformarem virgens em constelações, realizou-se o casamento de Anfitrião, filho de Alceu, com sua prima Alcmena, filha de Elétrion, rei de Micenas. Anfitrião causou involuntariamente a morte de seu sogro e tio, sendo expatriado por seu tio Estênelo, rei suserano de Argos, e de quem dependia o reino de Micenas. Proscrito de Micenas, Anfitrião e a esposa refugiaram-se em Tebas, onde foi purificado pelo rei Creonte. Alcmena recusou-se a consumir o matrimônio, enquanto o marido não lhe vingasse os irmãos assassinados pelos filhos de Ptérela. Anfitrião aliou-se aos Tebanos e com contingentes provindos de várias regiões da Grécia, invadiu a ilha de Tafos, onde reinava Ptérela. Com a traição de Cometo, Anfitrião saiu vitorioso e, carregado de despojos, preparou-se para retornar a Tebas, com o intuito de fazer Alcmena sua mulher. Foi durante a ausência de Anfitrião que Zeus, desejando dar ao mundo um herói ímpar, escolheu a mais bela das mulheres de Tebas para ser a mãe da privilegiada criatura. Como Alcmena era fidelíssima ao marido, Zeus travestiu-se de Anfitrião, trazendo-lhe de presente a taça de ouro do rei Ptérela e, para não provocar nenhuma suspeita, narrou à princesa micênica detalhes da luta. Ao regressar, logo após a partida de Zeus, Anfitrião estranhou a acolhida não muito efusiva da esposa e ela se admirou de que o marido tivesse se esquecido tão depressa da grande batalha de amor travada na noite anterior,

em Tebas. Anfitrião estranhou ainda mais quando, ao narrar à esposa detalhes da luta contra Ptérela, ela os conhecia tanto quanto ele. Consultando o adivinho Tirésias, este revelou ao casal o adultério físico de Alcmena e o estratagema de Zeus. A primeira noite pertence ao deus. Anfitrião, contudo, atacado pelo ciúme, esqueceu-se de tudo e resolveu queimar viva Alcmena numa pira. Zeus interferiu fazendo chover, apagando as chamas. Diante do prodígio, Anfitrião, não apenas desistiu do intento como teve uma longa noite de ternura com a esposa. Alcmena concebeu dois filhos: um de Zeus, Hércules; outro de Anfitrião, Íficles. Hera, esposa ciumenta, ao saber que o filho de Alcmena e o deus reinaria em Argos, ordenou a Ilítia, deusa dos partos, que retardasse o nascimento de Hércules e apressasse o de Euristeu, primo de Alcides. Nascendo primeiro, o primo do filho de Alcmena seria o herdeiro de Micenas. Assim Euristeu nasceu com sete meses e Hércules com dez. Para a imortalidade do herói, Zeus arquitetou um estratagema que ficou aos cuidados de Hermes: era preciso fazer o herói sugar o seio divino de Hera e, após várias tentativas, o fato se consumou. O ódio de Hera, contudo, permaneceu e, quando Hércules estava com oito meses, a deusa enviou contra ele duas gigantescas serpentes, que a criança matou. Anfitrião, ao presenciar o fato, acreditou finalmente na origem divina do filho (BRANDÃO, 1989, p. 91 – 93).

A situação jurídica e político-social da mulher grega.

Devido à estrutura matrilinear da comunidade de Minos, a mulher em Creta estava em nível de igualdade com o homem quanto seus direitos, participando das atividades da pólis em vez de ficar confinada no gineceu. A mulher era configurada religiosamente na Grande Mãe, divindade tutelar feminina que dominava a cultura cretense, prevalentemente agrária.

Com Hesíodo, por volta do século VIII antes de Cristo, a mulher passa a ser a detestável Pandora, responsável pelas angústias que perturbam os mortais.

Nos fragmentos de **Trabalhos e Dias** do poeta e rude camponês de Ascra pode-se perceber sua severidade e desconfiança quando se refere à mulher:

- E quando, em vez de um bem (Zeus) criou este mal tão belo, conduziu-a (Pandora) para onde estavam os demais deuses e homens,

magnificamente ataviada pela deusa de olhos garços, filha de um deus poderoso. Maravilharam-se mortais e imortais à vista desse ardil profundo e sem saída, destinado aos homens. Dela se originou a espécie maldita das mulheres, flagelo terrível instalado entre os homens mortais... (HESÍODO, in BRANDÃO, 1989, p. 15).

- “Quem confia em mulher está confiando em ladrões. É mais seguro, por isso mesmo, ter apenas um filho: garante-se o sucessor e diminuem-se consideravelmente as despesas...” (HESÍODO apud BRANDÃO, 1989, p. 15).

“No tocante ao matrimônio, o mais sensato para o homem é contrai-lo aos trinta anos com uma jovem de dezesseis, que resida nas vizinhanças e que seja virgem, a fim de impor-lhe sólidas diretrizes” (HESÍODO apud BRANDÃO, 1989, p. 15).

Percebe-se, claramente, pelas passagens da obra de Hesíodo, que a mulher é desprezada e, de certa forma, fica evidenciada a misoginia como uma constante em sua obra.

Utiliza-se do mito de Anfitrião e Alcmena como uma forma de expressar a realidade humana.

Roland Barthes (1970, p. 130) conceitua o mito como qualquer forma substituível de uma verdade, como uma verdade que esconde outra. “Muitos vêm no mito tão somente os significantes, isto é, a parte concreta do signo. É mister ir além das aparências e buscar-lhe os significados, quer dizer, a parte abstrata, o sentido profundo”.

A degradação da mulher continua seu curso, passando pelas obras de Simônides de Amorgo, no século VII antes de Cristo, com um poema constituído de uma sátira incisiva contra as mulheres. O poema registra dez tipos diferentes de mulheres, dos quais nove são indesejáveis:

A suja descende da porca; a mulher astuta e velhaca procede da raposa, a má e questionadora, da cadela; a indolente e preguiçosa da terra; a volúvel e instável, do mar; a gulosa, sensual e pronta para qualquer trabalho, da jumenta; a perversa e revoltante, da doninha; a ociosa e bem arrumada, da égua; a fria, a magricela e malévola, da macaca; e por fim a honesta e desejável provém da abelha (BRANDÃO, 1989, p. 17).

Nos fins do século VII antes de Cristo, Hipônax de Éfeso ultrapassa Simônides

na aversão à mulher quando escreve sobre ela a mais ferina afirmativa de toda a literatura grega: “Há dois momentos que a mulher nos proporciona um prazer supremo: no dia do casamento e quando a levamos à sepultura” (BRANDÃO, 1989, p.17).

No trajeto da decadência feminina, Safo, na ilha de Lesbos foi um corte, um hiato na repressão masculina, que resgatou a dignidade feminina. Foi, porém, curto espaço de tempo, uma vez que Ésquilo na *Oréstia* apresenta o matrimônio agonizante. Enfim a mulher segue seu percurso sofrendo os reflexos de casamentos realizados sem amor: a prática do aborto e a exposição⁵ (BRANDÃO, 1989, p. 26-27) para evitar famílias numerosas.

Alcmena em Hesíodo

O estigma da infidelidade feminina com que Hesíodo macula imagem da mulher encontra-se no mito Anfítrion e Alcmena quando, mesmo apontando a princesa micênica como fidelíssima ao marido, engendra uma forma de torná-la adúltera, ainda que fisicamente. Assim sendo, o aspecto da ambiguidade do texto, abordado por Philippe Hamon (1976), fica determinado, uma vez que não há coincidência entre a personagem entendida aqui como anti-heroína em relação ao espaço moral valorizado, ou seja, a fidelidade e a submissão femininas. Há em Alcmena uma dupla atribuição: a de esposa fidelíssima, como devem ser as esposas e, ao mesmo tempo, a de adúltera, segundo a concepção preconceituosa da sociedade.

Merecedora de castigo por trair o marido, Alcmena só não é queimada viva por Anfítrion porque Zeus apaga as chamas fazendo chover, ou seja, apenas por meio da intervenção divina, uma mulher acusada de adultério poderia escapar à pena máxima: a morte.

Quanto à relação de Zeus com Alcmena, este a procura para que ela lhe dê um filho, um herói como jamais houvera outro, um único filho homem, aquele que Hesíodo aconselha aos homens no seu poema para garantir a sucessão e diminuir despesas.

De acordo com o mito de Anfítrion e Alcmena, Zeus antropomorfiza-se como

⁵ A exposição consistia em abandonar o recém-nascido, principalmente se do sexo feminino, em um vaso de argila, que lhe poderia servir de túmulo, ficando à mercê da sorte. Poderia ser recolhida, se bonita e robusta. Muitas vezes, as meninas eram destinadas à prostituição.

Anfitrião para seduzir Alcmena, a esposa fiel. Há, contudo, na passagem do casamento de Zeus e de Sêmele, uma situação que pode conduzir a uma interrogação sobre esta confiança “aparente” na mulher, expressa no poema.

Sêmele era uma mortal, como Alcmena que, ao aceitar Zeus, despertou o ódio de Hera, esposa legítima e ciumenta do deus. Hera se transformou na ama da princesa tebana, aconselhando-a a pedir ao amante que se apresentasse a ela em todo o seu esplendor. O deus tentou convencer Sêmele de que atender o seu pedido lhe seria funesto, mas, como havia jurado pelo rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, apresentou-se-lhe com seus raios e trovões. O palácio da princesa incendiou-se e ela morreu carbonizada. Sêmele se esqueceu que um mortal somente pode contemplar um deus na forma hierofânica e não epifânica (BRANDÃO, 1988, p.10).

Sendo Alcmena uma mortal, também não poderia ver Zeus na forma epifânica. Este seria o real motivo para que o deus aparecesse como Anfitrião e não o fato da fidelidade da princesa micênica, ficando estabelecida mais uma vez a suspeita sobre a honra da mulher. Anfitrião só acredita na origem divina do “filho” após o fato de Hércules, com apenas oito meses, matar as duas gigantes serpentes.

Como a primeira noite de núpcias compete ao deus e, conseqüentemente, o primogênito nunca pertence aos pais, mas a seu *Gofather*, seria inevitável que Alcmena ficasse com Zeus, porém o fato de Anfitrião só vir a acreditar da hereditariedade divina do menino diante de seu comportamento incomum a crianças de sua idade vem provar que ele ainda trazia consigo a dúvida: havia sido o deus do Olimpo ou qualquer outro mortal a possuir-lhe a esposa? Somente o filho de um deus poderia ser dotado de poderes extraordinários, portanto esta é a chave semiológica para a interpretação do mito de Hesíodo como uma expressão do mundo e da realidade humana.

Alcmena em Plauto

Plauto, dramaturgo romano (cerca de 230 a.C. – 180 a.C.), imaginando o mito de Anfitrião e Alcmena representado e ocupando o lugar da Comédia Antiga que tinha por alimento o ideal patriótico, ingressa com a *NÉA*, a Comédia Nova numa outra fase do teatro que corresponde a uma acentuada ruptura com o passado. “A Comédia Nova volta-se para a vida privada, buscando a intimidade dos cidadãos, fixando-se nos aspectos

mais prosaicos e comuns da existência: o amor, os prazeres, as intrigas sentimentais” (BRANDÃO, 1988, p. 92)

Retomando Philippe Hamon (1976, p.74) e recortando da obra de Plauto a personagem Alcmena, será procurado, através de uma análise pautada em considerações sobre o espaço moral valorizado em Roma na época em que foi escrita a peça, o estabelecimento da lisibilidade ou ambiguidade do texto. “Podemos dizer que um texto é lisível (para tal sociedade em tal época dada) quando houver coincidência entre o herói e o espaço moral valorizado” .

Uma ressalva se faz necessária no sentido em que, procurando cotejar as personagens das três obras na evolução dos tempos, nos diferentes contextos sociais, Alcmena será classificada como heroína ou anti-heroína, dentro de uma visão própria da recepção do texto, uma vez que leituras diferentes de uma mesma obra, tanto no plano sincrônico como diacrônico, podem originar escolha de heróis diferentes. Vitor Manuel em sua obra **Teoria da Literatura** já alerta que a escolha e caracterização do herói constitui um problema do emissor e ao mesmo tempo do receptor.

Os leitores de uma determinada época ou de um determinado grupo social podem identificar-se admirativa, simpática ou catarticamente com um herói que suscite aos leitores de outra época ou de outro grupo sociocultural, um distanciamento irônico... (SILVA, 1983 ou 1988, p.701).

A peça de Plauto foi composta e apresentada em Roma por volta de 200 antes de Cristo, época correspondente à Comédia Nova.

A mulher romana é vista de forma bem diferente do que a da Grécia. Junito de Souza Brandão, a respeito desta desigualdade, afirma que, apesar de *O Anfitrião* estar nos moldes da Comédia Nova grega, o tratamento dado à mulher na Grécia é inteiramente diverso do tratamento dispensado a elas pelos romanos. A mulher romana é respeitabilíssima até mesmo se for uma prostituta. Plauto, em todas as suas peças, sem exceção, nas vinte e uma peças que nos chegaram, jamais avilta a mulher. O desrespeito à mulher estava na Grécia, não em Roma. Este é o contexto moral e cultural em que a mulher está inserida na obra de Plauto, peça teatral dividida em cinco atos.

Já no prólogo, Mercúrio, ao antecipar uma parte do enredo da peça ao

público, afirma com segurança que Alcmena está sendo enganada por Júpiter. “Meu pai está contando a Alcmena os seus feitos de guerra, e ela, que está efetivamente com o amante, Julga que está com o marido” (PLAUTO; TERÊNCIO, 1952, p. 9). Mercúrio dissipa, assim, qualquer possível dúvida quanto à fidelidade da mulher.

Ainda no prólogo Mercúrio deixa antever que o envolvimento de Júpiter com Alcmena deve-se ao fato de o deus ter gostado da princesa micênica e por desejar desfrutar de prazeres com a mesma, situação bem distinta da que se passa em Hesíodo em que o objetivo de Zeus, ao procurar Alcmena, é unicamente o de dar ao mundo o herói Hércules.

No primeiro ato, Mercúrio, voltando ao falar ao público sobre o desenrolar da peça, deixa evidente a preocupação quanto à preservação da imagem íntegra da mulher para os romanos. No prenúncio dos gêmeos que Alcmena daria à luz, um de Anfítrio, outro de Júpiter, o mensageiro do deus declara:

Mas meu pai tratou de que Alcmena, para que não haja desonra alguma, tenha apenas um parto e que com um só trabalho se livre das duas dores, de maneira a não ficar com suspeitas de infidelidade e a não haver qualquer suspeita clandestina. E depois? Depois ninguém fará nenhuma censura de Alcmena, visto que não é justo que um deus deixe cair sobre um mortal o seu delírio o seu delírio, a sua culpa (PLAUTO; TERÊNCIO, 1952, p. 22).

No segundo ato, Alcmena, antes de receber o marido comenta para sua escrava Tessala que ele está ausente, mas o que mais lhe agrada é de Anfítrio ter vencido na guerra e retornado para casa coberto de glória.

Pode estar ausente, mas que volte cheio de honras; sofrerei, suportarei a sua ausência com ânimo forte e corajoso, se me concedido como recompensa que meu esposo volte da guerra glorioso e vencedor; acharei que isto me basta (PLAUTO; TERÊNCIO, 1952, p. 28).

Alcmena não só enaltece o espírito guerreiro do marido como passa para o auditório a exaltação da conquista de uma vitória, assinalando, assim, a consciência do dever militar que marcou a mulher romana da época em relação ao caráter imbatível e conquistador de vitórias do cidadão.

No início do terceiro ato Alcmena sentindo-se humilhada por Anfitrião, que a acusa de tê-lo desonrado, declara querer abandoná-lo, comportamento decorrente da relativa independência de que a romana desfruta.

Ter sido acusada por meu marido dum tal crime, numa tal vergonha, duma tal desonra! Declara que não sucedeu aquilo que sucedeu, e declara-o aos gritos. Acusa-me do que não houve, do que eu não cometi. Julgará ele que eu vou suportar uma coisa dessas? Por Hércules, não o farei, não deixarei que me acusem falsamente de um crime. Vou abandoná-lo, até que me dê satisfações e jure ainda por cima que não queria dizer aquilo de que me acusou quando estou inocente (PLAUTO; TERÊNCIO, 1952, p. 39).

As palavras de Alcmena são convincentes como o são as de quem se sente seguro e íntegro perante uma falsa acusação. Plauto apresenta Alcmena em conformidade com a mulher romana: intocável.

No quinto ato, quando Brômnia, escrava de Alcmena, vai ter com Anfitrião e contar-lhe sobre o nascimento dos gêmeos, ao ouvir do amo que Alcmena o deixa doido com seu indigno procedimento, o admoesta: “-pois eu vou fazer que tu digas já outra coisa, e que declares, Anfitrião, que tua mulher é honesta e pudica” (PLAUTO; TERÊNCIO, 1952 p. 56).

O comportamento de Brômnia resgata imediatamente a dignidade de Alcmena.

Júpiter procura reatar o casal, aconselhando Anfitrião a aceitar a esposa, deixando mais uma vez evidente a inocência e o caráter firme de Alcmena. “Ela não merece que a tenhas em pouco apreço. Foi obrigada pela minha força que procedeu assim” (PLAUTO; TERÊNCIO, 1952, p. 58).

Estabelecida está pois a lisibilidade do texto de Plauto e a identificação de Alcmena como a heroína dentro dos códigos culturais de referência a que Philippe Hamon faz alusão.

Alcmena em Guilherme Figueiredo

A peça de Guilherme Figueiredo (1970), **Um deus dormiu lá em casa**, foi escrita na época em que o Brasil enfrentava um período crítico de pós-guerra. O sentido social da obra está no fato de Alcmena representar a mulher de Tebas, transportada para a mulher carioca dos anos cinquenta. Já no primeiro ato a voz de Demagogós, segundo Junito de Souza Brandão, adquire uma conotação específica. Uma vez que na Comédia Nova não existe mais coro, Demagogós tem o sentido etimológico grego que significa o condutor do povo. Em Guilherme Figueiredo, Demagogós funciona como o corifeu, ou seja, como o chefe, o cabeça do coro, portanto em sentido lato como a *voz populi*. Demagogós é que vai protestar contra a desfaçatez de alguém ter anunciado que vai dormir na casa de Anfitrião com sua mulher quando ele estiver na guerra.

No teatro grego, enquanto os atores representam o que é da ordem do individual, o coro representa o que é da ordem do coletivo. Aristófanes, quando escrevia uma comédia, e Sófocles, quando escrevia uma tragédia, sabiam perfeitamente qual seria a reação do público.

O Demagogós em Guilherme de Figueiredo é a voz do povo que se insurge contra o fato vergonhoso, que se dava no Rio de Janeiro, na época, de muitas senhoras da sociedade terem prazer em dormir com alguém desde que o marido amanhecesse chefe de um escritório em New York ou Paris. O Demagogós é o protesto do povo no Brasil.

Na peça de Guilherme Figueiredo há uma inversão no que se refere ao papel desempenhado por Alcmena em Plauto. No primeiro ato de **Um deus dormiu lá em casa**, Alcmena comenta com sua escrava Tessala que o rei Creonte a assediou durante um banquete, dizendo a Anfitrião que ela era digna dos deuses. Fala ainda para a serva que o divino Tirésias havia dito que um homem dormiria em sua casa naquela mesma noite em que Anfitrião iria guerrear. Quando Tessala pergunta à ama se ela acredita que o rei Creonte possa ter enviado Anfitrião para guerrear na esperança de que o general tebano morra na batalha para tomá-la do marido, Alcmena responde afirmativamente e deixa claro que se orgulha disso: - “Não é um supremo galanteio? Quer a desgraça da pátria, ele, que já sofreu tantas desgraças... Creonte é um viúvo amargo: e um viúvo amargo é capaz de amar como um colegial...” (FIGUEIREDO, 1970, p. 115).

Há em Alcmena a falsa religiosidade das senhoras da sociedade carioca que promoviam quermesses e trocavam a fidelidade conjugal pelas promoções na carreira profissional dos maridos. “Sou zeladora do templo da Apolo, pertença à irmandade

das lavadoras da estátua de Júpiter, cumpro os sacrifícios. Júpiter me atenderá. Júpiter sempre faz tudo o que eu peço” (FIGUEIREDO, 1970, p. 115).

Na réplica de Alcmena, quando Anfitrião lhe diz que logo no dia de sua partida para a luta e do aniversário do casamento deles ela o censura por blasfemar, torna-se evidente a sedução burguesa pelo consumismo e deixa uma dúvida quanto à sua fidelidade de esposa.

Veja: vesti a minha túnica mais nova, que compraste aos marinheiros fenícios. Este cheiro que sentes é cravo-da-india, vendido pelos Persas; e estas sandálias são as que uso para ir ao templo de Júpiter. Então achas que tudo isto é para censurar-te? (FIGUEIREDO, 1970, p. 117).

Pode-se chegar daí a uma dupla decodificação: ao lado da evidente importância atribuída aos bens materiais, em detrimento aos morais e afetivos, há o aspecto da realidade social a ser abordada. Na época em que foi escrita a peça, terminada a guerra mundial, o Brasil foi invadido por turistas, sobretudo por *playboys* internacionais riquíssimos que faziam suas barracas no Copacabana Pálace, o “Copa”, segundo Ibrahim Sued, colunista social da época. Ele noticiava no jornal as casas frequentadas por esses *playboys*, o que era considerado uma glória, uma vez que eles só saíam com mulheres famosas e bonitas. Segundo declaração de Junito de Souza Brandão, em entrevista para o enriquecimento desta pesquisa, Ibrahim criou no jornal *O Globo* a coluna “As Dez Mais”. No final de cada ano era uma disputa para saber quem entraria na coluna social de Ibrahim. Figurar nesta coluna não custava apenas prestígio pessoal, mas outros tipos de envolvimento em que a honra da mulher se via em jogo. Decorrente da falsa religiosidade dessas mulheres, em Guilherme Figueiredo, os *playboys* representavam seus deuses.

Quando Alcmena diz estar usando roupas e perfumes provenientes de outros países que coincidem com os dos *playboys*, fica estabelecida a dúvida de que teria sido o marido ou o amante a fazer-lhe o presente.

Nas réplicas de Anfitrião, pedindo a Alcmena que lhe seja fiel durante a ausência, nota-se a preocupação com o procedimento da mulher. Esta, quando o marido lhe pergunta se ela não o trairia nem com um deus, responde: -“Um deus Anfitrião? Você não está exigindo demais?” (FIGUEIREDO, 1970, p. 121).

A Alcmena em Guilherme é o oposto daquela em Plauto, uma vez que faz questão de trair, ou de parecer trair, o marido, desde que seja um deus, um dos *playboys*.

A esposa do general tebano deixa parecer que se escuda na religião para justificar o adultério. Tessala, ao ser arrastada por Sósia, o escravo de Anfitrião disfarçado de Mercúrio e ao pedir ajuda a Alcmena, uma vez que aquela procura defender a honra desta, recebe a seguinte resposta: “Minha querida, trata-se de um dever de religião... você sabe como eu sou nestas coisas” (FIGUEIREDO, 1970, p. 149).

No segundo ato, Alcmena é “visitada” por Anfitrião travestido de Júpiter para testar a fidelidade da mulher. Ao ter um acesso de ciúme devido ao fato de a esposa dizer-lhe que, se Júpiter a visitasse, ela se entregaria ao deus, Anfitrião, descontrolado, começa a trair-se em suas palavras: “Eu sabia! Eu sabia que você me enga... que você enganava a seu marido! Eu sabia! Não fosse eu um deus! Eu sabia!” (FIGUEIREDO, 1970, p. 153).

A partir daí inicia-se uma situação ambígua em relação ao fato de Alcmena estar sabendo, ou não, que aquele “deus” é o seu marido. Há um jogo de palavras em suas réplicas que leva o público a confundir-se, decorrente do fato de Anfitrião ora dizer-se Júpiter, ora confessar-se o marido inseguro e desesperado.

Anfitrião arma um jogo e Alcmena o aceita. O público procura um vencedor e se atordoa diante da tessitura de uma peça genialmente construída que termina, deixando incertezas. Todas as marcas da infidelidade com que o autor mescla as réplicas de Alcmena podem ser interpretadas como fazendo, ou não, parte do *puzzle* que vai sendo reconstruído. E o momento que para o público o caminho se bifurca. Em decorrência das réplicas com as quais Alcmena responde ao desespero do marido que, sob o disfarce de Júpiter, é seduzido pela própria esposa, há quem torça por esta, por parecer sentir-se ofendida diante da dúvida do marido quanto à sua fidelidade. Divertindo-se em magoá-lo, aumenta-lhe ainda mais a desconfiança. Por outro lado, existem também aqueles que a consideram uma adúltera, insensível e merecedora de castigo.

Nem mesmo no final da peça, no terceiro ato, quando o povo, dirigido por Demagógos, vai à casa de Anfitrião para punir Alcmena, a esposa indigna, fica definida a infidelidade da personagem, sendo que, devido à ambiguidade criada pelo autor, dissipou-se a certeza do adultério, ainda que físico, a que Hesíodo expôs sua Alcmena.

Na réplica da personagem, o equívoco se estabelece de tal forma que o povo,

mesmo irado contra ela, retém as pedras.

Tebanos! Ouvi-me, antes de condenar-me! Vejo que aqui estão todos os cidadãos de Tebas, os mais pobres, os mais ricos, ao que foram ao campo de batalha e os que ficam na retaguarda... Indagai, de casa em casa, em toda parte, que homem esteve ausente do lar e que homem esteve ausente da batalha. .. Este será o que dormiu com a mulher de Anfítrio (FIGUEIREDO, 1970, p.195).

Certamente que entre o público, à medida que a dúvida cresce em torno da culpabilidade, ou não, de Alcmena, Anfítrio irá também assumindo posição favorável, ou não, no que se refere à receptividade do papel por ele desempenhado. Evidencia-se sua incoerência quando chega a se enfurecer ao ouvir da mulher que ela foi preterida pelo rei Creonte em relação a Tessala, a escrava. “É um insulto! Cobiçar uma escrava, e não a você? É de amargar...” (FIGUEIREDO, 1970, p.190).

Na rubrica que segue esta passagem percebe-se o misto de surpresa e ressentimento de Alcmena em relação à atitude do marido, reforçando a réplica.

(Olha-o entre surpresa e comiserada, séria.) Falaste muito, Anfítrio, falaste demais. E se eu te disser que desde o primeiro momento, desde que esbarrei com Júpiter nesta sala, eu vi que eras tu? Se eu te disser que me prestei acompanhar-te até o fim da farsa? Se eu te disser que não sabes fazer o papel de Júpiter, e que só consegues fazer o de marido que suspeita? Se eu te disser que sabia, e te deixei na humilhação de um grotesco, porque me lisonjeava o teu pavor e me divertia ver-te simulando um deus em quem não crês? Eu sabia que eras tu, tolo. Eu sabia, general covarde (FIGUEIREDO, 1970, p. 190).

A posição favorável de Alcmena certamente ficará firmada para uma parte de receptores quando o marido, no final da peça, respondendo a Demagogós, declara: “Bolas, Demagogós. Sou o que tu pensas! Sou corno. Mas sou o herói desta cidade (FIGUEIREDO, 1970, p. 197).

Todas as situações anteriores ao momento que se inicia duplicidade de interpretação da peça vêm reforçar, para quem a considera inocente, a fidelidade de Alcmena ao marido e a ingenuidade da personagem, tendendo mesmo para a carolice, o

pieguismo; ao mesmo tempo, podem provar sua culpa, em relação aos que a têm como adúltera.

Quanto à teoria de Philippe Hamon, que se refere à distinção do herói e do anti-herói para estabelecer a lisibilidade ou a ambiguidade do texto, esta se encontra diante de uma situação *sui generis* já que, perante um público dividido, torna-se difícil estabelecer até que ponto Alcmena pode ser considerada heroína ou anti-heroína.

Este caso induz à reflexão no sentido que os modelos semióticos são de tal maneira acessíveis e aplicáveis às várias leituras de um texto que os mesmos conseguem oferecer a segurança de um fio condutor, deixando implícito, porém, que, se há necessidade de um guia é porque existe um labirinto para ser percorrido nas veredas da imaginação. No trajeto, muitas vezes, os cortes que se fazem para chegar, acabam por construir outros modelos ou completar os já existentes.

REFERENCIAS

BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Seuil, 1970.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: origem e evolução**. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneiro do Brasil Editora, 1980.

_____. **Mitologia grega**. v. I. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. **Mitologia Grega**. 2. ed. v. III. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1988.

FIGUEIREDO, Guilherme. **Um deus dormiu lá em casa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. In: **Masculino, Feminino, Neutro: ensaios de semiótica narrativa**. Tania Franco Carvalhal, Regina Levin Zilberman, Maria da Glória Bordini et al. (Orgs. e Trad.). Porto Alegre: Globo, 1976.

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. In: **Poétique**. n. 27, 1976.

KRISTEVA, Julia **Seméiotike, Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

PIGNATARI, Décio. **Semiologia e literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

PLAUTO; TERÊNCIO. **A comédia latina**. de Agostinho da Silva (Trad.). Porto Alegre:

Globo,1952.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. v. I. Coimbra: Almedina, 1988.