

Antígona, Medeia e Joana, essas mulheres indóceis

Isadora Bonfim Nuto

(Mestrado – Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo:

Leitura das personagens Antígona, Medéia e Joana (esta última, personagem da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes) a partir da ideia de indocilidade. Enquanto “mulheres indóceis”, essas personagens subvertem a posição que lhes é esperada e se insurgem contra a ordem vigente, que é civilizadora, docilizadora e patriarcal. «Docilizar» é o tratamento que se dá ao animal, como forma de domá-lo e de lhe retirar seu potencial de perigo e ameaça. A expressão «bestialidade» está carregada de valor negativo e é utilizada em contraste a «humanidade», com intenção de inferiorizar o outro. Em uma sociedade patriarcal, a mulher é frequentemente «bestializada», como maneira de ser rebaixada diante do homem. Essas três mulheres trágicas são diversas vezes associadas a animais nas respectivas peças; mas, justamente por sua indocilidade, ou seja, sua recusa em se deixarem domar para corresponder adequadamente à norma, elas são também uma ameaça ao sistema, apropriando-se do caráter animal que lhes é atribuído, positivando-o e convertendo-o em potência de enfrentamento.

Palavras-Chave: indocilidade; animalidade; mulheres; política.

Antígona, Medeia e Joana, essas mulheres indóceis

Medeia e Antígona diferem entre si em muitos aspectos. Uma estrangeira, outra, helênica; uma nobre descendente do sol, outra, embora também nobre, carrega o miasma da linhagem; uma herdeira das forças da natureza, outra, herdeira da tradição da *sophrosine*; uma cultua deuses primitivos, outra, deuses olímpicos; uma, mãe e esposa, outra, filha e irmã. Mas convergem também em alguns aspectos: antes de mãe, filha, esposa ou irmã, mulheres. Mulheres fortes, empenhadas a qualquer custo em suas decisões. Há, ainda, uma terceira personagem. A Joana, de *Gota d'Água*, é uma releitura moderna de Medeia, mas que parece fazer confluir em si as duas heroínas trágicas. Há uma diferença essencial na passagem de Medeia a Joana, que é a morte desta última: enquanto Medeia se vinga e se salva, Joana não tem o mesmo destino, no que converge com Antígona, tendo ambas, embora de formas distintas, a morte como fim.

Mas, além da marca do feminino, há outras características que identificam essas mulheres: são seus gestos e suas ações que as colocam, ao mesmo tempo, como heroínas trágicas e também como potências transgressoras. Afinal, em sua posição diante de seu destino trágico se insurge também, tacitamente ou não, uma atitude de contestação e subversão à lei vigente. Antígona e Medeia – e, posteriormente, também Joana – vêm perturbar a ordem da cidade e, assim, contestam uma lógica eminentemente masculina centrada no *logos*, na razão, nos bens e, sobretudo, na docilização. É este o termo que Foucault utiliza ao tratar das sociedades do controle: é sobre os corpos que o poder incide, são justamente eles que precisam ser controlados, e isso é feito por uma série de tecnologias de docilização, que visam a torná-los domáveis, calmos, submissos, incapazes de levantar-se. Não é preciso esperar a era moderna para observar esses mecanismos em ação por parte do Estado, as próprias tragédias clássicas já evidenciam que essa lógica surge junto ao nascimento da cidade, da *pólis*.

A lógica de Creonte, em *Antígona*, é a das leis da cidade, das leis humanas, que o próprio tirano criou, em contraposição às leis invocadas por Antígona, leis divinas, imemorais, não escritas. Essa lógica, quando se volta contra Antígona, revela-se também na voz daquele que jamais aceitaria estar abaixo ou sequer equiparado a uma mulher. Eis a ordem, a “boa ordem”, de Creonte: “Devemos apoiar, portanto, a *boa ordem* / não permitindo que nos vença uma mulher. / Se fosse inevitável, mal menor seria / cair vencido por um homem, escapando / à triste fama de mais fraco que as mulheres!” (2001, v. 769- 773). Em *Medeia*, a mesma obsessão civilizacional: a estrangeira, a bárbara, aquela que vem de fora da civilização é vista como uma ameaça, como aquela que pode vir a causar dano, e a própria Medeia afirma: “o *estigma de hostil* o trago em mim” (2010, v.

937). Também é exatamente esse o medo de Jasão: para a civilização, o “selvagem” é uma mácula, uma infâmia de que se deve ter vergonha; Medeia aponta que Jasão receia a vergonha do casamento com uma estrangeira, que o que o preocupava era que “núpcias bárbaras te infamassem na velhice” (2010, v. 592). No caso de *Gota d'água*, essa mesma ordem vem acrescida da lógica do capital e da luta de classes, em que aquele que se manifesta contrário ao sistema produtivo exploratório é visto como, nas palavras de Creonte, o que “não quer cooperar com nada, é anárquico, é negligente (...) alma de marginal, fora-da-lei, à beira-mar deitado, biscateiro, malandro incurável, folgado paca” (Buarque & Pontes, 1976, p. 95). Aqueles que não se curvam à norma são “ingratos” ou “relaxados”, e Joana não foge à regra dos que incomodam. Para Creonte, Joana nem sequer tem nome, ela é apenas “essa mulher”, macumbeira, barraqueira, ingrata e que deverá ser despejada para servir de exemplo “àquela gente” quando Creonte for “pessoalmente / matar essas jararacas e mostrar / o pau pra dar exemplo” (Idem).

Acontece que *docilizar* é também o tratamento que se dá à besta. Diante da selvageria, da ferocidade da besta, o que é preciso fazer é domá-la, aquietá-la, amansá-la, dominá-la, é preciso privá-la de sua agressividade, de sua fúria, de sua agitação, é preciso civilizá-la, educá-la, colocá-la dentro da ordem, portanto, ordená-la, *normatizá-la*. Do contrário, é preciso acabar com ela. Quando não se pode domar a besta, então é preciso eliminá-la de vez, pois não se pode conviver com ela, pois a civilização não suporta a besta. Ela a odeia e a teme. Ela a odeia porque a teme. A besta incomoda, a besta perturba, a besta ameaça. Ela abala as estruturas, ela gera uma fissura na ordem e um descompasso na soberania do *logos*; é a besta que põe em questão a lei estabelecida por essa ordem.

A “besta”, ou a “fera”, recebe esses nomes completamente revestidos de um valor negativo, que buscam, por contraste, inferiorizá-la com relação ao humano. De um lado, tem-se a bestialidade, característica da fera selvagem; de outro, o suposto “lado bom”, a humanidade, caráter do homem, do ser racional. Evando Nascimento (2012), para falar da besta e ressaltar essa distinção, resgata um trecho de Aimé Césaire em que o autor, ao tecer ferrenha crítica contra o colonialismo, acaba por associá-lo à “besta-fera”, ou àquilo que se convencionou tratar por “bestial”: “(...) o colonizador, que, para estar em paz com sua consciência, se habitua a ver no outro a besta, exercitando-se em tratá-lo como besta, tende objetivamente a se transformar ele próprio em besta. Era essa ação, esse choque reversivo da colonização que era importante assinalar” (citado por Nascimento, 2012).

No trecho citado, Césaire critica o olhar do colonizador, que enxerga o outro povo como besta e que o trata como tal, com violência e desprezo. No entanto,

ao reverter essa identidade e ao afirmar que, agindo de tal forma, é o colonizador que se bestializa, Césaire, apesar de criticar o colonialismo, adota, paradoxalmente, uma postura antropocêntrica colonizadora diante de outro “outro”, esse “outro absoluto” que seria o animal. Trata-se de um exemplo claro de como o termo “besta” – e seus derivados, “bestial”, “bestialização” – sempre teve seu uso marcado por uma carga negativa e pejorativa, votada a inferiorizar aquele que é submetido a tal nome. Essa inferiorização, como dito, se dá de forma comparativa, sempre contrastando a bestialidade à humanidade, de forma que atribuir o caráter bestial a um ser humano significa também retirar-lhe a humanidade (e, com ela, uma série de atributos que se conferem a esse termo, tais quais a racionalidade, a civilidade, a razoabilidade, etc.).

Evando Nascimento ressalta, nesse ponto, a distinção que se faz entre a “besta” e o “animal”:

(...) à diferença da palavra ‘animal’, que tem predominantemente uma conotação biológica ou, digamos, naturalista, besta e fera nesse contexto de violência e de atrocidades remetem a uma metáfora de caráter *moral*. A besta, por definição, é cruel, representando o ponto alto da predação natural, no limite da desnatureza ou do desnaturamento. O animal pode ser violento, mas, do ponto de vista da cultura, a besta e a fera são animais por assim dizer desembestados, entregues a seus mais virulentos instintos (Nascimento, 2012)

A besta, assim, está sempre associada a uma afetividade negativa e a uma potência destrutiva. Ela é, “por definição, cruel”, e sua valoração se dá com base em um caráter sobretudo *moral*, de forma que “corresponde, portanto, literalmente a uma des-humanização e a um rebaixamento da natureza, indigitada como a origem do MAL, o lobo do homem” (Idem).

Acontece também que é precisamente essa a característica que muitas vezes se atribui à mulher, é essa a posição a que é constantemente relegada e o tratamento que recebe. A mulher: a besta. A mulher: bestializada. Ao ser animalizada e, portanto, despossuída de sua humanidade, é do lado da fera que ela é colocada. É do lado daquele que está mais distante da humanização, o mais primitivo, mais rebaixado. Mas também mais perigoso. É do lado da fera que precisa ser domada, docilizada, ou então, eliminada. Não é à toa que seja essa a condição a que são submetidas, pois são as mulheres que, assim como o fazem Medeia, Antígona e Joana, perturbam e ameaçam essa ordem, uma ordem patriarcal e normativa, que se esconde sob os nomes de humanizadora e civilizacional. Não é à toa também que o tratamento que recebam seja esse que é destinado às bestas indomáveis, uma política de correção ou de eliminação, de privação de direitos, de expulsão e rejeição absoluta. Os exemplos são claros: Antígona é privada do direito de sepultar e prantear seu irmão e de realizar seu

luto; Medeia, traída e injustiçada, é expulsa da *pólis*, esse signo da civilização; Joana é criticada e despejada da vila, embora tenha realizado o pagamento das prestações.

No entanto, ao se bestializar a figura feminina, ao mesmo tempo que se rejeita sua humanidade e se a identifica com o que há de mais rebaixado, também se atribui a ela, instantaneamente, essa potência agitadora e desestabilizadora da ordem, pois a associa também ao mais perigoso para aqueles que a taxam como tal, já que “besta e fera são os animais vistos como potencialmente vorazes do ponto de vista humano” (Nascimento, data). Há, então, duas formas com que essas mulheres podem lidar com a condição que lhes é imposta: uma é negá-la, recusá-la e, assim, tentar passar para o outro lado, incorporar-se à ordem, à lógica dita correta, civilizada, humanizada. Outra é apropriar-se dessa condição e subvertê-la de dentro, transmutá-la em potência de batalha, em arma de combate. Parece ser essa a opção escolhida por essas mulheres trágicas, assumir para si a posição de indomável, recusar deliberadamente a mansidão. Antígona, Medeia e Joana, essas mulheres indóceis, dispostas a irem até as últimas consequências para realizar seus propósitos.

A associação dessas mulheres à animalidade não deixa de comparecer nas tragédias de que são personagens. Antígona grita como “um pássaro amargurado” (v. 482) ao ver violado seu ninho; Medeia tem “olhar de toura” (v. 186), é “leoa, não mulher” (v. 1342) e sua dimensão selvagem, não lapidada, claramente associada à sua origem bárbara, contrária à civilização helênica, é apontada quando se diz que ela “é crua em seu jeito de ser” (v. 103); Joana, por sua vez, “tem gênio de cobra, pode criar problema” (p. 39), diz Creonte, e Jasão adverte, em termos que não poderiam ser mais explícitos: “se o senhor *acua a fera* é pior...” (1976, p. 99, grifo meu). Elas são feras que, se acudas, ao invés de se calar, responderão à altura.

Didi-Huberman parece concordar com essa potência subversiva daquilo que é, à princípio, primitivo. Ele vê no gesto da lamentação a possibilidade do levante, e de um levante que é, antes de tudo, político. É por esse levante político e, portanto, por algo que nasce nesse gesto da lamentação, que se pode subverter a ordem e contestar as leis, e é nesse sentido que o autor estabelece uma relação entre povos em lágrimas (*peuples en larmes*) e povos em armas (*peuples en armes*), de forma a associar diretamente emoção e revolução, vendo naquela não algo puramente passivo – uma emoção que se *sofre*, que é recebida –, mas, ao contrário, algo que abre a uma posição altamente ativa e possibilita a ação.

Didi-Huberman recupera um estudo de Darwin sobre as emoções dos homens e dos animais, em que o biólogo tentava demonstrar que chorar é um ato primitivo e expunha, para isso, uma série de fotografias. Que o pranto seja algo primitivo não parece estar em questão, afinal, para o historiador das imagens,

ele é justamente algo de arcaico que permanece vivo nos gestos ao longo do tempo e das sociedades. É a posição diante do choro que difere entre os dois autores: enquanto Didi-Huberman não vê no ato de chorar nenhum demérito, pelo contrário, além de não ser algo de que se deva ter vergonha, passa a ser também um gesto que abre uma possibilidade de ação política, Darwin entendia esse primitivo do choro como uma coisa menor, um gesto inferior que, imediatamente, infunde a todos aqueles que o realizam um lugar de inferioridade. É aí que entram os animais e as mulheres. Para Darwin, sendo a emoção um estado primitivo, ela é encontrada sobretudo nos animais, nas crianças, nas mulheres, nos loucos, nos velhos, nos doentes mentais e nas “raças humanas que têm poucas semelhanças com os europeus” (citado por Didi-Huberman, 2016, p. 15). Em seguida, Darwin acrescenta que “o inglês não chora a não ser sob pressão da mais pungente dor moral” (Idem, p. 17).

Na fala de Darwin, uma crença bem clara: a da superioridade do homem branco burguês europeu sobre outras etnias, sobre as mulheres e sobre os animais. Mas, além disso, esse homem, quando chora, não o faz por pura emoção, mas por uma dor de caráter *moral*, contrapondo, dessa forma, a moral, as leis e os bons costumes da sociedade civilizada masculina, pautada em uma lógica do controle e da sobriedade, à animalidade emocional (patética!) das mulheres. É essa mesma oposição (emoção x razão / *pathos* x *nomos*) que Didi-Huberman lê, inclusive, nas tragédias gregas, sem, no entanto, reduzir ou rebaixar o primeiro termo do binômio, mas mostrando justamente que há nele uma potência capaz de perturbar a ordem e de provocar temor nos dirigentes. Trata-se, assim, da fera que, não podendo ser docilizada, é temida e, por isso mesmo, odiada e sujeita à destruição:

Em sua potência de protesto, a comunidade das mulheres frequentemente assusta a sociedade masculina, que se empenhará ativamente em contê-la por meio de uma violência política, uma violência do *nomos* exercida contra a violência intrínseca do *pathos*. (Didi-Huberman, 2019, p. 215).

É justamente pela exclamação pública do lamento que se levanta o político. É esse também o lugar de Antígona. Diante da interdição de sepultar o irmão e, portanto, de realizar seu luto, Antígona decide fazê-lo, ainda que isso lhe custe a vida. É em luta pelo direito da publicidade de seu lamento que ela desobedece às leis da cidade, mesmo tendo conhecimento de que isto implicará sua morte. Ao desobedecer consciente e publicamente ao edito de Creonte, Antígona o assusta, sua ousadia e assertividade o fazem temê-la, de forma que o tirano precisa recorrer à força do *nomos* e, portanto, da sua própria posição de autoridade, para submetê-la. Violência do *nomos* contra violência do *pathos*. Em Medeia, a lógica é a mesma, a cidade precisa expulsar a estrangeira que ameaça, que é

tida por hostil, e Medeia decide vingar-se também até às últimas consequências, ciente de que se não for condenada à morte, como Antígona, corre o risco de não ser jamais recebida em nenhuma outra cidade grega. Mesmo assim, tanto uma quanto outra não se deixam subjugar. Junto a seu lamento, vem também uma intensa cólera, que é uma cólera política: “quando o *pathos* coloca a mulher fora de si mesma, ela não teme mais se expor, irromper e perturbar, com seus riscos e perigos, a ordem normal do espaço público” (Didi-Huberman, 2019, p. 214). Lamento de dor, de cólera, de vingança.

O gesto do lamento fúnebre, segundo Didi-Huberman, tem tal poder por ser não só a expressão de uma dor individual, mas por ser também um gesto público e partilhado, que diz algo de uma coletividade em relação às leis e que é capaz de mobilizá-la como um todo, é nisso que consiste sua potência de levante político. O lamento, segundo o autor, torna-se mais que um canto de protesto, mas também um canto de virulência. Nicole Loraux chama de “antipolítico” esse lamento fúnebre das mulheres, ela lembra que, na Grécia antiga, as mulheres estavam excluídas dos ritos fúnebres, elas podiam chorar o morto, mas estavam excluídas das orações, assim como o pranto precede o rito, mas está excluído deste. As mulheres eram, então, rechaçadas a um espaço que seria antipolítico. Mas o uso desse termo como o faz Loraux não significa ausência de político ou contrário ao que é político, mas, como explica a autora, “é antipolítico todo comportamento que desvia, recusa ou põe em perigo, conscientemente ou não, os requisitos e interditos constitutivos da ideologia da cidade, a qual funda e alimenta a ideologia cívica” (citada por Didi-Huberman, 2019, p. 212).

Há, nessas três mulheres trágicas, um pranto que as mobiliza, um grito que precede o protesto, esse protesto das mulheres “sem patrão”, como diria Loraux. Antígona, diante do corpo descoberto do irmão, que ela já havia coberto com um punhado de terra, “gritava agudamente, como um pássaro / amargurado ao ver deserto o caro ninho” (2001, v. 482- 483), mas, junto a seus gritos e imprecações, vem um gesto, vem seu corpo em ação: “ela, vendo o corpo nu, / gemendo proferiu terríveis maldições / contra quem cometera a ação; amontoou / com as mãos de novo a terra seca e levantando / um gracioso jorro brônzeo derramou / sobre o cadáver abundante libação” (v. 486- 491). Após o grito animal, o ato político, o gesto contestatório: publicamente, de forma autoral, e não anônima, cobrir o corpo, desobedecer ao edito, encarar a própria morte. O lamento de Antígona não é apenas pela morte do irmão que não pode enterrar, é também contra a interdição política que lhe é feita de se lamentar, e esse lamento também não é apenas a sua dor pessoal, é um levante contra as leis humanas, contra as instituições da cidade. “Zeus não foi o arauto delas [as leis] para mim, / nem essas leis são as ditadas entre os homens / pela Justiça” (v. 511- 513).

Também Medeia inicia com lágrimas: “seu corpo carpe, inane ela se prostra,/ delonga o pranto grave assim que sabe / o quanto fora injustiçada” (2010, v. 24- 26). Seu pranto é muito e é *grave*, um pranto que não é dado a ninharias. “Ela persiste nas lamentações?”, pergunta o Pedagogo, e a Nutriz responde: “diria que o sofrimento mal desponta”. Também o coro ressalta o *grito atroz* de Medeia: “ouço a voz, ouço a voz atroz/ da infeliz colquídia [...] do recinto ambientável provinha o grito” (v. 132- 136). A entrada de Medeia em cena não se dá sem ser introduzida por uma didascália (que, aliás, são raras no texto grego), dizendo: “ouvem-se *gritos* vindos do palácio” (2010, p. 33). Mas o caráter de Medeia é conhecido; que seu lamento não se encerraria aí, sem nenhum efeito, parece ser sabido de antemão, que seu pranto se torna uma luta de difícil embate é dito no primeiro monólogo da Nutriz, fala que inicia a peça: “Ela é terribilíssima. Ninguém / que a enfrente logra o louro facilmente” (v. 44- 45). Mais adiante, outra fala da Nutriz parece preannunciar a hipótese de Didi-Huberman de que as lágrimas se tornam armas e o lamento se torna protesto: “não demora para a nuvem do queixume / ascender e agigantar / na flama da fúria” (v. 106- 108).

De fato, o pranto de Medeia não vem sem cólera, cólera esta que, como dito, faz com que ela não tema se expor e perturbar a ordem. O ato de matar Glauce, Creonte e seus próprios filhos, além de ser uma vingança contra Jasão, que a humilhara publicamente, contraindo núpcias com outra, é também um gesto para evitar que escarneçam nela, para impedir que a cidade ria da estrangeira traída e exilada. Medeia, com seus atos, põe à prova todos os limites civilizatórios e um dos principais deles é exatamente a maternidade. A maternidade dura enquanto seu contrato com Jasão está firme, uma vez que ele quebra a jura - este laço que a prende a esta civilização que não é a dela -, assassinar os filhos significa não se dobrar a essa lógica da maternidade que reduz a mulher ao papel de mãe; não é por ser mãe que Medeia terá de ser boa, moderada e dócil, e se esta condição lhe impõe esse comportamento, ela está disposta a abdicar desse lugar.

Medeia “agita o coração, agita a bile” (2010, v. 99), nas palavras da Nutriz, e “agitar” parece ser um verbo importante, um verbo que se aproxima da ideia do levante, daquilo que perturba, tumultua, para se insurgir. O que (se) agita não está domado, e tanto Medeia não controla seu coração quanto as leis da cidade não são capazes de controlá-la. É verdade que o único momento em que Medeia fala em *docilidade* é quando engana Jasão quanto a tê-lo perdoado, “não mais sujeita à briga com o pai, [diz ela,] meus olhos, *dóceis*, mal contêm as lágrimas” (v. 904- 905, grifo meu). A docilidade é a lógica de Creonte, de Jasão, não de Medeia, e só comparece nela quando atua, quando ela finge ter mudado de lado, ter passado a essa outra lógica, oposta à sua.

É exatamente de “agitação” que Creonte acusa Joana, em *Gota d’água*:

eu já não posso mais conceber que essa mulher fique abrindo o berreiro contra mim, nas esquinas, no terreiro, me esculhambando. Em tudo quanto é beco, boteco, bilhar, eu escuto o eco da voz dela me chamando ladrão, explorador, capitalista, cão, botando os santos dela contra mim [...] isso pra mim se chama *agitação* (Buarque & Pontes, 1976, p. 96-97).

É também a uma lógica docilizadora que ela é submetida, quando, em diversos momentos, é repetido que ela precisa “se acalmar”. Enquanto o pranto permanece apenas lamento pessoal, ele é, não apenas suportado, como, ainda, negligenciado, mas, quando ele devém cólera e pode vir a causar problemas para além do pessoal, então deve ser contido. Ao menos três personagens masculinos tentam calar Joana, “Saia sem chiar, calma, sou capaz de dar mais um pouco [de dinheiro]” (1976, p. 148) diz Creonte; em um diálogo com Jasão, o mesmo apelo à mansidão: “JASÃO: Joana, você tem que se acalmar. / JOANA: Acalmar, é claro... é dever do injustiçado manter sempre a cabeça fria, a qualquer custo. Enquanto que a raiva é um privilégio do injusto” (1976, p. 74); e até mestre Egeu, que quer ajudá-la, pede que ela pare de fazer provocação, para o seu próprio bem: “tem que me jurar que de hoje em diante vai ficar quietinha, bico calado” (1976, p. 110).

Mas a resposta que Joana dá a Egeu poderia responder aos outros homens: “Nessa briga, mestre Egeu, se eu ficar num canto, retraída, vão falar: coitada! Se esperneio, boto a boca no mundo, vão dizer: é porra louca. Então, já que na hora eu tou sozinha mesmo, deixa eu brigar à moda minha” (1976, p. 112). Joana está disposta a brigar, e a brigar a seu modo; ainda que isso lhe custe muito, abaixar a cabeça não é uma opção viável e ela dá testemunho do lamento potencializado pela raiva, que se torna questão de vida e morte: “quem pensa por você é o nervo exposto. É assim, mestre, que eu estou ferida. E só o que ainda me liga à vida é meu ódio [...] Eu sem ódio, mestre Egeu, no duro que não consigo mais sobreviver” (1976, p. 112).

A grande recriminação feita a Joana é a de “fazer escândalo”. Ela é repreendida, assim como Antígona, pela publicidade do ato, por “abrir o berreiro”, “botar a boca no mundo”, por expor-se, ao invés de calar-se ou recolher-se ao anonimato. O silêncio de Joana não pode ser comprado, porque ela não está inserida em uma lógica de mercado. Ela sabe que a voz do poder é também uma voz masculina (“Por que um homem onipotente assim, poderoso assim, precisa jogar toda a sua força em cima duma mulher sozinha... por quê?” (1976, p. 149), e Creonte também não esconde que o que essa mulher sozinha, perdida, mas indomável, provoca é medo: “Medo de você, sim, porque você pode investir a qualquer hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão. E a vida te botou em posição de tiro. Só falta a vítima, mais nada” (Idem, p. 149).

A fala de Creonte parece evidenciar esse impulso revolucionário que nasce do lamento público. À exclamação do lamento, como afirma Didi-Huberman, se funde algo como “um reclame consecutivo: uma exigência fundamental que não concerne à morte [do ente perdido], mas à vida por vir, à vida dos sobreviventes” (2019, p. 214). Tanto Antígona quanto Medeia e Joana fazem, em suas ações, também um protesto contra uma lei vigente e, sendo isto público, coletivo, e sendo um ato político, mesmo naquelas cujo fim é a morte, há algo que permanece – ainda que seja mais o próprio gesto do que seus resultados – para as demais “sobreviventes”. Joana se suicida não por não poder lidar com o que fez, sua morte não compactua com uma prerrogativa *moral*, como seria o caso do inglês de Darwin, mas, ao contrário, tem no suicídio a continuação do seu gesto: se é preciso ir ao extremo inclusive de si mesma, ela irá; se aceitar não ter conseguido envenenar Alma e Creonte em vingança seria o mesmo que aceitar uma derrota, aceitar passivamente a ridicularização, então, nesse caso, completar o seu gesto significa ter sua saída na morte.

A adaptação de Medeia feita por Grace Passô parece ter compreendido bem a ideia da incorporação da indocilidade como arma de batalha e potência contestatória, encerrando-se o texto com uma fala que define bem as três personagens trágicas em questão: “ser Uma Indomável Mulher” (Passô, 2017, p. 45).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Buarque, C. & Pontes, P. (1976). *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2019). *Protestations de femmes, ou comment soulever le politique*. In *Ninfa dolorosa: Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Éditions Gallimard.

Eurípides (2010). *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34.

Nascimento, E. (2012). *Clarice Lispector: Uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. E-book.

Passô, G. (2017). *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.

Sófocles (2001). Antígona. In *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.