
Uma Ifigénia portuguesa: noite escura de João Canijo

Autor(es): Rodrigues, Nuno Simões

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/37044>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1043-6_9

Accessed : 31-Dec-2020 16:23:41

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

Política no Brasil do século

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

*Categorias aristotélicas por Silvestre Pinheiro
Ferreira • Musas errantes: tesouros da Antiguidade
Clássica no labirinto da Biblioteca Nacional
Brasileira • Eudoro de Sousa e a Mitologia •
Câmara Cascudo em defesa de Epicuro • Medéia
carioca • Ecos de Platão em Vergílio Ferreira
• Imaginário clássico na poesia de António
Arnaut • Motivos clássicos na poesia novilatina
em Portugal: Manuel da Costa • Uma Ifigénia
portuguesa: “Noite escura” de João Canijo • Uma
leitura de Mau Tempo no Canal de Vitorino
Nemésio • A phýsis grega e o Brasil: as viagens de
Von Martius • Fantasia para dois coronéis e uma
piscina. Ecos clássicos num contexto do séc. XX*

A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS EM PORTUGAL E NO BRASIL

MARIA DE FÁTIMA SILVA
MARIA DAS GRAÇAS DE MORAES AUGUSTO
COORDENAÇÃO

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

*português • O que não cabe nas palavras -
peripécia e reconhecimento em A tragédia de Ruy*

Uma Ifigénia portuguesa:
Noite escura de João Canijo

(A Portuguese Iphigeneia: "Noite escura" by João Canijo)

Nuno Simões Rodrigues
Universidade de Lisboa
(antiguidadeclassica@hotmail.com)

Página deixada propositadamente em branco

RESUMO – O fascínio de Canijo pela tragédia grega tem-se revelado em várias das suas realizações cinematográficas. O próprio confessou em entrevista: ‘descobri que nas tragédias gregas e em Homero estão os arquétipos não só das histórias como das personagens de sempre da nossa tradição ocidental. O único que inventou depois alguma coisa foi Shakespeare. Tudo o resto parte dos Gregos’. É este o espírito que ditou a sua *Noite escura*, uma Ifigénia portuguesa.

PALAVRAS CHAVE – cinema, mito, trágico, Atridas.

ABSTRACT – The attraction of Canijo for Greek tragedy is clear in several of his films, as has been declared by the filmmaker himself: ‘I discovered that Greek tragedy and Homer are the archetypes not only of the stories but also of the permanent figures of the western tradition. The only author who invented something later was Shakespeare. Everything else comes from the Greeks’. This is the spirit that inspired *Noite escura* (*Dark Night*), a Portuguese Iphigeneia.

KEYWORDS – cinema, myth, tragic, Atridae.

Nelson Pinto é o rei da noite. É assim que a mulher, cujo nome – Celeste – não pode ser mais antitético da personagem a que dá corpo, o caracteriza numa sequência do filme que ambos protagonizam: *Noite Escura*.

Com efeito, a noite é escura e longa. A alumia-la, apenas vislumbres de focos intensos, de cores carregadas, em tons de azul ferrete e vermelho sangue, que esmagam de claustrofobia os que por elas se guiam. O resultado é o ambiente sórdido e soturno, lúgubre e sombrio de um bordel ou casa de alterno de província, localizada algures no Portugal que hoje se conveniou chamar de «profundo». Tivesse o ecrã a capacidade de transmitir o sentido do olfacto e cheirar-nos-ia por certo a perfumes ordinários, desodorizantes de propulsor quicá armazenados em pulverizadores de loja chinesa, misturados com álcool e tabaco, e ainda ao bafio acre da transpiração de corpos que na calada da noite se entregam a actos considerados ilícitos pela moral dominante em fusão com os tecidos baratos que forram divãs e sofás.

Tudo se passa numa noite e a noite é escura. Nelson (Fernando Luís) e Celeste (Rita Blanco) gerem o seu negócio: ele administra-o, o que implica contactos marginais com mafias de leste; ela controla os espectáculos que todas as noites entretêm a clientela. O casal tem três filhos: Carla, Sónia e Manuel (Luís Simões), uma criança que inocente se passeia mascarada de super-herói por entre as «meninas» do bordel, alheia a toda a sordidez que se vive à sua volta. Carla (Beatriz Batarda) é a mais velha, rapariga de 24 anos, apagada, mal vestida e de aparelho metálico nos dentes, que faz a manutenção do espaço, limpando o que ficou sujo da noite anterior. Sónia (Cleia Almeida), 18 anos de ingenuidade, debuta como cantora da noite, longe,

todavia, de ser um talento. Mas é nisso que todos parecem querer acreditar. A este núcleo familiar juntam-se quatro outras personagens: Nicolau (José Raposo), o amigo de Nelson; Sebastião (Ramón Martínez), o namorado de Sónia; o amante de Celeste (João Reis); e Fyodor (Dmitry Bogomolov)¹, o mafioso que trata com o dono do bordel.

Nelson pisou o risco. Parece ter dado um passo maior do que as pernas. E a dívida contraída aos russos não consegue agora ser saldada. Fyodor propõe uma solução: a entrega da filha mais nova, Sónia, à mafia russa poderá saldar a dívida e resolver o problema. O dilema cai sobre Nelson. A angústia dilacera-o. Mas o homicídio de uma das «meninas» do bordel, de uma russa precisamente, horas antes, de cujo sangue e corpo Carla tratou de limpar em todos os sentidos, não deixa espaço para dúvidas. Nelson tem de aceitar a proposta de Fyodor ou a dívida poderá sair-lhe demasiado cara. Nicolau tenta ajudar o amigo e faz-se forte perante os russos. Mas a força de Nicolau é fogo-fátuo, especialmente manifesto no momento em que Fyodor lhe crava um punhal no pescoço. Nelson não tem saída, a menos que ponha em jogo a sua própria vida e as dos seus.

A todo este processo, Celeste e Sónia mantêm-se alheias. A primeira parece preocupar-se com coisas fúteis, desde o *peeling* que pretende fazer e que é consonante com a sua cabeleira platinada e oxigenada (em Celeste, as cores parecem ser particularmente simbólicas, como o vestido vermelho que usa qual sintoma de perdição e prenúncio da tragédia), às repreensões sem sentido que faz à filha mais velha, inclusive no meio de um chão e paredes ensanguentadas, em que nem sequer parece reparar, e ao encontro proibido com um amante que a faz trair Nelson debaixo dos olhos dele e desse modo reviver os seus tempos de prostituta. A segunda, comparada a uma pomba inocente, persegue o sonho de vir a ser uma estrela da canção, apoiando-se num namorado demasiado passivo. O pai aproveita o sonho e alimenta-o com o dolo: os russos aceitaram levar Sónia para Espanha, onde se estreará como cantora. Ao princípio, Sónia acredita na ilusão.

Em contrapartida, Carla, uma espécie de Gata Borralheira, percebe tudo o que ali se passa. A ela nada parece escapar. Carla é a personagem mais lúcida desta *Noite Escura*. Talvez por isso ela não acredite em sonhos nem em milagres e não hesite em deixar cair uma imagem de Santa Rita de Cássia, também esta vítima de um marido cruel e patrona das causas impossíveis, no caixote do lixo. Como foi já notado, o acto de Carla parece

¹ O realismo do filme leva o realizador a optar por actores nativos para os papéis de russos.

sugerir que ali não há espaço para a piedade². A atitude da jovem, contudo, parece-nos também um símbolo da rejeição e do repúdio do religioso, como num «piscar de olhos» ao espectador mais entendido, dizendo-lhe logo naquela sequência inicial da película: «aqui não há Ártemis a exigir um sacrifício! Aqui os deuses foram esquecidos! Aqui são os homens que se encarregam de trazer a tragédia aos seus semelhantes!»

Mas a percepção que Carla tem da realidade é também a matéria-prima que a enredará na que há-de ser a sua tragédia do conhecimento. É que Carla sabe demais. Ou melhor, está demasiado consciente da realidade que a mãe persiste em ignorar, e por isso demasiado só³. Carla sabe dos crimes do pai. Sabe dos devaneios amorosos da mãe. Sabe qual vai ser o destino da irmã. Eventualmente, Carla é quem tem a maior consciência da dimensão trágica de tudo o que está prestes a acontecer e, como tal, ali ninguém sofre mais do que ela. É por isso que Carla agirá, determinada a salvar Sónia do sacrifício a que o pai a entregou.

Depois de se estrear como cantora, Sónia terá de fugir para Lisboa. Carla tomará o seu lugar com os russos. Finalmente, a mãe percebe o acordo que o marido fez e ameaça-o: se ele entregar Sónia, ela mata-o. Mas Nelson não tem alternativa. Celeste está resoluta. E nem a oferta que Carla faz para assumir o lugar da irmã a dissuade. Pelo seu lado, Carla tenta convencer o pai a entregá-la no lugar de Sónia. A rapariga tenta tudo. Recorrendo inclusive à tentação da carne, lembrando ao pai o incesto que, aparentemente, com ela comete desde há muito. Mas nada resulta.

Por fim, Sónia resigna-se. A jovem percebe que não há saída e entrega-se aos russos. Carla, porém, não vencida, pega numa arma e dispara contra os homens que levam a sua irmã. Alguns caem, mas outros reagem e a Electra portuguesa cai ferida de morte. Ao seu redor, todos parecem estar atónitos. Nelson deita-se sobre o corpo da filha, como se com ela fizesse amor pela última vez. Sónia entra no carro dos russos e abandona a cena em direcção ao desconhecido. Celeste reza um Pai-Nosso e cumpre o que prometeu: mata o marido. Mortes nuas e cruas, aos olhos de todos, sem que seja preciso um mensageiro que as relate à audiência.

Não será por certo necessária a confissão de João Canijo para que um espectador ilustrado de *Noite Escura* se aperceba de que estas personagens evocam outras com mais de dois mil e quinhentos anos de existência. Nelson,

² I. Monteiro, no *blog Godard is dead*, Novembro de 2011.

³ Sobre a solidão do herói trágico moderno, vide Williams 2002: 37; sobre a tragédia do conhecimento, vide Serra 2006: 395-437.

o rei da noite, é Agamémnon; Celeste é Clitemnestra; Sónia é Ifigénia e Carla é Electra. Uma vulgar família portuguesa revela-se subitamente como aqueles que, na noite dos tempos, se deram a conhecer como a casa real de Micenas ou de Argos.

A verdade é que o fascínio de Canijo pela tragédia grega, e em particular pela figura de Electra, tem-se revelado em várias das suas realizações. O próprio confessou em entrevista: «descobri que nas tragédias gregas e em Homero estão os arquétipos não só das histórias como das personagens de sempre da nossa tradição ocidental. O único que inventou depois alguma coisa foi Shakespeare. Tudo o resto parte dos Gregos»⁴.

Essa consciência manifesta-se em pelo menos três das suas criações cinematográficas: *Ganhar a Vida* (2001), em que a personagem de Cidália (Rita Blanco) é uma espécie de Antígona; *Mal Nascida* (2007), em que o realizador recria uma vez mais em ambiente português a *Oresteia*, da qual se destaca a figura de Lúcia/Electra (Anabela Moreira); e *Noite Escura* (2004), em que tudo gira em torno de uma Ifigénia portuguesa. Para este argumento, Canijo contou ainda com a colaboração de Pierre Hodgson e de Mayanna von Ledebur. A produção é de Paulo Branco. O resultado é um filme brilhante – apesar da lugubridade – denso e profundo, na linha de Mike Leigh e John Cassavetes, de quem Canijo se confessa admirador, e aos quais acrescentaríamos ainda Pedro Almodóvar, dado o tom anti-heróico e o fascínio pelas personagens femininas. Mas cabe a cada espectador interpretá-lo à sua maneira. Esse é, aliás, o desígnio do autor, quando opta, por exemplo, por oferecer à sua audiência dois e três diálogos/planos em simultâneo.

Em *Noite Escura*, há também um pai que de súbito se vê obrigado a entregar uma filha em sacrifício (Nelson/Agamémnon). Há uma mãe que ama essa filha e que desespera quando se vê na iminência de a perder numa teia que a ultrapassa, por um lado, mas que por outro ela ajudou a tecer (Celeste/Clitemnestra). Há um irmão ainda criança (Manuel/Orestes), um desejado mas impotente noivo que nunca virá a sê-lo (Sebastião/Aquiles) e um amante (evocando Egisto) a quem a mãe parece estar intensamente ligada. É esta a forma escolhida por Canijo para recriar a tragédia atribuída a Eurípides, *Ifigénia em Áulis*. À maneira dos Gregos, Canijo compõe a sua Ifigénia, trazendo à colação outros elementos do ciclo troiano, como é o caso da introdução de Electra neste enredo.

⁴ Em entrevista a J. Antunes, «João Canijo estreia *Mal Nascida*», *JN* 8 de Outubro 2008.

Com efeito, o realizador português opta por inverter a ordem dos factores. Mantém duas das filhas do Atrida, Electra e Ifigénia, o jovem que evoca Orestes e esquece Crisótemis, todavia lembrada na tragédia euripidiana⁵. Mas opta por fazer de Ifigénia a mais nova e de Electra a mais velha. E todo o papel que esta há-de desempenhar em *Coéforas* de Ésquilo e nas tragédias suas homónimas de Sófocles e de Eurípides é antecipado para o cenário montado para o enredo desta *Ifigénia num alcouce*. Esvazia-se o protagonismo de Orestes, que assim nunca o será, e acentua-se a ligação entre pai e filha, ao mesmo tempo que se revela o afastamento quase total em relação à mãe. Note-se que, só no final, ao morrer, Carla chama «mãe» a Celeste. Até então, a jovem trata sempre a mulher pelo seu nome próprio, como que não lhe reconhecendo a maternidade ou como simplesmente mais uma concorrente à atenção de Nelson. Não podemos deixar de assinalar que esta opção de João Canijo parece ser já produto de uma hermenêutica influenciada pela escola psicanalítica, de que o nome de Jung é particularmente relevante, ao teorizar, na sequência de Freud e do «seu» Complexo de Édipo, o Complexo de Electra⁶. A relação entre Carla, Nelson e Celeste é, efectivamente, um paraíso para a psicanálise.

Se, por um lado, Canijo transpõe a tragédia grega antiga para o ecrã, actualizando-a – note-se como Nelson é um rei no seu microcosmos –, por outro parece-nos também evidente que nesta actualização há uma necessária redefinição do trágico, produto de um longo processo cultural que se iniciou no século V a. C. com os Gregos, mas que não mais parou. Com efeito, de certo modo, a tragédia antiga, com as suas especificidades sócio-político-religiosas, nasceu e morreu na Atenas do século V, mas a essência do trágico enquanto valor ou ideia filosófica manteve-se na cultura ocidental, sobrevivendo às vicissitudes dos tempos e adaptando-se às suas idiossincrasias. É assim que falamos de tragédia renascentista e neoclássica, romântica e liberal, contemporânea e pós-moderna, burguesa e psicológica⁷. O homem trágico metamorfoseou-se de acordo com os tempos em que foi ressurgindo.

Ao longo desse percurso, durante todo o processo, o príncipe aristotélico cujo destino, em última análise, implicava o da cidade ou comunidade que representava transformou-se num homem comum, viva ele em que época viver. Assim o mostrou, e.g., Arthur Miller com John Proctor,

⁵ E. IA 731; cf. *Electra* de Sófocles, em que Crisótemis é uma das personagens.

⁶ Vide e.g. Freud 2010.

⁷ Vide Williams 2002.

em *The Crucible* (1953), ou com Willy Loman em *Death of a Salesman* (1949)⁸. Nestes dois casos, e poderíamos citar outros, a tragédia instala-se entre os anónimos e pode revelar-se em condições de conflito com o Estado ou outra realidade externa ao herói, que regulamente a ordem em que ele se insere, como acontece no primeiro caso, ou em dilemas que se agudizam no espírito das personagens e as fazem entrar em rota de colisão consigo mesmas ou com as suas convicções, sonhos e aspirações, tal como sucede no segundo exemplo.

Por um lado, Canijo parece seguir esta nova experiência trágica, como se estivesse atento às palavras de Camus: «o público está cansado dos Atridas, de adaptações da Antiguidade, daquele sentido trágico moderno que, infelizmente, raras vezes está presente em mitos antigos, por mais generosamente recheados de anacronismos que eles sejam.»⁹ Com efeito, os heróis de Canijo são do mais vulgar que podemos conceber: chulos e prostitutas misturados com uma família ordinária. Note-se como até os nomes das personagens apontam nessa direcção – e recordamos que a onomástica é sociologicamente significativa: as filhas de Nelson não se chamam «Maria Teresa» ou «Maria Francisca»; chamam-se «Carla» e «Sónia», nomes que traduzem uma acentuada moda social vinculada no tempo e no espaço, como um *Sitz im Leben* determinado e significados sociológicos múltiplos e pertinentes. Não há dúvida de que, neste quadro, a família se revela como uma alternativa ao Estado, sendo no seio dela, por meio da incomunicabilidade dentro dela, que a tragédia se vai consumir¹⁰. A linguagem é rude e popular. A condizer, música de fundo, com canções de Ágata, Romana e Tony Carreira, artistas portugueses tão socialmente marcantes quanto os nomes das filhas de Nelson e Celeste. O ambiente está definido...

Mas parece-nos igualmente evidente que existe também em Canijo uma atracção incontornável pelo enredo trágico grego antigo, no qual ecoam os mitos mas também os conceitos aristotélicos de *hamartia*, *pathos*, *katharsis* ou os de *hybris* e *moira*. Apesar dos elementos modernos, o herói trágico de Canijo é ainda alguém «magnificamente exposto a um esmagador desígnio externo... um erro trágico, capaz de dar início a uma tal acção, no carácter do homem individual.»¹¹

⁸ Ver Williams 2002: 46-47, 74-75, 140.

⁹ A. Camus, 1945, apud Williams 2002: 227. Sobre o novo herói trágico, ver ainda Williams 2002: 41.

¹⁰ Williams 2002: 145.

¹¹ Williams 2002: 120.

Em *Noite Escura* encontramos a lei pseudo-aristotélica das três unidades: há unidade de lugar (um bordel sombrio e lúgubre), de acção (uma dívida por saldar) e de tempo (uma longa e escura noite de Inverno). Eventualmente, não será aqui que encontramos a herança grega propriamente dita, uma vez que esta questão parece ser ela própria mais produto de exegese do trágico do que da tragédia ática¹². Mas há sem dúvida uma identificação das personagens modernas com as antigas.

Tal como o Agamémnon euripídiano, na sequência de um erro/*hamartia*, de uma «acção irreparável»¹³, Nelson vê-se preso a um conflito interior que o coloca perante um dilema praticamente sem solução. O rei da noite foi longe demais. É *hybris*. E ao mesmo tempo é um palhaço-conformista, tal como surge na primeira sequência do filme, emblema da sociedade em que se insere¹⁴. Para ele parece não haver escapatória senão entregar a filha aos homens do Leste, que aliás parecem convocar os antigos Tauros, o povo da Crimeia que acolherá Ifigénia após a intervenção de tipo *deus ex machina* com que a tragédia de Eurípides encerra. Tal como Clitemnestra, Celeste ignora o esquema criado pelo marido durante parte significativa da acção, julgando que a sua filha simplesmente irá para Espanha, onde se tornará uma estrela da canção. Também ela, que sintomaticamente acredita no que as cartas lhe dizem, erra ao agir desse modo. Celeste é, no dizer da filha mais velha, «uma mulher com os olhos virados para dentro». Mas é ao aperceber-se do inevitável que a Clitemnestra lusitana coloca ao marido a mais pertinente das perguntas: «Vais sacrificar a tua filha, Nelson?»

De igual modo, ao querer marcar o momento em que a dívida de Nelson será paga, referindo-se a Sónia, Fyodor dirá: «A comida está na mesa!» A metáfora parece-nos adequar-se na perfeição à ideia que associa o festim ao sacrifício antigos. Aliás, tal como o canto da virgem que precede a entrega da mesma e que se faz representar pela estreia artística de Sónia. Ou ainda o colar da meretriz Irka que, qual coroa sacrificial, passa de vítima em vítima, marcando-a como a próxima a ser servida no altar.

A promessa de uma carreira à filha de Nelson e Celeste equivale portanto ao suposto casamento que se deveria celebrar entre Ifigénia e Aquiles. A defesa de Sónia, assumida por Nicolau, parece corresponder à segunda posição de Menelau (note-se a rima dos nomes) na tragédia de Eurípides, assim como a resignação da jovem, ao aceitar ser «oferenda propiciatória»,

¹² Vide e.g. Forestier 2003.

¹³ Williams 2002: 81.

¹⁴ Cf. Williams 2002: 140.

eco a da filha do rei de Micenas/Argos, quando aceita o sacrifício em benefício dos Aqueus¹⁵. E apesar de a acção de Electra não fazer parte da referida tragédia de Eurípides, é evidente que a sua integração, tal como a de Egisto, é inspirada no papel que cabe a cada uma das personagens nas tragédias do ciclo troiano, como assinalámos. Os caracteres centrais são enquadrados pelo conjunto de prostitutas russas, ucranianas e brasileiras, cujas conversas que encetam com os clientes vamos escutando, quais *voyeurs*, de forma parcelar e entrecortada. As alternadeiras funcionam como coro alternativo ao das mulheres da Calcídia, em *Ifigénia em Áulis*. O coro de Canijo, porém, parece alhear-se totalmente do destino de quem as rodeia, coadunando-se com a vontade dos clientes, a quem nada mais interessa senão o desejo básico e a carnalidade, todavia anti-erótica, que procuram naquele lugar. A rotina da carne torna-as indiferentes às desgraças alheias, anestesia-as, como se verifica com o suicídio quase despercebido de uma delas, que todavia intensifica o prenúncio de desgraça. É essa mesma carnalidade, aliás, que o realizador usa para marcar o momento do clímax da tragédia, como que anunciando algo que está para acontecer.

A tragédia de Nelson é marcada pelo dilema para ele insolúvel. A de Celeste pela perda irremediável da filha. A de Sónia pela fatalidade de ser filha de quem é. E a de Carla pela abnegação. Gente vulgar a padecer de tão grandes males. A família Pinto é a família enquanto entidade destrutiva. Homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos, no seio do próprio sangue¹⁶.

Neste filme de João Canijo confirma-se a ideia de R. Williams, para quem «a natureza humana é permanente, universal e essencialmente imutável... Dada esta configuração, a explicação da tragédia tem de ser feita, forçosamente, em termos dessa essência humana imutável ou de algumas das suas faculdades»¹⁷.

Mas a grande inovação de Canijo está, além da transposição para o ambiente do quotidiano de uma casa de alterno, na mudança que se processa no carácter de Carla/Electra. As palavras que Sónia dirige à irmã, quando esta cai com o corpo crivado de balas, antes de entrar no carro em que seguirá para a terra destes «novos Tauros» mostram-no: «Não roubes a minha morte!» Interagindo com o seu público, Canijo como que pisca o olho ao

¹⁵ Tema, aliás, que Aristóteles considerou incoerente e pouco verosímil, *Poética* 1454a35.

¹⁶ Williams 2002: 156, 161.

¹⁷ Williams 2002: 69-70.

espectador, mostrando-lhe agora a sua versão do mito grego: o realizador faz com que a sua Electra morra no lugar da sua Ifigénia, sem que isso, todavia evite o sacrifício da filha mais nova. Apesar da intervenção de Carla/Electra, a *moira* de ambas não deixa de se revelar. Carla tenta alterar o destino mas é mal sucedida. A sua iniciativa de tipo *deus ex machina* é um desaire, pois essa parte do sagrado está aqui excluída, como afirmámos, o que entra em ruptura com a tragédia antiga, assumindo a idiossincrasia moderna. Mas estará o transcendente aqui de todo excluído? Na verdade, as duas jovens são personagens marcadas pela fatalidade desde o início, pois o destino de ambas está traçado desde que nasceram no seio daquela família. A morte de Carla liberta-a do seu sofrimento, mas não apaga o da irmã. Mas está claro que Carla é a heroína trágica que não tem saída em vida, podendo contudo afirmar na morte a identidade e a vontade perdidas¹⁸. *Pathos* e *katharsis* entrelaçam-se assim. Nada mais grego, diríamos.

Dentro do bordel, a rotina mantém-se e o quotidiano segue o seu curso. Destas personagens, fica-nos talvez a repulsa ou o desprezo, talvez horror, talvez alguma empatia... Do *mythos*, nada de moralização ou de denúncia, apenas tragédia...

Noite Escura dá um sentido ainda maior às pertinentes palavras de Raymond Williams: «O que nos espera, no fim do sexo e da feroz e ralada luta pela vida, é a morte.»¹⁹

¹⁸ Williams 2002: 140.

¹⁹ Williams 2002: 160.

Bibliografia:

- Forestier, G. (2003), *Passions tragiques et règles classiques: essai sur la tragédie française*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Freud, H. C. (2010), *Electra vs Oedipus: The Drama of the Mother-Daughter Relationship*. London: Routledge.
- Serra, J. P. (2006), *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Williams, R. (2002), *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro.

Maria das Graças de Moraes Augusto é Professora Titular no Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A sua investigação sobre História da Filosofia Antiga abrange temas como Platão e a herança platónica, filosofia e conhecimento no pensamento antigo, filosofia e literatura na tradição antiga e recepção dos clássicos gregos no Brasil.



OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

