

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

PEDRO LEITES JUNIOR

O MITO DE ELECTRA: LABOR ESTÉTICO, RETORNO E DIFERENÇA

CASCAVEL – PR
2016

PEDRO LEITES JUNIOR

O MITO DE ELECTRA: LABOR ESTÉTICO, RETORNO E DIFERENÇA

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração: Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

CASCADEL – PR
2016

PEDRO LEITES JUNIOR

O MITO DE ELECTRA: LABOR ESTÉTICO, RETORNO E DIFERENÇA

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutor em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Carmen Luna Sellés
Universidade de Vigo (UVIGO)

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Profa. Dra. Rita das Graças Felix Fortes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Cascavel, 04 de março de 2016.

AGRADECIMENTOS

Aos professores, colegas, literatos e teóricos que contribuíram para minha formação intelectual e acadêmica. Em destaque, àqueles membros discentes e docentes do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, do *Máster de Teatro e Artes Escénicas* e do Doutorado Internacional da Universidade de Vigo com quem compartilhei conhecimentos e experiências.

À CAPES, que apoiou a pesquisa por meio da concessão de bolsa de estudos durante os quatro anos de desenvolvimento do trabalho, sendo um deles na modalidade Doutorado-sanduíche (processo 99999.003061/2014-00).

Aos membros da banca que compõe a Comissão Examinadora do trabalho, por aceitarem avaliar o estudo proposto e pelas considerações advindas de tal atividade.

À Profa. Dra. Dolores Troncoso Durán, pelas valorosas contribuições ao estudo da obra de Benito Pérez Galdós.

Agradecimentos especiais à Profa. Dra. Carmen Luna Sellés, minha orientadora no exterior durante a estância doutoral junto à Universidade de Vigo, pelas estimadas contribuições acadêmicas nos vários estágios de desenvolvimento da pesquisa e pela singular acolhida na instituição estrangeira.

Sobrelevados agradecimentos à minha orientadora, Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, que, ademais do presente trabalho, guiou-me – tal qual um Virgílio a Dante – pelos profícuos e prazerosos últimos dez anos de estudos.

ὅπου δ' Ἀπόλλων σκaiὸς ἦ, τίνες σοφοί;

ΗΛΕΚΤΡΑ – Εὐριπίδου

Se Apolo é torpe, quem são os sábios?

ELECTRA – Eurípides

RESUMO

Este trabalho desenvolve um estudo, de caráter comparativo e interpretativo, a partir de um conjunto de obras dramáticas, produzidas em diferentes contextos históricos, que dialogam com o mito grego de Electra. Interessa aqui observar e interpretar como, no processo mimético, os *mímemas* realizam a transposição do mito; desenvolver um trabalho de pensar se houve ou há um efeito diferencial no processo da transposição que capta um conteúdo, uma forma do mito; verificar em que medida conteúdo e forma estética se mantêm e quais obras apresentam a ruptura com a série literária em torno do mito de Electra. Nesta perspectiva, pretende-se refletir sobre o modo como dramaturgos se apropriaram esteticamente de obras do passado para realizar problematizações referentes à sua temporalidade histórica. Nesse sentido, a pesquisa parte da narrativa de tradição oral para prosseguir com leituras dos clássicos: *Oréstia* (458 a.C.), de Ésquilo, *Electra* (entre 420 a.C. e 413 a.C.), de Sófocles, e *Electra* (413. a.C.), de Eurípides. As tragédias gregas antigas são, aqui, colocadas em diálogo com duas obras dramáticas modernas: *Electra* (1901), do autor espanhol Benito Pérez Galdós, e *Electra Enlutada* (1931), do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill. A partir da noção de intertextualidade e seguindo pressupostos da Literatura Comparada, os processos miméticos são tratados em articulação a reflexões sobre o trágico, o mito, o *cânone* literário, a relação entre obra e sociedade, entre outros aportes teóricos postos em diálogo.

PALAVRAS-CHAVE: Mito de Electra. Intertexto. Recriação. Processos miméticos.

ABSTRACT

This study has the objective of developing a comparative and interpretative research, from a group of dramaturgic works produced in different historical contexts which dialogue with the Greek myth of Electra. We have interest in observing and interpreting how, in the mimetic process, the *mimemes* perform the transposition of the myth; develop a study considering if there was or if there is a differential effect in the process of transposition that encompasses a content, a configuration of the myth; verify in what extent content and aesthetical form are maintained and which works present a rupture to the literary series around the myth of Electra. In this perspective, we intend to reflect about the way playwrights have aesthetically appropriated works from the past to perform the questioning of their historical temporality. In this sense, our study starts from the narrative of oral tradition to proceed with readings of the classics: *Oresteia* (458 b.C.), by Aeschylus, *Electra* (between 420 b.C. and 413 b.C.), by Sophocles, and *Electra* (413 b.C.), by Euripides. The ancient Greek tragedies are here placed in dialogue with two modern dramaturgical works: *Electra* (1901), by the Spanish writer Benito Pérez Galdós, and *Mourning Becomes Electra* (1931), by the North American playwright Eugene O'Neill. From the notion of intertextuality and following assumptions of Comparative Literature, the mimetic processes are dealt with in conjunction to reflections on the tragic, the myth, the literary canon, the relation between work and society, among other theoretical contributions brought into dialogue.

KEYWORDS: Myth of Electra. Intertext. Recreation. Mimetic processes.

RESUMEN

Ese trabajo desarrolla un estudio, de carácter comparativo e interpretativo, partiendo de un conjunto de obras dramáticas, producidas en distintos contextos históricos, que dialogan con el mito griego de Electra. Interesa aquí observar e interpretar como, en el proceso mimético, los mimemas realizan la transposición del mito; desarrollar un trabajo de pensar si hubo o hay un efecto diferencial en el proceso de la transposición que capta un contenido, una forma del mito; verificar en qué medida contenido y forma estética se mantienen y cuales obras presentan la ruptura con la serie literaria alrededor del mito de Electra. Desde esa perspectiva, se pretende reflexionar sobre el modo como dramaturgos se apropiaron estéticamente de obras del pasado para que realizaran problematizaciones referentes a su temporalidad histórica. En ese sentido, la investigación parte de la narrativa de tradición oral y prosigue con lecturas de los clásicos: *Orestíada* (458 a.C.), de Esquilo, *Electra* (entre 420 a.C. y 413 a.C.), de Sófocles, y *Electra* (413 a.C.), de Eurípides. Las tragedias griegas antiguas son, aquí, puestas en diálogo con dos obras dramáticas modernas: *Electra* (1901), del autor español Benito Pérez Galdós, y *A Electra le sienta bien el luto* (1931), del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill. Partiendo de la noción de intertextualidad y siguiendo los presupuestos de la Literatura Comparada, los procesos miméticos son abordados en articulación a reflexiones sobre el trágico, el mito, el canon literario, la relación entre obra y sociedad, entre otros aportes teóricos puestos en diálogo.

PALABRAS CLAVE: Mito de Electra. Intertexto. Recreación. Procesos miméticos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PROCESSOS MIMÉTICOS: O CÂNONE E O MITO EM SUAS TEMPORALIDADES HISTÓRICAS.....	21
2 O MITO DE ELECTRA NO UNIVERSO GREGO: TEMAS, MOTIVOS E <i>MODUS OPERANDI</i>	57
2.1 O MITO DE ELECTRA COMO NARRATIVA DE AUTORIA COLETIVA	57
2.2 <i>ORÉSTIA</i> (458 a.C.), DE ÉSQUILO: O FORTALECIMENTO DO MITO	92
2.3 <i>ELECTRA</i> (420-413 a.C.), DE SÓFOCLES: A DEPURAÇÃO DO MITO	127
2.4 <i>ELECTRA</i> (413 a.C.), DE EURÍPIDES: DO MITO À FÁBULA E À METÁFORA	167
3 <i>ELECTRA</i> (1901), DE BENITO PÉREZ GALDÓS: DO MITO À METÁFORA E AO ARQUÉTIPO	199
4 <i>ELECTRA ENLUTADA</i> (1931), DE EUGENE O'NEILL: DO MITO À METÁFORA DA METÁFORA	252
CONSIDERAÇÕES FINAIS	338
REFERÊNCIAS.....	356

INTRODUÇÃO

Com minha tesoura nas mãos, recorto o papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes, se sou bem comportado, oferecem-me um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação (COMPAGNON, 2007, p. 9-10).

Como em uma brincadeira infantil, os atos de recortar, selecionar e combinar, seguindo-se a ordem que mais aprazer, podem ser tomados como próprios da prática da escritura, e mais, como princípios da representação, da atividade humana de dar dimensão, entendimento ao mundo das coisas e dos seres. Isto porque, por mais que não haja uma consciência da criação, da criança ou do escritor, tudo aquilo que lhes é possível de vir à mente é já produto instituído, ainda que em outras formas, no ambiente que os precede. “Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo” já está dado, ou melhor, tudo que acreditamos ser o que forma o mundo depende do “jogo de imagens” a nós apresentado. A atividade criadora, pois, é sempre uma prática da reelaboração, da reordenação.

Tal reelaboração, ademais, ainda que aberta aos querereres da criança, que detém a tesoura, ou do escritor, que detém a pena, não é isenta de alguma regra que suplante a simples vontade do criador, haja vista que a *práxis* do elaborar, do criar, obedece a princípios de ordenação que estão inscritos nos fazeres anteriores. Evidentemente, tal qual recorta imagens ao seu querer, ainda que esteja submetido tal querer ao conjunto de imagens que lhe é apresentado, o *reajuntador* trabalha também a maneira de colar conforme seu querer, ainda que as possibilidades da atividade de colar já lhe estejam predispostas em linhas gerais. O modelo criador, pois, pode ser também reordenado. Há que se ter em vista, todavia, que o modelo, como ponto de partida, como *doxa* que reverbera no inconsciente do criador, sempre estará presente de alguma maneira no produto final da reelaboração.

Partindo da noção de que o texto clássico é equivalente do universo e ressoa como pano de fundo no inconsciente coletivo, como argumenta Ítalo Calvino (2002),

podemos afirmar que é por meio dos processos de releitura, por meio da intertextualidade, ou, nas palavras de Compagnon (2007), no recorte, seleção e combinação, que este se reavivará ao longo do tempo. Por conseguinte, se o dialogismo é inerente à própria linguagem, como defende Bakhtin (1993, 1996, 2003) e se “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 64), podemos considerar a relação intertextual como premissa mesma para o entendimento ou a compreensão da obra literária, que se constitui, nessa perspectiva, conforme os arquétipos¹ e séries que a precedem, a partir do diálogo estabelecido com tais.

Nesse polifônico processo de trocas, as noções de autoria, originalidade e propriedade se relativizam, uma vez que “as ‘influências’ não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Como diria a “criança” que assume a voz no texto de Compagnon,

nada se cria. Eu parodio [...] recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não parece mais com coisa alguma; não me reconheço, a mim. Mas eu amo essa “coisa alguma” (COMPAGNON, 2007, p. 10).

Ademais, nesse sentido, o texto literário relaciona-se não só com outros textos literários que o precedem como também com sistemas de significação não literários – “tudo o que é necessário para reproduzir o mundo” (COMPAGNON, 2007, p. 9). No entanto, ainda que se possa tomar o dialogismo entre as obras como uma rede de intertextualidade que emerge sob os signos da pluralidade, heterogeneidade, polifonia e quebra de hierarquia, Laurent Jenny (1979, p. 14)

¹ Consideramos a noção de “arquétipo” em consonância com as proposições de Guerin (1972). As reflexões desenvolvidas em tal estudo, a nosso ver, dialogam com o entendimento de “clássico” exposto por Calvino (2002) e partem da perspectiva de trabalho do crítico mítico: “é com a relação da arte literária com ‘algum sentimento muito profundo’ na natureza humana que a crítica mitológica lida. O crítico mítico está interessado em procurar os artefatos misteriosos inerentes em certas ‘formas’ literárias que provocam reações humanas dramáticas e universais, com uma fôrça quase sobrenatural. Ele deseja descobrir como é que certas obras de literatura, normalmente as que se tornaram, ou prometem tornar-se, ‘clássicos’, representam um tipo de realidade ao qual os leitores reagem sempre – ao passo que outras obras, aparentemente de igual labor, e mesmo algumas formas de realidade, nos deixam insensíveis. [O] crítico mítico estuda em profundidade [...] ‘arquétipos’ ou ‘padrões arquetípicos’ que o escritor puxa pelos tenos fios estruturais da sua obra-prima e que vibram de tal forma que provocam uma ressonância compreensiva no íntimo do leitor” (GUERIN, 1972, p. 87). Na mesma linha segue também Mircea Eliade (1972, 2000), conforme seus estudos sobre mito e história das religiões, segundo arcabouço teórico que abordaremos ao longo de nosso trabalho.

atenta para o fato de que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.

Parece premente, nesse ponto, relacionar o que diz Laurent Jenny à concepção de Georges Perec (1990) de uma literatura como *puzzle*² e à figuração da biblioteca borgiana³: à medida que o escritor tenha consciência do caráter dialógico do texto literário, a intertextualidade, a permanência de um (ou múltiplos) texto(s) noutra pode dar-se conforme haja uma capacidade assimiladora dos textos outros segundo o veio de um leitor determinado que escreve, consultando o arcabouço de livros, porém editando-os segundo sua proposta de escritura. O trabalho com a elaboração da linguagem literária no sentido da assimilação e da transformação nos remete, ainda, à antropofagia oswaldiana⁴: não é sem filtrar, isto é, deglutir, que a transformação se dá, assim como a assimilação é direcionada àquilo que é valioso; configura-se, pois, como apropriação devoradora e deglutidora. “A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

O trabalho intertextual, todavia, conforme aponta Laurent Jenny (1979), pode revelar-se tanto na “reativação dos sentidos” da obra primeira como, inversamente, mostrar-se na renúncia ou desconstrução do discurso anteposto. Assim, olhando para o interior da obra, buscando na estrutura textual os indícios reveladores das relações intertextuais, “o objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração de elementos na criação da obra nova” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Logo, tendo por premissa a dialética entre presente e passado, observando na linguagem artística potencial de resgate consciente de um discurso anterior, tomado como “verdade” (ou não), assim como a possibilidade da *reconstrução* de

² “Qualquer escritor [está] cercado por uma massa de outros [...] que existem ou não existem, que ele leu, que ele não leu, e este *puzzle* que é a literatura, no espírito deste escritor, tem sempre um lugar vacante que é, evidentemente, aquele que a obra que ele está escrevendo virá a preencher” (PEREC, 1990, p. 36).

³ *La biblioteca de Babel* (BORGES, 1996a, p. 465-471).

⁴ Referimo-nos a Oswald de Andrade (ANDRADE, 1990) considerando, ainda, a reverberação da noção de “antropofagia cultural” no percurso de reflexões teóricas que se deu posteriormente à publicação primeira de seu célebre *Manifesto antropófago*, em 1928, na então intitulada *Revista de antropofagia*.

sentidos e elaboração de “novas” estéticas, este trabalho desenvolve um estudo de caráter comparativo e interpretativo que parte do mito grego de Electra – inserido no ciclo narrativo que envolve a maldição da família de Atreu – a fim de verificar, primeiramente, como tal conteúdo é transposto à produção trágica do período do século V a.C.; isto é, como forma a base para as tragédias de Ésquilo *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, que compõem a trilogia intitulada *Oréstia* – representada pela primeira vez em 458 a.C. nas Festas Dionisiacas de Atenas –, que, por sua vez, são ponto de referência para *Electra* (entre 420 a.C. e 413 a.C.), de Sófocles, e *Electra* (413 a.C.), de Eurípides. Propõe-se, a partir de tal discussão, investigar aspectos de como se deu o processo de absorção, reelaboração e ressignificação de tal conteúdo mítico ao longo dos mais de dois milênios que separam o contexto grego antigo do contexto moderno.

Nessa perspectiva, interessa aqui observar e interpretar como, no processo mimético, novos textos – *mímemas*⁵ – realizam a transposição do mito, instituidor de temas e motivos que constituem um *cânone*; desenvolver um trabalho de pensar se houve ou há um efeito diferencial no processo da transposição que capta um conteúdo, uma forma do mito; verificar em que medida conteúdo e forma estética se mantêm ou se modificam, pensando os textos *releitores* em acordo com seu potencial de afirmação ou ruptura da série e de que modo o artista/escritor, em seu papel criador, se apropria criticamente do passado (considerado conforme as representações de mundo a que tem acesso) para realizar a problematização do presente ou de sua temporalidade histórica.

É importante considerar como o mito, em seus temas e motivos, foi sendo relido em distintos contextos e, com especial atenção, como se manifestou em temporalidades históricas significativas na construção de uma tradição dramatúrgica que se erigiu sobre o teatro grego antigo. Assim, é indispensável pensar a *mímesis* moderna a partir da dialética com a *mímesis* clássica. Propõe-se, nesse sentido, com o estudo do drama *Electra* (1901), de Benito Pérez Galdós, investigar como se deu a absorção, reelaboração e ressignificação do conteúdo mítico tendo em vista os mais de dois milênios que separam o contexto grego antigo do cenário que envolve a Modernidade na Espanha de passagem do século XIX para o XX.

⁵ “*mímema* designa o resultado da ação mimética” (GEBAUER; WULF, 2004, p. 22), ou seja, o texto em sua materialidade simbólica e representacional.

Com relação ao estudo desenvolvido sobre a obra galdosiana na presente pesquisa, pontuamos a importância dos trabalhos desenvolvidos em estância doutoral junto à Universidade de Vigo – Espanha por meio da modalidade de Doutorado-sanduíche⁶, e sob orientação da Profa. Dra. Carmen Luna Sellés. Destacam-se, dentre as atividades desenvolvidas, a participação no *Máster de Teatro e Artes Escénicas* de dita instituição e o *Trabajo de Fín de Máster* ali apresentado, sob orientação da Profa. Dra. Dolores Troncoso Durán, cujo tema é a citada obra dramática de Benito Pérez Galdós. O contato e trabalho direto e constante com professores pesquisadores especialistas na área e na produção literária do autor, assim como o estudo de bibliografia disponível na instituição supracitada e outras a que se teve acesso, foram fundamentais para o desenvolvimento do capítulo que aborda de maneira mais detida a *Electra* (1901) galdosiana, bem como para o aprofundamento de questões teóricas e de análise do trabalho ora apresentado como um todo. As atividades de pesquisa efetivadas na instituição estrangeira, pois, se deram em articulação aos estudos realizados no Grupo de Pesquisa “Confluências da ficção, história e memória na literatura e nas diversas linguagens” ao qual o presente trabalho se vincula⁷.

Como a matriz cultural grega erige-se entre as referências fundantes para a formação do pensamento ocidental e como a intertextualidade não obedece às fronteiras entre literário e não-literário, artístico e não-artístico – fronteiras essas, aliás, de problemática delimitação –, o mito de *Electra*, especificamente, subsidiou de maneira significativa epistemes que vieram a se desenvolver nos diversos campos do pensamento, a exemplo dos estudos freudianos, que de modo prevalente tornaram-se força motriz para grande leva das releituras do mito em questão desenvolvidas nos dois últimos séculos.

⁶ Estância realizada de setembro de 2014 a junho de 2015 (Bolsa CAPES – processo 99999.003061/2014-00).

⁷ Considerando o contexto de desenvolvimento da pesquisa, acreditamos ser necessário esclarecer que o trânsito institucional promoveu uma abertura para o levantamento bibliográfico extremamente profícuo que, sem obstar, significou particularidades relacionadas ao uso de edições e traduções. Estas apresentam especificidade e variedade relativas não só ao repertório de conhecimento do pesquisador/leitor quanto a línguas estrangeiras; remetem à disponibilidade de bibliografias de origens distintas em estágios distintos da pesquisa. Logo, algumas singularidades que à primeira vista pareçam arbitrárias justificam-se pelo referido motivo. Parece-nos oportuno antecipar três implicações nesse sentido: o uso do original em língua inglesa para algumas referências e o uso da tradução para o português em outras; o uso de traduções para o espanhol de referências com original em outras línguas; o uso tanto de traduções para o português quanto de versões em espanhol de dadas obras. Acreditamos que a não homogeneidade formal antes que um empecilho é sinal, justamente, da abertura que se teve a fontes distintas, possibilitando aprofundamentos teóricos e de análise que, evidentemente, estão diluídos ao longo do trabalho.

No bojo dessas produções está a trilogia dramatúrgica *Electra Enlutada* (1931), do autor estadunidense Eugene O'Neill, obra representativa tanto do contexto norte-americano do século XX quanto da dimensão psicológica freudiana. Realocando do cenário grego a perspectiva trágica do mito que circunda a linhagem de Atreu para o ambiente norte-americano da Guerra Civil (1861-1864) que envolve a desdita dos Mannon, da Nova Inglaterra, O'Neill promove o redirecionamento de temas que fazem parte do mito grego mas que tratam, em última análise, do que há de perene e que diz respeito à condição humana, desvelada pela tragicidade.

Nessa perspectiva, há um trabalho de redimensionamento de *modus operandi*, temas e motivos que se modificam em consonância com problemáticas humanas e sociais que, se próprias do humano, se redimensionam, também elas, em acordo com uma nova temporalidade histórica e com o lastro cultural que a institui. O trabalho de análise e interpretação direciona-se, então, para como, dialeticamente, se relacionam, se entrecruzam, o redimensionamento histórico-cultural e o redimensionamento dos processos miméticos, tendo em vista as distinções que se possa fazer entre uma *mímesis* clássica e uma *mímesis* moderna e, em outra instância, entre uma *mímesis da representação* e uma *mímesis da produção*⁸.

Isto posto, propomos a problematização da pesquisa nos seguintes termos: Dada a proposta de estudo comparativo que tem por base a noção de intertextualidade, como se dão os processos de ressignificação operados pelos diferentes *mímemas* que se debruçam sobre o mito de Electra? De que modo se opera o diálogo entre as obras artísticas e o mito, haja vista a inserção de cada texto em seu específico tempo histórico e o potencial de revitalização e transformação dos conteúdos que subjazem a narrativa mítica? De que forma a tragicidade influi em tais modulações? Em quais obras é possível verificar uma proposta estética que se aproprie do mito a partir da *mímesis da produção*? Em que medida a distinção entre uma *mímesis da representação* e uma *mímesis da produção* nos pode guiar no percurso da série literária/dramatúrgica consoante um estudo comparativo e de teor interpretativo entre os *mímemas* elegidos?

Tendo em vista a problematização acima descrita, propomos a tese inicial de que as transformações da série artística/literária não seguem necessariamente um

⁸ Esta distinção, proposta por Luis Costa Lima (2000, 2003), é discutida adiante, no capítulo primeiro da Tese – e retomado ao longo do texto –, motivo pelo qual não é tratada, por ora, em pormenor.

movimento linear do antigo para o moderno. No que diz respeito aos processos miméticos, intentamos demonstrar como há um movimento mais bem cíclico, ainda que isso não signifique repetição em absoluto. Destarte, defendemos que os critérios de distinção entre uma *mímesis da representação* e uma *mímesis da produção*, em diálogo com a forma de construção da realidade operada a partir do conteúdo mítico, evidencia em boa medida os distintos movimentos de modulação da série, revelando tal caráter cíclico.

Por conseguinte, faz-se mister justificar que o recorte de leitura para o presente estudo considera a temática em comum e as manifestações do conteúdo trágico, que permeia o mito grego, observando as particularidades que distinguem o teatro trágico antigo das linguagens expressas no drama moderno. Não pretendemos, com efeito, considerar que das obras que formam o *corpus* selecionado se possa tomar uma visão total da série de representações sobre o mito em questão, como tampouco que deem conta de resumir as especificidades do gênero e subgêneros a que estão relacionadas. Tão somente esperamos evidenciar determinados parâmetros de análise que, potencialmente, possam subsidiar estudos comparativos posteriores que abarquem outros *mímemas*, a produção de outros autores, contextos e temporalidades.

Nesse sentido, espera-se que este trabalho oportunize o aprofundamento de procedimentos de estudo de textos literários, artísticos e dramáticos, assim como a compreensão dos estudos comparados em literatura e outras artes. A pesquisa parte da percepção da necessidade de se fomentar estudos mais amplos que abordem as relações entre o teatro grego antigo e o teatro moderno sob as orientações metodológicas da Literatura Comparada (BRUNEL et al, 1970; CARVALHAL; COUTINHO, 1994; COUTINHO, 2003; NITRINI, 1997). Vale reforçar que apesar da reconhecida importância do elemento trágico e da mitologia grega na formação da tradição ocidental, tal qual ocorre com outros elementos da literatura clássica ressonantes nas produções contemporâneas, tem diminuído substancialmente a atenção dos estudiosos e pesquisadores – sobretudo os em formação – à apreciação dos textos antigos e às relações dialéticas entre estes e a produção moderna. Acreditamos que, além de promover o resgate à memória e identidade de outros contextos e temporalidades, este tipo de estudo pode ajudar-nos a entender nossa própria identidade, nossas subjetividades, nossas formas de

representação da realidade e, portanto, a compreender melhor nossa própria produção artística.

É levando-nos por tais premissas que projetamos os seguintes objetivos para esta pesquisa: *Objetivo geral*: contribuir para o aprofundamento dos estudos acerca da dramaturgia e dos clássicos na área de letras e humanidades, atentando para como se dão os processos de ressignificação operados pela expressão artística. *Objetivos específicos*: analisar comparativamente as obras que compõem o *corpus*; verificar, com base na noção de intertextualidade e segundo os pressupostos da Literatura Comparada, como as obras artísticas se apropriam do mito de Electra, redimensionando-o no nível da forma e do conteúdo; averiguar de que maneira se dá a relação entre os distintos *mímemas* e autores e a problematização de sua temporalidade histórica, atentando para os sentidos da transcrição do mito nesse processo dialógico; refletir sobre o *modus operandi*, temas ou motivos que envolvem o mito, tais como a relação amorosa – em suas variadas facetas –, a traição, a vingança, o destino, a honra, pensando sobre seu potencial de atingir públicos/leitores de diferentes épocas e contextos socioculturais; efetuar um estudo comparativo que leve em consideração em que medida podemos perceber nas obras a presença de uma *mímesis da representação* ou uma *mímesis da produção*.

Tendo em vista as abordagens teórico-conceituais que darão sustentação às interpretações, o estudo proposto pauta-se, em primeiro lugar, no entendimento do texto literário/artístico como objeto de cultura, isto é, condicionado a e condicionante de um contexto sociocultural. Isto significa dizer que tanto a obra quanto o autor/escritor/dramaturgo e o receptor/leitor/público, assim como a relação entre tais elementos – criação/escritura e recepção/leitura – são partes integrantes de um universo social que os circunda, sendo que tal inserção se caracteriza por uma série de relações de mútua influência. Isso ganha força, não obstante, ao considerarmos o autor de teatro como um *dramaturgo pensador* (BENTLEY, 1991), que propõe, por meio de sua obra, problematizações conscientes da realidade circundante.

As discussões em torno da relação entre literatura e sociedade (CANDIDO, 1985) formam, então, a base para as reflexões que se seguem, assim como são a premissa para o entendimento da noção de intertextualidade, essencial para o estudo analítico e interpretativo do *corpus*. A partir de tal fundamento, edifica-se a abordagem teórica com contribuições teórico-críticas que se estendem para a noção de mito e seus desdobramentos, o conceito de trágico, o papel do artista/pensador

nos distintos contextos histórico-sociais, a relação entre os gêneros literários e suas transversalidades. Tal movimento reflexivo é, pois, atravessado pelas discussões acerca de representação social e *mímesis*; ou seja, tais discussões teóricas, em conexão – dialética –, sustentam a abordagem do *corpus* direcionada ao entendimento de como e com quais implicações se dão os processos miméticos.

Elegendo o princípio dialético como norteador da pesquisa, o decurso das discussões não obedecerá a uma distinção polarizada entre teoria e análise, ainda que o enfoque inicial da reflexão esteja no aporte teórico e em segundo momento se dê maior destaque ao estudo das obras que compõem o *corpus*. Nesse sentido, o grau de aprofundamento nas discussões teóricas e de abrangência da revisão bibliográfica tem por diretriz o encadeamento das reflexões mais que a preocupação de promover uma sistematização totalizante de conceitos e/ou perspectivas metodológicas. Ao longo do trabalho, usamos de estratégias que resguardassem o caráter dialético, a citar como exemplos: a constante remissão a conceitos empregados em capítulos precedentes; a distribuição do aporte teórico em citações no corpo do texto e em notas de rodapé do início ao fim do trabalho; a maior ou menor extensão dos capítulos e subcapítulos em função não de uma estruturação homogênea, mas de uma compreensão das questões propostas tomada como satisfatória para determinado ponto do texto; a costura interpretativa tanto das reflexões teóricas como das obras artísticas que deixa transparecer a voz do pesquisador em diálogo com as vozes dos autores; a intercalação entre aportes teóricos amiúde relacionados a áreas acadêmicas consonantes, porém distintas⁹.

No que tange à organização estrutural do texto para o desafio à reflexão aqui proposta, articulamos o estudo em quatro unidades que dialogam entre si, considerando a INTRODUÇÃO do trabalho e as CONSIDERAÇÕES FINAIS. Como dito anteriormente, o encadeamento das discussões não obedecerá a uma distinção polarizada entre teoria e análise, todavia, o capítulo inicial tratará com maior enfoque de questões relativas ao aporte teórico e os três capítulos seguintes darão maior destaque ao estudo das obras que compõem o *corpus*.

⁹ No que diz respeito a esse último ponto, especial atenção merece a problemática do emprego de terminologias vindas de distintos autores e distintos campos teóricos. Buscamos dar conta de tal contingência de diferentes formas, como o emprego de variadas maneiras de destaque gráfico do texto, o uso de notas explicativas e, por vezes, o pressuposto do cotexto de inserção de determinado termo.

No capítulo primeiro, intitulado PROCESSOS MIMÉTICOS: O CÂNONE E O MITO EM SUAS TEMPORALIDADES HISTÓRICAS, buscamos desenvolver com maior fôlego as discussões teórico-críticas acerca da temática que envolve o trabalho, tratando, articuladamente, de pontos tais como: a noção de intertextualidade; os estudos que envolvem a *mímesis* e a representação; a relação entre obra e sociedade; reflexões sobre a noção de mito. Apresentamos, nesta seção, ainda, considerações iniciais sobre algumas das obras – e respectivos autores – que compõem o *corpus* da pesquisa, de modo a relacionar a exposição teórica com as produções artísticas que se tem em vista estudar.

No segundo capítulo, de título O MITO DE ELECTRA NO UNIVERSO GREGO: TEMAS, MOTIVOS E *MODUS OPERANDI*, por sua vez, abordamos os *mímemas* que tratam do mito de Electra e que estão inseridos no contexto grego antigo. Partimos da própria narrativa de autoria coletiva que erige o mito como denotação do real, história dos Entes Sobrenaturais. Propomos uma revisão mais ampla e em certa medida pormenorizada da narrativa mítica de tradição oral, materializada de acordo com distintos mitólogos e helenistas, considerando a problemática que há na diluição na memória coletiva do conteúdo mítico. Entendemos que, sem a detida contextualização do mito de Electra no contexto anterior à tragédia, particularidades e abrangências de seu conteúdo não seriam alcançadas. Em seguida, passamos então aos estudos de obras de teatro que reelaboram tal substrato mitológico, ou seja, as tragédias de Ésquilo *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, que formam a trilogia intitulada *Oréstia* – representada pela primeira vez em 458 a.C., *Electra* (entre 420 a.C. e 413 a.C.), de Sófocles, e *Electra* (413 a.C.), de Eurípides¹⁰. Além do aprofundamento das discussões teóricas já apresentadas no capítulo anterior, contribuirão para a abordagem de tal conjunto de obras discussões sobre o surgimento da tragédia e do teatro, assim como reflexões sobre concepções do trágico.

No capítulo terceiro, *ELECTRA* (1901), DE BENITO PÉREZ GALDÓS: DO MITO À METÁFORA E AO ARQUÉTIPO, por conseguinte, tratamos de como se dá o diálogo com o mito grego de Electra na obra dramática do autor espanhol. Consideramos, para tanto, o imbricamento das matrizes mitológicas judaico-cristã e

¹⁰ Afora o que o teatro grego antigo possa ter produzido sobre o mito de Electra além dos *mímemas* indicados, julgamos que tal conjunto de obra constitui, para a tradição literária ocidental, o *cânone* de representações. Consideramos, ademais, a relação estreita estabelecida entre as tragédias elegidas para o *corpus*.

grega, bem como aspectos da inserção contextual da obra. Tais questões nos conduzem às implicações do conflito entre religião e ciência na constituição da tragicidade e nos processos miméticos empregados na obra.

No quarto capítulo, que tem por título *ELECTRA ENLUTADA* (1931), DE EUGENE O'NEILL: DO MITO À METÁFORA DA METÁFORA, em diálogo com e aprofundamento das reflexões postas nos capítulos precedentes, foi estudada com maior destaque a trilogia intitulada *Electra Enlutada* (1931), do autor estadunidense Eugene O'Neill. Aqui, partindo do viés comparativo, pretendemos refletir sobre como se dão os processos miméticos de reelaboração do mito e de suas releituras anteriores tendo em vista, entre outras questões, o modo de produção dramatúrgica e os aspectos da temporalidade histórica no qual se insere tal *mímema*. Nesse sentido, em aproximação ao capítulo precedente, para o estudo da obra fez-se necessário entendê-la em articulação não só ao substrato mitológico grego que resgata, como também à matriz de influência judaico-cristã que ressoa na produção artística/cultural ocidental moderna. Nesse último capítulo, pois, exploramos mais detidamente elementos de diálogo com a série precedente com vistas à defesa da tese, desenvolvida na seção subsequente.

Por fim, então, nas CONSIDERAÇÕES FINAIS, resgatamos pontos nodais da discussão, articulando-os e aprofundando-os em determinados aspectos. Essa reflexão final, ainda que não pretenda respostas definitivas para as questões levantadas, propõe nossas resoluções para a problemática levantada, defendendo a tese proposta.

Ainda que os pressupostos teóricos seguidos no trabalho tenham lugar em uma episteme moderna – e/ou contemporânea –, propomos manter como eixo condutor da reflexão dialética, da interpretação comparativa, o próprio mito no intento de instaurar uma imersão no universo de significação deste para, dali, costurar os diálogos. É nessa linha, por exemplo, que o fluxo das discussões analíticas é permeado pelas manifestações do trágico, considerado como inerente ao mito e conceituado como elemento artístico/literário com reverberações no campo da filosofia e da representação da realidade.

Tentamos, assim, minimizar a problemática de uma apreciação da série literária que partisse de uma perspectiva de afastamento do antigo e preponderância do moderno, ou seja, que cooptasse os modos de representação da realidade antigos segundo o crivo da inteligência moderna. Evidentemente, tal imersão é

relativa e parcial, assim como a negação da temporalidade discursiva em que se insere nosso estudo seria um equívoco. O que propomos, pois, é atribuir validade à eleição do mito não só como viés de entrada, mas como elemento de condução das discussões, sendo as teorizações o elemento conceituador do diálogo, do exercício comparativo.

1 PROCESSOS MIMÉTICOS: O CÂNONE E O MITO EM SUAS TEMPORALIDADES HISTÓRICAS

I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato¹¹ (CALVINO, 2002, p. 7-8).

Qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam [...] a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. [...] Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (ECO, 1994, p. 93).

Ítalo Calvino (2002), quando se refere a certa “*traccia*”, rastro, pegadas, marcas deixadas pelas leituras sobre uma obra, nos remete à ideia de que não mais é possível retomar, sem essa “sujeira deixada pelo tempo”, uma leitura primeva da obra antiga, perdida na – isto é, restrita à – contemporaneidade em que se insere o *mímema*. Não é mais dado, ao leitor situado em um tempo futuro, acercar-se do texto do mesmo modo que o fazia o leitor/público daquele contexto; ou mais propriamente dizendo, só é possível resgatar os sentidos da obra a partir do momento em que se deixe contaminar pelas leituras outras, que são, em última análise, as responsáveis por trazerem tal obra até o tempo em que habita este último leitor. E este, evidentemente, não se isentará, de nenhuma maneira, de dar sua parcela de contaminação ao texto, de adicionar-lhe sentidos e interpretações suas. Por sua vez, Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*,

¹¹ “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo o rastro das leituras que precederam a nossa e atrás de si o rastro que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (tradução nossa).

discorre sobre o modo como a ficção se desdobra sobre a própria ficção, no afã de alimentar o imaginário para tentar compreender a realidade. Posto que as leituras, por si sós, moldam o texto, as escrituras advindas destas leituras usam do potencial criador da arte para redimensionar os sentidos do texto de maneira ainda mais severa.

As epígrafes aqui recortadas funcionam, assim, como hipertexto a conectar as discussões que se seguem acerca da relação dialética entre a obra literária e sua inserção contextual ou cotextual. Já entre Platão e Aristóteles as relações entre arte e sociedade representam importante controvérsia e, desde então, os teóricos e pensadores da literatura debatem acerca de como se dão as relações entre o imagético fictício e o “real”, entre a elaboração artística e o elemento social.

Se a obra, em sua estrutura condicionante e seus elementos internos, é determinada pela inserção histórica em dada esfera social e se o indivíduo, também ele, é atravessado culturalmente por um substrato histórico que acusa sua constituição de ser ideologicamente formada, nos afastamos da ideia de que a manifestação artística advenha de um ato isolado e da produção de um único indivíduo. Com efeito, um autor que nasce em determinada época e em determinado local terá uma formação intelecto-criativa e ideológico-social específica, condizente, de uma forma ou de outra, com aquela conjuntura sociocultural à qual está disposto; porquanto, sua obra poderá remeter-se à realidade, fática e/ou simbólica, em que se encontra, conforme sua “necessidade de criação” e segundo um ponto de vista, uma forma de representação da realidade característica de sua inserção ideológico-cultural. É importante mencionar, ainda, que tais *rastros* de ideologia, *marcas* culturais, de dada sociedade, como os próprios termos afirmam, remetem a um constante e multifacetado processo de *transformação histórico-social*: as culturas transformam-se tendo por premissa aquilo que as antecedeu, modulam-se em suas conjecturas de maneira polifônica e dialógica.

A sociedade existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da recepção (TADIÉ, 1992, p. 163).

Tadié, além de afiançar que o autor existe a partir da sociedade, e que sua obra tem a tal por força motriz, chama a atenção para o fato de que não só o meio social determina a produção literária, como esta também influencia aquele. É uma relação de mútuo poder de ação, visto que, uma vez a literatura se fazendo inserida em uma sociedade e impregnada dela, adquire, valendo-se da própria estrutura coesiva, força para problematização do social e do estatuto mesmo da arte por diversos procedimentos estilísticos, seja por “processos de releituras” ou “desleituras” – a obra é concebida em dada sociedade e, ao passar do tempo, é resgatada e entendida em uma “nova sociedade”, ou por um “novo público leitor”.

Um olhar sobre a literatura clássica antiga mostra como a história e a memória de uma sociedade, de um povo, fazem-se presentes, registradas em sua produção artística, seja ela representada na linguagem do teatro, da literatura, do cinema, da pintura, ou em outras manifestações artísticas, respeitadas as especificidades dos diferentes sistemas semióticos. Ademais, a partir do diálogo entre sujeito presente e discurso passado, os processos de releituras atualizarão estes discursos, reconfigurando-os e ressignificando-os.

É nesse sentido, pois, que o texto tomado como clássico assume sentido universalizante e se perpetua, como voz a ecoar nas rochas, que torna aos ouvidos, vez a vez. Porém sempre que retorna, o eco do passado traz consigo algo de novo, sinal, rastro do caminho percorrido; vem carregado de uma nova atmosfera, revitalizado, assim como os leitores que o recebem, que também já são outros. Conforme Ítalo Calvino, “chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo”¹² (CALVINO, 2002, p. 9), ou “è classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona”¹³ (CALVINO, 2002, p. 12), ou ainda:

I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale¹⁴ (CALVINO, 2002, p. 9).

¹² “chama-se clássico um livro que se configura como equivalente ao universo” (tradução nossa).

¹³ “é clássico aquilo que persiste como rumor de fundo até mesmo onde a atualidade mais incompatível faz-se predominante” (tradução nossa).

¹⁴ “Os clássicos são livros que exercitam uma influência particular seja quando se impõem como inesquecíveis, seja quando se escondem nas dobras da memória mimetizando-se em inconsciente coletivo ou individual” (tradução nossa).

Palavras com as quais dialogam as ideias de Tadié:

Se a obra ultrapassa a sua geração, é porque sua forma mantém presente uma significação que serve de resposta para outro tempo – nosso tempo. Portanto, há um diálogo “entre um sujeito presente e um discurso passado” (TADIÉ, 1992, p. 189).

O discurso passado, todavia, como eco retumbante, acaba por instituir um modelo, um modo consolidado, que uma vez apresentado ao sujeito do tempo presente, não é mais possível desconsiderar; seja assimilado em tom valorativo ou não, tal discurso consolida-se na forma de *cânone*, regra. Constitui-se, desta forma, pela tradição, um conjunto de obras de grande alcance que, por sua larga disseminação/reconhecimento, atuaram (e atuam) sobre o inconsciente coletivo e residem na memória coletiva como obras expressivas e de valor. Há de se ressaltar, contudo, que o termo, tal qual tem sido usado pela crítica e teoria ocidentais – da qual podemos retirar como exemplo contemporâneo Harold Bloom e seu *O Cânone Ocidental* (2010) – e em concordância com sua origem semântica – do termo grego *kanón*, significa “regra”, “modelo”, “norma” –, não sendo isento de sentido valorativo para com a manifestação artística, implica em uma problemática que se desdobra por muito além da esfera literária/artística. Instituir um “modelo” significa subjugar sob ele toda e qualquer manifestação que dele se afaste, o que assevera uma hierarquia entre obras que estejam em acordo ou desacordo com a “norma”.

Nesses termos se coloca a questão:

Como construir-se cânones, seja na esfera nacional, seja na internacional, que contemplem as diferenças clamadas por cada grupo ou nação [...] e como atribuir a essas novas construções um caráter suficientemente flexível que lhes permita constantes reformulações (COUTINHO, 2003, p. 36).

Contudo, ainda que seja contestado o caráter hierarquizante que o *cânone* institui e que carregue consigo uma noção de valor que é, sempre, construída, em seu sentido elevado, ideologicamente, interessa-nos não só reconhecer que a obra que o integra foi historicamente (e ainda é) apreendida como tal, mas que, de uma maneira ou de outra, apresenta-se como “significativa” na medida em que dialoga, constrói significados na inter-relação com os sujeitos/leitores. Evidentemente, sem embargo, se a obra reside na memória coletiva pelo signo do *cânone*, como tal (ou a

partir de tal noção) tende a ser lida, relida, representada, ressignificada, mesmo quando a direção criativa atua no sentido de desconstruir justamente o “valor elevado” do referente. Conforme o próprio Bloom,

O Cânone, assim que o tomemos como a relação de um leitor e escritor individuais com o que se preservou do que se escreveu, e nos esqueçamos dele como uma lista de livros de estudo obrigatório, será visto como idêntico à literária Arte da Memória, não ao sentido religioso do termo. A memória é sempre uma arte, mesmo quando atua involuntariamente (BLOOM, 2010, p. 29).

O mito grego, ademais, assimilado segundo o *status* de *cânone*, tem a particularidade de remeter o homem a um mundo das origens da criação artística, conforme a tradição consagrou, signo de uma forma de composição que inaugura ou edifica temas e arquétipos. Mesmo quando resgatado involuntariamente pela memória, perpassado por diversas leituras que o diluem, ele está presente, como que impregnado no ideário como pano de fundo, como diria Calvino (2002). Quando negado, então, mostra toda sua força, ainda que na não presença que lhe traz no subentendido. Há uma *angústia da influência*, como diria Bloom (1991), que mostra a cada momento para o criador que há já algo dado sobre o mundo e a respeito do qual não se pode fingir a inexistência.

Ainda que nos coloquemos em oposição a Bloom no que se refere a alguns de seus apontamentos de caráter subjetivamente valorativo¹⁵, concordamos com ele quando nos revela a força devastadora, isto é, grandiosa e incontrolável, que as “grandes obras” exercem sobre o ideário coletivo – imediato e/ou posterior – e, conseqüentemente, sobre as produções posteriores, sendo que tal poder de reverberação da influência se assevera com o passar do tempo, dado o fato de que cada nova leitura, acrescida no tempo, aumenta, alarga as dimensões e possibilidades de influência da “obra canônica”.

Faz-se mister mencionar, sem obstar, que as considerações de Ítalo Calvino (2002) sobre a ressonância das grandes obras indicam um caráter contemplativo do leitor-escritor que valoriza o processo de assimilação. O clássico, como universo dado à admiração e fonte geradora de temas e motivos, parece colocar o escritor em um estado de libertação e prazer no ato da criação de sua “nova” obra. Para Bloom

¹⁵ Escolha feita pelo autor declaradamente e, conforme pensamos, inerente ao papel de crítico literário (é inútil pensar ser possível o apagamento da subjetividade quando se aborda uma obra artística).

(1991, 2013), por outro lado, a dinâmica da influência se dá por meio de um jogo de troca mais problemático: a criação é produto de uma espécie de enfrentamento, de disputa entre a obra posterior e a canônica:

No que diz respeito ao precursor, a liberdade criativa pode ser evasão, mas não fuga. Deve haver um *agon*, uma luta pela supremacia ou ao menos pela suspensão da morte imaginária. [...] estudiosos e críticos literários relutaram¹⁶ em enxergar a arte como uma disputa pelo primeiro lugar. Pareciam esquecer que a competição é um elemento central de nossa tradição cultural. [...] nosso patrimônio, na medida em que é grego, impõe essa condição a toda a cultura e a sociedade. [...] Platão e os dramaturgos atenienses tiveram de confrontar Homero como seu precursor, o que significa enfrentar o invencível, mesmo para um Ésquilo. Nosso Homero é Shakespeare, que, apesar de inevitável, os dramaturgos fariam melhor em evitar. [...] Minha ênfase no *agon* como um aspecto central dos relacionamentos literários encontrou, contudo, uma resistência considerável. Era como se muito dependesse da ideia da influência literária como um modo de transmissão descomplicado e amistoso, um presente oferecido com graça e recebido com gratidão (BLOOM, 2013, p. 19-20).

Batalha sempre ganha pela obra primeira e impulsionada pela angústia, ansiedade¹⁷ que habita o escritor-leitor, o *agon* aproxima o ato da criação, em oposição ao expresso por Calvino, de uma experiência de relativo aprisionamento da escritura. Calvino parece ver no clássico a fonte de inspiração por excelência, Bloom parece atribuir ao *cânone* o fardo que todo autor deverá carregar na sua atividade criadora. Sempre haverá uma Helena por traz da descrição que se faça de uma bela mulher; se por um lado isso agrega ainda mais beleza ao objeto da atual descrição, por outro não é permitido ao escritor escapar dessa Helena, ao menos não com facilidade. Como pano de fundo equivalente ao universo, o referente sempre estará ali, para regozijo e desespero do escritor-leitor.

Conforme comenta Harold Bloom, “possuímos o Cânone porque somos mortais e também meio retardatários. Só temos um determinado tempo, e esse tempo deve ter um fim, enquanto há mais para ler do que jamais houve antes” (BLOOM, 2010, p. 46). Contudo, nossa brevidade temporal faz com que busquemos um alargamento de nosso entendimento no resgate do que foi produzido anteriormente em termos de representação do mundo; e o processo de seleção

¹⁶ Bloom se refere aos movimentos da crítica em resposta à publicação de *A angústia da influência* (1991).

¹⁷ “*Anxiety*”, no original em língua inglesa.

dessas representações anteriores é inerente à busca. Como a criança de Compagnon (2007), temos e queremos fazer uso da tesoura para promover, dar ao mundo, nossa colagem, o que em parte explica a *angústia*. Além disso, o fato de estarmos em avançado período histórico, ou seja, termos no mínimo cerca de três milênios de tradição artística/literária como parte de nossa biblioteca, como diria Borges (1996a), aumenta a problemática do processo de seleção.

Seguindo na esteira de Borges e em diálogo com Compagnon, talvez haja, na tradição ocidental, já tantas imagens mescladas, fragmentadas, sobrepostas ao redor da criança, que há, em primeiro lugar, uma dúvida muito grande de para onde olhar, e, em segundo lugar, cada vez menos facilidade de enxergar além das imagens que foram dadas de antemão e buscar, em fontes além, possíveis imagens outras. Pois tanto o ato da escritura quanto o da leitura são atos coletivos, uma vez que a linguagem carrega consigo o peso de ser uma formação conjunta, partilhada. As imagens já estavam antes dadas ao leitor moderno, e a possível colagem que ele fizer se juntará ao bojo das que ali estavam e seguirá seu caminho, independentemente da vontade do leitor.

Segundo Lucien Goldmann,

Todo comportamento humano é uma tentativa de dar uma resposta significativa a uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual esta ação se verifica, o mundo ambiente (GOLDMANN, 1976, p. 338).

Conforme Goldmann, “os verdadeiros sujeitos da criação cultural são – por meio do criador – os grupos sociais, e não os indivíduos isolados”¹⁸ e, nessa linha de apreensão, a obra mais significativa seria aquela cujas estruturas parecem retomar as estruturas mentais de certos grupos sociais ou estão em relação inteligível com elas. A noção de genialidade, assim, é desmistificada. Seguindo essa perspectiva, os grandes escritores têm seu valor na medida em que são capazes de refratar, por meio do engenho e da arte, como diria Camões, em suas obras, determinadas conjecturas simbólicas de suas sociedades.

¹⁸ “A *mimesis* não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, sempre uma coletividade se faz ouvir. Nessa coletividade de tão distintos efeitos, é possível enumerarem-se as distinções e as equivalências. As distinções atuam sobre o *mímema* e as manifestações propriamente coletivas” (LIMA, 2000, p. 57).

Não se trata aqui de atribuir à conjectura social o ato criador, hodiernamente atribuído ao indivíduo, ao autor, mas de evidenciar que as próprias representações de mundo, de realidade, de verdade, são externas ao indivíduo, dizem respeito a construções humanas de fundo cultural, simbólico e cognitivo.

Esse fundo cognitivo advém da separação entre um Eu e um mundo exterior, conforme nos aponta o direcionamento freudiano: “pela orientação intencional da atividade dos sentidos e ação muscular apropriada, [distingue-se] o que é interior – pertencente ao Eu – e o que é exterior – oriundo de um mundo externo” (FREUD, 2011a, p. 11); é por meio desse processo que “se dá o primeiro passo para a instauração do princípio da realidade” (FREUD, 2011a, p. 11). Assim, “a arte seria representacional enquanto manifesta a ‘verdade’ ou a ‘essência’ da exterioridade eleita como núcleo do mundo” (LIMA, 1981, p. 2).

Contudo, tomadas as noções de verdade, realidade, essência, como constructos humanos e não existências metafísicas, em consonância com Foucault (2007), concebemos a realidade como signo sobre signo e não como signo sobre o “mundo real”, pois que “a verdade [...] não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas” (FOUCAULT, 2007, p. 66-67), isso porque “não há sentido exterior ou anterior ao signo; nenhuma presença implícita de um discurso prévio que seria necessário restituir para trazer à luz o sentido autóctone das coisas” (FOUCAULT, 2007, p. 91).

Nesse sentido, as representações do mundo mudam conforme as possibilidades de concepção da realidade por parte do indivíduo, uma vez que

as formas de entendimento do mundo derivam e supõem classificações, cuja abrangência é tão só sócio-cultural: Toda classificação implica uma ordem hierárquica, cujo modelo não é oferecido nem pelo mundo sensível nem por nossa consciência (DURKHEIM; MAUSS, 1969, p. 18).

Complementando, Luiz Costa Lima argumenta:

A ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se

representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas, o mundo se faz significativo (LIMA, 1981, p. 4-5).

Assim sendo, pode-se dizer que não classificamos o real, mas sim apreendemos o que seja o real segundo nossas classificações, isto é, “não há um real previamente demarcado e anterior ao ato da representação” (LIMA, 1981, p. 6), construímos o que tomamos por real por meio da representação, pois que as classificações são de cunho social, não biológico: nada daquilo que se apreende do mundo está isento do crivo interpretativo, da condição humana, do ser social. Nesse sentido, a interação verbal e a vida em sociedade podem ser vistas como o teatro da construção das representações.

Se, em contraposição à *República* de Platão (2007), Aristóteles (1984), na *Poética*, parece reconhecer que a *mímesis* – então entendida no sentido da imitação – é inerente à natureza (social) do homem, não é reconhecida pela acepção aristotélica a ideia de que não se trata (somente) de uma *forma de reprodução do real*, mas, mais do que isso, da *forma como se constrói, se produz o real* – não há signo sobre o mundo real, há signo sobre signo, “não há sentido exterior ou anterior ao signo” (FOUCAULT, 2007, p. 91). Talvez Platão (2007), especificamente nesse particular, esteja mais próximo daquilo que Foucault (2007) e Lima (1981) asseveram com relação à sobreposição de planos da representação, dado o entendimento platônico de que o *mímema*, produto do princípio mimético, seja *uma cópia de algo que não existe em si*.

Por conseguinte e em diálogo com a noção de “rastros” que vinculamos anteriormente a Ítalo Calvino (2002), Gagnebin (2006) adiciona as implicações da memória como reconstrução do mundo. As articulações entre “rastros”, “memória” e “palavra” trazidas pela autora nos interessam mormente. Segundo ela,

o conceito de rastro no conduz à problemática [...] da memória. Notemos primeiro que o rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas [...] que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença. Seja sobre tabletes de cera ou sobre uma “lousa mágica” [...], o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade [...] Por que a reflexão sobre memória utiliza tão freqüentemente a imagem – o conceito – de

rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Podemos também observar que o conceito de rastro rege igualmente todo o campo metafórico e semântico da escrita, de Platão a Derrida. Se as "Palavras" só remetem às "coisas" na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do "objeto real" que ele significa (GAGNEBIN, 2006, p. 44, grifos da autora).

Na *República* lemos, a partir do clássico exemplo da cadeira, que o poeta imita o objeto que é imitado pelo artesão/marceneiro a partir da ideia de cadeira, que seria *a coisa em si* e que transcende a esfera terrena, mundana. Ora, se nos afastarmos da noção de que realmente exista tal cadeira antes do ato da "cópia", isto é, da representação, damos um passo em direção à concepção de que a cadeira passou a existir dentro do entendimento humano e tal qual é, segundo tudo o que significa e como parte do "real", a partir do momento em foi construída pelo signo, pela linguagem. Ainda conforme Luiz Costa Lima (1981), as classificações, de ordem hierárquica, responsáveis pela construção humana do "real", seriam determinadas pelos processos de nomeação e formulação de molduras. Tais molduras, pois, constituídas – instituídas – como verdades, têm por característica, todavia, "uma constante flexibilidade". Isto nada mais é do que dizer que o homem, as sociedades, nos distintos tempos e contextos históricos, dentro de noções similares, a partir de molduras construídas em dados momentos, reformulam os sentidos do real, atribuem novos signos, conotações, às "coisas" antigas.

É na dialética entre a existência individual e a inserção social e no movimento histórico (atuante tanto no patamar das *infraestruturas* quanto das *superestruturas* sociais, se quisermos usar da nomenclatura marxista) da sociedade que esta flexibilidade se configurará. É também baseadas nestas condições que se engendrarão as noções de verdade, de certo, de bom (entre incontáveis outras, como assassinato, traição, amor, violência, morte, problematizadas no mito de Electra), vistas aqui sempre como representações e não como partes da realidade,

sempre como provindas de determinado posicionamento ideológico e como permeadas pelas relações de poder¹⁹.

Entra em cena, assim, no modo de representação da realidade e na formação discursiva, um intrincado jogo de relações sociais entre os indivíduos, baseado no teatro das máscaras sociais e das relações de poder. Com isso queremos dizer que, se por um lado as noções de verdade, as crenças e valores, os conceitos se constroem a partir de determinada formação ideológica, por outro lado, há a necessidade de afirmação destes valores por parte do indivíduo, o que sugere que sejam admitidos como válidos pelos demais, isto é, que adquiram cunho de verdade universal. Contudo, no caminho inverso, no sentido da transformação, as verdades podem ser reformuladas conforme as produções do conhecimento por meio da linguagem, seja ela expressa no discurso cotidiano, nas reflexões teóricas ou, de maneira particular, na manifestação artística.

Sobre esse pormenor, para Lima, é necessário distinguir as obras quanto ao fundo de semelhanças – *homiosis* (2000, p. 57) – sobre o qual opera a *mímesis*; nesse sentido há uma *mímesis da produção* e uma *mímesis da representação* (2000, p. 286; 2003, p. 179). As obras que refletem uma *mímesis da representação* seriam aquelas que atenderiam, de certo modo, aos horizontes de expectativas do leitor, por exemplo: mantêm a perspectiva do tratamento do tema na obra derivada de outra, guardam semelhanças com relação ao gênero, estrutura, perfil de personagens, sentidos aproximados, enfim, aquilo que o leitor/público/plateia/observador espera ver, ler ou contemplar em um *mímema*. Por outro lado, as obras que refletem a *mímesis da produção* seriam aquelas que, mesmo partindo do modelo, o subvertem de tal modo que rompem com os paradigmas da forma e do conteúdo. Assim, algumas releituras dos mitos antigos operadas pela força transformadora da arte podem ser tomadas como *mímesis da produção*, uma vez que, partindo dos referentes, a proposição de uma história e uma verdade sobre os temas que compõem o mito, os relocam, os redimensionam, os subvertem, os remodelam fazendo aparecer novas leituras, novas possibilidades semânticas, simbólicas e estéticas.

Todavia, há que se mencionar que

¹⁹ “O sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas ‘tiram’ seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem” (ORLANDI, 1999, p. 42-43).

o não ser guiada por critérios estabilizadores não significa que a obra seja incomparável ao que a envolve. Ela apenas não é moldada pelo princípio da semelhança senão que pelo vetor da diferença em suas diversas formas (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantêm um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza (LIMA, 2000, p. 56).

Em diálogo ao que estabelece o autor sobre o princípio da semelhança e o vetor da diferença, podemos tomar a noção de metáfora como mecanismo potencial da *produção*. Consoante às proposições de Paul Ricoeur,

a estrutura conceitual da semelhança opõe e une a identidade e a diferença. Não é por negligência que Aristóteles designa o “semelhante” como o “mesmo”: ver o mesmo no diferente é ver o semelhante. Ora, é a metáfora que revela a estrutura lógica do “semelhante” porquanto no enunciado metafórico o “semelhante” é percebido *apesar* da diferença, *malgrado* a contradição. A semelhança é, então, a categoria lógica correspondente à operação predicativa na qual o “tornar próximo” encontra a resistência do “estar afastado”. Em outras palavras, a metáfora mostra o trabalho da semelhança porque, no enunciado metafórico, a contradição literal mantém a diferença, o “mesmo” e o “diferente” não são simplesmente misturados, mas permanecem opostos. Por esse traço específico, o enigma é retido no próprio coração da metáfora. Na metáfora, o “mesmo” opera *apesar* do diferente. [A metáfora] consiste em falar de uma coisa nos termos de outra que se lhe assemelha. Somos tentados a dizer que a metáfora é um erro categorial calculado [...]. A idéia de erro categorial nos aproxima de nosso objetivo. Não se pode dizer que a estratégia da linguagem em ação na metáfora consiste em obliterar as fronteiras lógicas e estabelecidas com vista a fazer aparecer novas semelhanças que a classificação anterior impedia de perceber? Dito de outro modo, o poder da metáfora seria o de romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes (RICOEUR, 2005, p. 301-303, grifos do autor).

Nesse caminho, destoando da série, a *mímesis da produção* de que fala Lima (2000; 2003) tem o poder de romper com os horizontes de expectativas de leitores/produtores/plateias/observadores. Inaugura-se, desse modo, outra cena para a “verdade”, para a “realidade” contida no modelo, que incita o público/leitor a pensar, refletir sobre as questões concernentes ao seu conteúdo. Isso significa reelaborar a realidade a seu redor, ao menos em parte.

Se a “imitação” é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mimesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes. [...] Quando [...] a *mimesis* parte da destruição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade [...]. E isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (LIMA, 2003, p. 180-181).

Por conseguinte,

rua de mão dupla, a *mimesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que ela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria possível de se obter (LIMA, 2000, p. 328).

Nesse sentido, existem as obras de *representação* e as obras de *produção*, estas últimas rompem com a automatização, apresentam uma racionalidade fraturada, só produzida e ao mesmo tempo lida por um “sujeito fraturado” (fratura na história).

[O autor/sujeito fraturado] nos dá a oportunidade de verificar o entrelaçamento entre a produção da obra – como ela não apenas seleciona aspectos da realidade mas cria algo que nela de antemão não se encontrava [...] – e a representação que provoca. Representação [...] que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. Assim, a recusa da palavra exortada para uns provocará asco, para outros será apenas intrigante, para outros ainda vista como marca de um lugar infernal etc. Se pensássemos que a representação-efeito é automática, estaríamos mantendo uma das consequências, do ponto de vista da leitura, da concepção tradicional do sujeito: à sua centralidade expressiva corresponderia *uma* interpretação correta. É o contrário o que se diz: a produção apenas começa na obra; a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente (LIMA, 2000, p. 276-277, grifos do autor).

Corresponde à *mímesis da produção*, então, um “sujeito fraturado”²⁰:

se o [*mímema*] não se restringe a exprimir o sujeito, não deixa por isso de conter uma *posição do sujeito*. Como essa posição se constitui senão a partir da apresentação (produção), a partir da qual se fala o que se fala? Essa posição não é fixa, como se daria caso se tratasse de um sujeito centrado em si mesmo [que existe como substância], que então sempre exprimiria sua interioridade. Fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume. [...] Por sua mobilidade, o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto a ocupar posições diversas no interior da sociedade (LIMA, 2000, p. 274-277, grifos do autor).

O sujeito fraturado, pois, é aquele capaz de se multifacetar sendo em cada máscara não a reprodução de outro, mas o desvelar de uma parte de si, que ora assume. Trata-se de um jogo de alternância de papéis que, dialeticamente, se entrecruzam; contudo, em cada momento, cada instância social, cada *lócus* de enunciação, assume o primeiro plano, uma vez que “a possibilidade de uma nova posição do sujeito supõe a saída de si; não em favor de um ‘pensamento de fora’, mas, como vimos no último Foucault, em prol de um pensamento que se supunha na fronteira” (LIMA, 2000, p. 284). Há, pois, uma espécie de translucidez do papel que permite que se tenha em vista os papéis outros que estão “escondidos”, velados da superficialidade. Todavia, a cada alternância de papel, cada emergir de outra máscara, o sujeito *reloca* os sentidos da máscara anterior, que agora é *remodelada* para reaparecer mais a frente com outros contornos, outras expressões, outras fraturas. Em constante processo de mutação, de hibridização, então, “o sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de uma dupla função: apresenta e recebe, produz e suplementa” (LIMA, 2000, p. 285).

Conforme Luiz Costa Lima, o *mímema* que não mais se prende na cópia, na reprodução das verdades incutidas na obra(s) primeira(s) e refletidas no ideário coletivo, mas se ancora no modelo para propor uma “nova” realidade, agenciada em meio à tensão entre o mundo (representado) e o sujeito fraturado que o concebe, provoca “o alargamento do real”, já que, “se [...] o real é uma das formas do

²⁰ Conceituado por Luiz Costa Lima com base na oposição a Descartes efetuada a partir de Kant: “O sujeito kantiano é apenas [...] condição formal, não reveladora de uma substância, despojando-se pois da suficiência de que se revestia o sujeito cartesiano. [...] Sua passagem para o sujeito concreto e real [coloca-o] no limiar da dicotomia entre entendimento e razão. [...] A unidade do sujeito kantiano implica, portanto, não só uma maior complexidade senão alternativas antagônicas. Ou seja, fraturas” (LIMA, 2000, p. 104-105).

possível, a *mímesis da produção* consiste em fazer o apenas possível transitar para o real” (2003, p. 181). É nesse sentido que a releitura pode agenciar no público/leitor o despertar para uma forma do conteúdo que destoa e ao mesmo tempo emerge do modelo, no caso em questão, do mito: do *modus operandi*, dos temas e motivos que o envolvem e os sentidos que vincula.

Mais que uma representação artística, o mito, em seu contexto primevo, como elemento constituinte de uma religião, é tomado como representação inequívoca da realidade; faz parte do real, desfruta, deste modo, do caráter de verdade. Nesse sentido, para o indivíduo formado ideologicamente no contexto em que este se dissemina, que tem seu ideário estabelecido a partir destas lendas narradas, de geração para geração, o mito “designa uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2000, p. 7).

Dessa maneira, além de compor-se como parte da realidade, assume a particularidade de ser uma realidade nobre, mais importante do que aquela hodierna. Sua exemplaridade se manifesta extremamente arraigada à assimilação da realidade assim como se arquiteta pela crença, ao que se averigua a impossibilidade de contestá-lo. Negar o mito é desvirtuá-lo, é negar a realidade.

Porquanto,

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento. [...] O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade [...] de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado [...] no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo (ELIADE, 2000, p. 11, grifos do autor).

Desta monta, como “fragmento da realidade”, o mito de Electra, semelhantemente aos demais que formam a chamada Mitologia Grega, narra, para aqueles que estão inseridos em seu contexto de afloramento, uma parte do passado; ocorrência que, exemplarmente, deixa uma “lição” (ou várias). Os Entes

Sobrenaturais, deuses, semideuses, ou heróis²¹, são, de alguma forma, os antepassados do povo, os fundadores das cidades e, desse modo, os inauguradores de determinada forma de viver e de narrar.

Criadores de determinada consciência cultural, determinam, regem, sacramente, as leis do mundo. Indicam, pois, o justo e o não justo, medidos conforme a ocorrência primeira de determinadas ações e comportamentos. Os sentidos de justiça e de honra, pois, presentes no mito de Electra, assim como as relações parentais e a maneira de entender/conceber a figura (masculina) do herói – tal como Orestes – e (feminina) da heroína – tal como Electra –, são exemplares, transpassadas ao ideário coletivo com peso de verdade e de modelo, como *doxa*. O mito, assim, constitui-se como referência, memória, matéria da realidade à qual recorre o indivíduo quando procura explicação ou resposta para as coisas do mundo.

É através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transmundana, que nasce a ideia de que alguma coisa *existe realmente*, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana. É através da experiência do sagrado, portanto, que despontam as ideias de *realidade*, *verdade* e *significação* (ELIADE, 2000, p. 123-124, grifos do autor).

Nessa perspectiva,

A religião grega arcaica e clássica [...] mergulha suas raízes numa tradição que engloba a seu lado, intimamente mesclados a ela, todos os outros elementos constitutivos da civilização helênica, tudo aquilo que dá à Grécia das cidades-Estado sua fisionomia própria, desde a língua, a gestualidade, as maneiras de viver, de sentir, de pensar, até os sistemas de valores e as regras da vida coletiva (VERNANT, 2006a, p. 13).

²¹ Conforme Eliade (2000), partindo de uma fórmula sumária, pode-se dizer que os heróis gregos compartilham uma modalidade existencial *sui generis* (sobre-humana, mas não divina) e atuam numa época primordial, a mesma que acompanha a cosmogonia e o triunfo de Zeus. A atividade do herói se desenrola depois do aparecimento dos homens, mas num período dos “começos”, quando as estruturas que formam a realidade não estavam definitivamente fixadas e as normas de conduta ainda não tinham sido suficientemente estabelecidas. O seu próprio modo de ser revela o caráter inacabado e contraditório do tempo das “origens”. Tal noção com relação ao mito grego é expressa por Brandão (2013a, p. 38) a partir da ideia de que a “história verdadeira ocorrida no tempo primordial”, com a “intervenção de entes sobrenaturais”, levaria a uma “nova realidade: cosmoantropofania (total ou parcial)”.

Dessa forma, ao contrário das leis modernas que estabelecem normas ao homem pela frieza do código escrito e de uma complexa estrutura social, o mito guia o indivíduo segundo certo padrão moral por meio da sacra identificação com o Ente Sobrenatural (leis não escritas).

Myth fulfills in primitive culture an indispensable function: it expresses, enhances, and codifies belief; it safeguards and enforces morality; it vouches for the efficiency of ritual and contains practical rules for the guidance of man²² (MALINOWSKI, 1948, p. 79).

E mais adiante:

These stories live not by idle interest, not as fictitious or even as true narratives; but are to the natives a statement of a primeval, greater, and more relevant reality, by which the present life, fates, and activities of mankind are determined, the knowledge of which supplies man with the motive for ritual and moral actions, as well as with indications as to how to perform them²³ (MALINOWSKI, 1948, p. 86).

Dado que, como apontou Luiz Costa Lima (1981, p. 4-5), “a representação é o produto de classificações” e que “as representações são os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres”, postas ainda as palavras de Eliade (2000), Vernant (2006a) e Malinowski (1948), evidencia-se como o mito, para os gregos, adquire seu papel de “representação da realidade”. A narrativa mítica assume sua função de *discurso que representa* o “real” e, assim, engendra-se, aos moldes da “*mímesis da representação*” de que fala Lima (2000, p. 286; 2003, p. 179), como manifestação simbólica correlata do horizonte de expectativas, que é o “meio orientador da codificação” (LIMA, 2003, p. 322). O mito se constitui, desse modo, como meio cognitivo pelo qual se dá dimensão e valor ao mundo das coisas e dos seres.

Sua força de alcance se revela, não obstante, conforme César (1988, p. 37-42), preponderantemente, no aspecto simbólico que assume, que ultrapassa o sentido denotativo e o discurso cotidiano. Para a autora, o mito é a “expressão

²² “Nas civilizações primitivas, o mito desempenha um papel indispensável: expressa, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e determina os princípios morais; garante a eficiência do ritual e atribui regras práticas para a orientação do homem” (tradução nossa).

²³ “Para os nativos, essas histórias são expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, a partir da qual são determinadas a vida presente, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe como deve executá-los” (tradução nossa).

simbólica, por imagens, de valores” (CÉSAR, 1988, p. 37). Tem-se, pois, no caráter moral suas implicações, que ultrapassam o nível da razão e da consciência; vale-se, para tanto, do símbolo, do valor estético. Este aspecto, por assim dizer, catalisa o sentido afetivo e sedutor que aproxima o homem/indivíduo do mito.

Abrangendo uma totalidade dificilmente apreensível de modo direto e imediato pela consciência discursiva, o mito sintetiza, recorrendo ao símbolo, conteúdos que se referem às mais profundas aspirações do ser humano: sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude (CÉSAR, 1988, p. 37-38).

Se com o advento do pensamento moderno, do racionalismo e o declínio do paganismo nas sociedades ocidentais, o mito isentar-se-á de sua natureza sacra e, conseqüentemente, de seu teor de verdade, persistirá como manifestação estética e simbólica. Em verdade, “o homem mítico considera o mito a sua própria realidade, a sua própria verdade, não considerando a existência distinta de conhecimento objetivo [...] e de conhecimento mítico” (ALMEIDA, 1988, p. 63); a distinção entre crença e História, entre credo religioso e mundo fático, entre razão e fé, é constructo do mundo pós-arcaico, catalisado pela ciência moderna.

A oposição gerada pelo positivismo entre mito e razão tendeu a considerar o mito uma tentativa degenerada de explicação da realidade. Ao criticar o mito, o positivismo simplifica artificialmente a realidade e reduz as possibilidades de aproximações epistemológicas do mundo possíveis ao homem. A exaltação da ciência gera o mito da cientificidade, uma crença como outra qualquer (TRIGO, 1988, p. 113).

Tem-se, pois, diametralmente oposta à noção de mito como revelação de uma realidade passada, um ideário que assimila o mito como o falso, aquilo que não pode ser comprovado, que faz parte de um imaginário fantasioso. Se o mito em seu caráter de verdade é abandonado em detrimento de novas concepções de realidade, ulteriormente abarcadas na filosofia, ciência e metafísica, estas, movidas pela razão, também não darão conta de satisfazer à humana “sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude” (CÉSAR, 1988, p. 38), uma vez que, por seus métodos, a ciência, com todos os seus avanços, pelo menos até a contemporaneidade, não foi capaz de dar uma resposta definitiva “às questões do mundo”, isto é, explicar os “conteúdos que se referem às mais profundas aspirações

do ser humano” (CÉSAR, 1988, p. 37-38). Portanto, em última análise, como argumenta Trigo (1988), é a *crença* na ciência que abaliza sua valorização em detrimento da verdade de fundo religioso.

Pensando especificamente na mitologia grega, evidentemente não é à ciência somente que se deve atribuir a perda da conotação sacra do mito, agenciada muito anteriormente pelo pensamento cristão que, ao admitir novos mitos e novos princípios existenciais, forçosamente deve negar quaisquer outras versões da realidade. Todavia, como manifestação cultural rica em símbolos e significações, o mito grego é admitido no mundo judaico-cristão pelo veio da fantasia ou da alegoria. Será nesse contexto que se lhe abre, exemplar e admirado esteticamente ao ser tomado como ficção, expressão falsa da realidade que pode simbolizar o mundo “real”.

É notório que o arcabouço cultural grego, tendo como expressão maior a mitologia e seus desdobramentos, influenciará o mundo ocidental posterior, sobretudo no campo da arte e do pensamento filosófico, e, de acordo com modulações históricas, tendências e transformações das manifestações de cultura, far-se-á mais ou menos presente. Contudo, como exemplo expressivo de tal permanência/resgate, que ocorre pelo viés da alegoria sem tirar de vista as premissas cristãs, poderíamos de passagem citar o exemplo do movimento neoclássico e, com ele, *Os Lusíadas*, de Camões. Seria ingênuo pensar, todavia, que essa união seja vantajosa somente ao “apropriador”, que segue a perspectiva cristã. O mito, como modelo, ainda que redimensionado, tem sua sobrevida garantida no *mímema* que reordena o *modus operandi* de funcionar nas narrativas, na memória do tempo.

Há que se ter em conta, todavia, que este processo de crescente dessacralização do mito, em muito arrolada a modulações do sentido denotativo ao alegórico que se engendra consoante as modulações histórico-sociais, pode encontrar seus primeiros indícios já em Homero.

Teágenes de Rhegium já havia sugerido que, em Homero, os nomes dos deuses representam quer as faculdades humanas, quer os elementos naturais. Mas foram sobretudo os estóicos que desenvolveram a interpretação alegórica da mitologia homérica e, em geral, de todas as tradições religiosas. Crisipo reduziu os deuses gregos a princípios físicos ou éticos. Nas *Quaestiones Homericae* de Heráclito, encontramos toda uma coleção de interpretações

alegóricas: por exemplo, o episódio mítico em que Zeus encadeia Hera significa na realidade que o éter é o liame do ar, etc. (ELIADE, 2000, p. 135).

O mito, ainda que como história falsa, é ainda o mito em toda sua força significativa e profundidade criadora. Para Vernant (2006b, p. 171-182), em muito devido à escrita, sobremaneira à epopeia e à tragédia, é que entre o oitavo e o quarto séculos anteriores à nossa época se desenha a oposição entre *mythos* e *logos*. Para ele, “o jogo regulado das antíteses na retórica equilibrada do discurso escrito [...] funciona como uma verdadeira ferramenta lógica conferindo à inteligência verbal domínio sobre o real” (VERNANT, 2006b, p. 173). É, de qualquer forma, na passagem de uma Grécia mais arcaica, de formação das cidades-Estado, para a Grécia clássica da *polis* aristocrática que o *mythos*, paulatinamente, cede espaço ao *logos*.

Nesse sentido, no século V a.C., no sentido de resgatar/valorizar o sentido mais sublime do *mythos*, Ésquilo enaltecerá as representações do divino em sua tragédia, ao passo que Sófocles dará espaço ao homem. O mito, em Sófocles, é signo do divino; contudo, é interpretado já segundo o crivo da razão, que aplica as questões agenciadas pela mitologia a uma concepção de realidade diferente, que busca no arcabouço de lendas não mais os entes criadores, mas os princípios metafísicos da existência humana.

Em Eurípides, por sua vez, espelho de seu tempo ao lado de Tucídides e Sócrates, o mito será “apenas” material de fundo para a composição de tragédias centradas no humano e no social²⁴. O “jogo de imagens” (COMPAGNON, 2007, p. 9-

²⁴ Conforme Jaeger (2001), nesse período, os ideais de Ésquilo e Sófocles pareciam não fazer mais tanto sentido: uma Grécia na qual os exemplos deixados pelos heróis já não eram seguidos pela população, onde a crença nos velhos deuses já não era tão forte, onde a transformação de valores, acompanhada do surgimento de uma sociedade burguesa, tomada pela hipocrisia, desmantelava a base cultural da Grécia de forma brusca. É nesse sentido que se inserem os argumentos de Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso* – Livro III, 82) transcrito a seguir. A associação entre as afirmações do historiador grego e o impulso questionador da moral presente na obra euripidiana decorre das reflexões Werner Jaeger (2001), conforme sua transcrição do texto de Tucídides: “Agora, considera-se coragem e lealdade a temeridade insensata, e a reserva prudente é olhada como covardia disfarçada em belas palavras. A circunspeção é pretexto da fraqueza e a reflexão, falta de energia e de eficiência. A loucura decidida é encarada como sinal de autêntica virilidade, a reflexão madura, como hábil evasão. Quanto mais alto um qualquer insulta e injuria, por tanto mais leal é tido, e logo se olha como suspeito quem se atreva a contradizê-lo. A intriga sagaz é tida por inteligência política e quem a consegue tecer é gênio superior. [...] O parentesco de sangue é considerado um laço mais frágil que a pertença a um partido” (apud JAEGER, 2001, p. 390). Se recorrermos à versão espanhola de Francisco Romero Cruz: “Así, la audacia irreflexiva fue considerada entrega valerosa al partido, y, en cambio, la calma prudente, cobardía especiosa; la sensatez, fachada del cobarde, y parar mientes en todo, irresolución para todo. La precipitación desconcertante fue tenida por cualidad

10) que lhe é apresentado está em demasia desgastado, não dá conta, em suas maneiras de ordenação até então usuais, de responder aos anseios que correm o espírito indagador e crítico deste tragediógrafo. É nesse sentido, pois, que contrariando o modelo da tragédia grega juntará à imagem da Electra *tradicional*, isto é, arraigada aos valores do *mythos* que concebe uma posição subalterna e apagada do feminino, imagens até então veladas, e que resgata de algum fundo obscuro da condição humana, que nos remetem à força e obstinação do feminino.

Seguindo nessa linha de apreensão, o mito de Electra é um daqueles poucos que fora trazido para o palco pelos três grandes poetas trágicos do contexto grego antigo, estando cada uma das criações estritamente associada a processos miméticos de apropriação do substrato mitológico que se diferenciam; isto se dá, por outro lado, sem que nenhum dos tragediógrafos se desvencilhe do mito como conteúdo e do trágico tanto para a caracterização (concepção) do herói (e do humano) quanto para a problematização do mundo.

A trilogia que Ésquilo dedicada ao mito dos atridas se difere das demais obras que tratam do tema, entre outros aspectos, quanto à representatividade concedida a Electra. Aqui a filha de Agamêmnon é construída como uma personagem de pouco destaque, sendo sua aparição limitada à segunda parte da trilogia. Tal fato nos faz analisar a abordagem que o poeta realiza no que tange à mulher de maneira geral, inferindo que a pouca representatividade de Electra possa retratar a condição ocupada pelas outras. Nas peças de Sófocles e Eurípedes, cada qual a sua maneira, encontrar-se-á uma Electra atuante na empreitada de vingar a morte do pai. Seria de questionar, então, se há uma Electra para cada poeta e inúmeras “Electras” para um mesmo mito já no contexto grego.

Para Eurípedes, o mito apresenta-se não mais como crença na religião, mas sim como necessidade de enquadramento à tradição poética. Na linha de rupturas euripidianas, talvez uma das mais significativas diga respeito à transfiguração da estrutura trágica, não mais restrita ao patamar dos deuses: se por um lado em

viril, y el maquinario en pro de la seguridad por engalanado pretexto para desertar. El disconforme con todo pasaba siempre por leal, mientras el que le replicaba, por sospechoso. Si alguien conspiraba con éxito era tenido por inteligente, pero quien lo barruntaba, más listo aún. [...] Es más, incluso el parentesco acabó por atar menos que el partido” (TUCÍDIDES, 1994, p. 290). Com efeito, “Tucídides, o historiador da tragédia do Estado ateniense, considera a decadência do seu poderio unicamente como consequência da dissolução interna” (JAEGER, 2001, p. 389). E, nesse sentido, uma vez que o “individualismo desenfreado destrói o espírito cívico, é inevitável que as artes e as letras reflitam fortemente tal transformação. [...] É evidente que uma crise que abalava os próprios fundamentos da Grécia não podia deixar de alterar as condições morais e materiais da arte” (GLOTZ, 1980, p. 248-149).

Coéforas a vingança cabe quase que unicamente a Orestes, tal não se dá somente por ele ser o varão e Electra a dama frágil, mas satisfaz ainda à necessidade de o fim trágico de Clitemnestra vir por mãos dela mesma – por ser morta pelo filho que concebeu e em resposta ao homicídio de Agamêmnon – e obedecendo aos desígnios divinos – por ter vindo Orestes a mando de Apolo. Por outro lado, na *Electra* euripidiana a filha de Agamêmnon entra em cena e mantém a situação trágica no nível terreno, uma vez que suas ações encontram respaldo no sentimento de injustiça e no desejo de vingança. Dessa forma, a maldição familiar e o conflito trágico são mantidos, contudo por motivações distintas: se lá Clitemnestra morre por despertar a fúria divina tendo matado um herói digno, usurpando assim os ideais de honra e fidelidade – ao marido e à pátria –, aqui paga pelo seu descomedimento por ter despertado a ira dos mortais que a cercam, merecendo destaque, pois, a figura de Electra.

Eurípides inaugura, nesse sentido, no campo da representação artística, a abordagem moderna do mito como história falsa que, desligada do mundo real, pode, todavia, ser justaposta a este. O mito passa, assim, de uma revelação da realidade para uma fantasia, ficção, alegoria; não se isenta, contudo, nesse caminho, de continuar sendo lido e relido, reinterpretado. Os signos e símbolos podem moldar-se, como as molduras que formam a realidade, serem resgatados com distintos ou mesmo antagônicos significados. Em verdade, a própria mutação do mito de verdade essencial a falsidade significativa é já reflexo do processo cultural e ideológico de ressignificações. Ademais, tal qual a própria constituição do mito admite a justaposição das diferentes versões, as releituras dialogam e se entrecrocaram, entre si e com as reminiscências do mito “original”, e é esse caráter polissêmico e plural que garante a permanência do mito nas eras e sociedades ulteriores, sempre fértil para produzir novas narrativas.

Para entender tal permanência do mito grego nas culturas ulteriores, em se tratando da tradição ocidental, é interessante assinalarmos o que comenta Erich Auerbach (2009) ao tratar do modo de construção da *mímesis* clássica representada na epopeia homérica em contraposição aos processos de composição que fazem parte da narrativa mitológica judaico-cristã. O autor, ao comparar o episódio da Cicatriz de Ulisses, notório dentre as passagens da *Odisséia*, com a história de Abraão e Isaac, presente no Livro de Gênesis, Antigo Testamento da *Bíblia* cristã – ambos textos épicos e míticos –, nos revela como erigem-se ali, juntamente com as

duas matrizes culturais que vieram a formar culturalmente, isto é, influenciar de maneira mais marcante as sociedades ocidentais, duas maneiras de ver/conceber o mundo; dois tipos ou princípios miméticos.

Se, em primeira análise, estes dois princípios miméticos são diversos, há que se considerar, todavia, que vieram a se entrelaçar formando os modos de construção da *mímesis* moderna, como demonstra Auerbach ao longo de seu estudo. A distinção feita por ele prossegue na seguinte linha de reflexão:

Comparamos os dois textos e, ao mesmo tempo, os dois estilos que encarnam [...]. Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado [na narrativa homérica], descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2009, p. 20-21).

Seguindo em diálogo com a perspectiva adotada por Auerbach, mas em expansão de algumas de suas colocações, poderíamos afirmar que o processo de composição grego, em sua forma de apreensão de um substrato mitológico, parece pressupor uma necessidade de afirmação racional, declarada, detalhada dos acontecimentos, garantidores de um grau de verossimilhança que entram em uma espécie de acordo, por um lado, com a base “histórica” da narrativa mítica – que conta a história (que “realmente” existiu) dos deuses e antepassados dos homens, dos “Entes Sobrenaturais” –, e por outro, com a prerrogativa doutrinária – mostra-se cada ponto, em minúcia, em clarividência, para que não haja possibilidade (ou que ao menos se diminua essa possibilidade) de questionamento quanto à veracidade/legitimidade do ocorrido: tudo está dado e declarado, não há muito espaço para questionamento.

A problemática que se instaura, contudo, é que, como compilador de uma série de mitos e versões que são difusos, plurissêmicos, complementares, mas por vezes contraditórios uns com os outros, o poema homérico, como narrativa de perspectiva unívoca, necessita assumir uma linha mestra que dê conta de conduzir a história (ou diegese, se tomada como ficcional) sem contradições. Assim fazendo,

engessa o mito em uma direção que precisa defender e/ou reafirmar constantemente; provando, em cada pormenor, de onde veio, para onde vai, em que linha segue cada elemento ou aspecto da realidade representado.

Tal “realismo homérico”, usando os termos de Auerbach (2009), se justifica no fato de que uma narrativa unificadora precisa escapar de assimilar ao seu lado as versões que a contradizem. É a partir disso, pois, que podemos entender as palavras de Auerbach quando diz que, ao contrário da narrativa bíblica, é dado ao leitor de Homero negar a veracidade dos fatos – “enquanto ouvimos ou lemos a sua estória, é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo ‘mentira’” (AUERBACH, 2009, p. 10). Paradoxalmente, o texto que é costurado para asseverar a exatidão dos fatos, não dando margem a interpretações que os neguem ou subvertam, já no contexto grego, mas, sobretudo, em tempos posteriores, pela sapiência do leitor/ouvinte, habitada no nível do pressuposto, de que há alternativas possíveis para a história contada, acaba por assumir caráter de “lenda”.

Ainda que a noção de narrativa lendária, utilizada por Auerbach em negação à ideia de narrativa histórica, possa assumir a possibilidade de existência dos fatos, há o reconhecimento de que tal substrato, no caso o mito, foi manipulado, ou seja, moldado por uma voz que conduziu o discurso. Os fatos, no mais, podem expressar um passado não necessariamente “histórico”, e sim *idealizado*, nas duas acepções do termo: construído no plano das ideias e construído em conformidade com um ideal, um modelo, um padrão.

Para que haja a crença religiosa, a *religação* com uma origem divina, é necessário que algo escape do entendimento, que se distancie do palpável, pois se tudo está no nível do dado e do compreensível, está no patamar terreno, e não no religioso.

É a partir de tal princípio que Auerbach (2009) parece entender os porquês de a narrativa mitológica judaico-cristã trabalhar com sobreposição de planos, voz narrativa abstrusa, escondida, localização temporal e espacial indefinidas, entre outras estratégias de obscurecimento. O discurso é simplesmente dado, a crença em sua veracidade, assim como toda crença, depende, em última análise, do leitor, do indivíduo, que precisa encarar o texto segundo sua inserção (ou não) no patamar divino. Velando-se a natureza, a forma, as particularidades dos objetos representados, velam-se em certa medida também os sentidos a serem atribuídos a

tudo aquilo; o que está escondido é espaço que deve ser preenchido pelo ato da interpretação. Acredita-se que há um sentido, que está no patamar das coisas desconhecidas; que é acusador da *relição* com o divino; que é necessário, pois, buscar as respostas.

Isso coaduna com a interpretação de Mircea Eliade (1972) quando trata da fé judaico-cristã em contraposição à crença do homem arcaico. Seguindo o sentido de suas proposições, a fé característica de tal perspectiva acusaria um sentimento da existência, abstrato, estando a realidade do divino além da percepção humana. Em contraponto, o homem arcaico, que podemos aproximar aqui do tipo mimético homérico, baseia sua crença na experiência com o divino, estando a realidade, pois, tangível ao menos em boa parte pela percepção humana.

Ainda assim, é importante reparar que ambos os tipos miméticos expressos por Auerbach (2009) partem de ligações do humano com o “mundo” a partir da necessidade de compreensão desse mundo naquilo que este tem de superior ao plano imediatamente terreno. As duas *mímesis*, a de raiz grega e a de origens judaico-cristãs, no que diz respeito a seu enfoque primeiro, são não só *representação da realidade*, como, mais do que isso, *representação de uma realidade elevada*, que escapa ao universo simplesmente humano, ou melhor, que transcende o nível de entendimento possível de se alcançar em sua inteireza somente com o uso dos sentidos humanos. Não se exclui, aqui, que a visão, a audição, o olfato, o paladar e o tato sejam, ainda assim, a base sobre a qual se erige qualquer construção cognitiva humana. Todavia, os sentidos básicos, poder-se-ia dizer, promovem a capacidade de relação do eu com o mundo imediato; a linguagem elaborada, por seu turno, engendraria a possibilidade de concepções sobre o mundo mais complexas, refinadas, isto é, sistematizadas. Se tais formas miméticas posteriormente são transpostas para as construções ditas ficcionais, é imprescindível ter em mente que nascem como mecanismos de entendimento, compreensão do *kosmos* em toda sua profundidade existencial, no seio das necessidades de respostas para o mundo imediato e elevado, independentemente da esfera de significação do discurso. Na sua significação mitológica, a *mímesis* é uma tentativa de dar sentidos (elevados) para as coisas do mundo. O que muda, essencialmente, na comparação entre a forma homérica e a forma do Velho Testamento é a *maneira* como tais sentidos elevados são manifestos, que depende das diferentes *maneiras* que ambos têm de conceber a origem divina do homem.

Nada obstante, tal qual o homem grego é modelado pelos deuses e heróis gregos, suas criações discursivas, sua maneira de contar e conceber o mundo, serão modeladas pelas formas de revelação do divino. Logo, o tipo mimético homérico, seja o discurso tomado como ficcional ou não, é análogo dos processos de concepção e criação do mundo pelos Entes Sobrenaturais: a criação também é elemento modelar. Contar uma história, mesmo que ficcional, deve seguir os parâmetros de construção das histórias “reais”. O mesmo vale, claro, para a perspectiva judaico-cristã. O discurso profano é “imagem e semelhança” do discurso divino.

Seguindo a perspectiva adotada por Umberto Eco (1994), os bosques são formados por árvores, que formam sua estrutura/disposição interna. Aquele que se propõe a passear por um bosque, pois, deve trilhar seu caminho por entre os espaços que se mantém entre os troncos, sendo que a cada madeiro que encontra, deve escolher, como bom *decididor* que é, se pega o caminho da esquerda ou da direita. Eco usa da metáfora dos bosques para se referir mais precisamente ao discurso ficcional, contudo, partindo do princípio de que o que torna um texto ficcional ou não, ao fim e ao cabo, dada a natureza representacional da linguagem, é o leitor/receptor/interpretador, poderíamos afirmar que mesmo nas narrativas míticas é o papel *decididor* do leitor que vai determinar as significações do texto, o caminho a que o bosque o leva.

Conforme a distinção agenciada por Auerbach (2009), a *mímesis* grega, com árvores muito próximas, parece indicar uma fileira, um caminho mais fácil, mais próprio para se seguir, sendo que a escolha do passeante quase que se limita a seguir o caminho ou recusá-lo, parar ou voltar. Em contrapartida, o texto da tradição judaico-cristã apresenta uma forma mimética que dispõe o bosque com árvores dispersas e grandes lacunas, confiando ao leitor (e no leitor) que o caminho traçado leve a um sentido determinado – preencher as lacunas do texto –, no caso, de que o mito é verdade manifesta da existência de um deus uno/trino, onisciente, onipresente e onipotente, enfim, que leve em direção à fé. Harold Bloom (2003), em *Um Mapa da Desleitura*, trata de tal problemática:

Um enigma semiológico, por mais valorizado, geralmente é uma evasão complexa da inevitável discursividade do texto literário. Ficções tardias devem se reconhecer como ficções, e talvez qualquer ficção grega assim se reconhecesse; mas podemos dizer que a

Bíblia se reconhece como uma ficção? Leituras desconstrutivistas eliminam as ilusões nos textos que permitem certas ilusões; mas o que são ilusões em textos que dependem totalmente do resgate de significados ou de que o leitor recupere certa visão que tais textos exigem dele? (BLOOM, 2003, p. 99).

Em problematização do que defende Eco (1994), se pensarmos que é o texto literário que traz a disposição/organização prévia do ajuntamento das árvores, por mais que caiba, no final do processo, ao leitor traçar seus caminhos, tais caminhos, em alguma escala, estão limitados, isto é, dependem das regras do jogo, dependem das possibilidades pré-dispostas. O leitor que, por ventura, decidir ao invés de pela esquerda ou pela direita, subir na árvore, derrubá-la, ou mesmo pegar um caminho truncado pela esquerda quando o óbvio era seguir pela direita, ainda que esteja dentro do bosque, afastar-se-á da condição de passeante para a de destruidor, deturpador daquele espaço. O que se afirma é que, se múltiplas leituras, múltiplos sentidos são possíveis, é possível identificar alguns não como mais legítimos que outros, mas como mais coerentes, “fiéis” ao que o texto propõe, tendo em vista sua maneira de estruturação, as pistas que deixa para a leitura.

Nesse sentido, o caminho da leitura já está, de alguma forma, em sua linha mestra, traçado no ato da escritura; seguindo a nomenclatura adotada por Eco (1994), se há um *autor-modelo* para o ato da leitura, há também uma projeção do leitor no ato da escritura, um *leitor-modelo*. A leitura/interpretação da obra que não tenha em vista, ainda que de certa distância ou com um olhar inquisidor, tal autor modelar (buscado na *discursividade do texto literário*), talvez se afaste demasiadamente daquilo que a estrutura do bosque propunha. Nesse sentido, ainda que toda e qualquer leitura deva ser entendida como “legítima” (porque suficiente para quem lê), o texto carrega já uma (ou algumas) leitura(s) própria(s) consigo.

É nessa perspectiva que Bloom afirma que “talvez qualquer ficção grega assim se reconhecesse” (BLOOM, 2003, p. 99), talvez os leitores gregos fingissem acreditar no mito para entrar no universo maravilhoso do mito, ou como referimos a Auerbach, “enquanto ouvimos ou lemos a sua estória, é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo ‘mentira’” (AUERBACH, 2009, p. 10). O processo de ficcionalização do tipo mimético da *Bíblia*, pois, parece-nos mais complexo por sua multiplicidade de interpretações – é difícil resgatar o sentido confiado ao leitor ideal; no final das contas, o leitor ideal é sempre aquele que encontra uma significação para a crença –; ao passo que um sentido é

desconstruído, outros tomam seu lugar, sua discursividade assume caráter metafórico e se realoca para outra linha que dê conta de reconstruir a *ilusão* em seu sentido primevo: se a narrativa bíblica não é mais apreendida em seu sentido denotativo, seu sentido metafórico assume lugar na justificação da crença²⁵.

Com premissas e propósitos distintos, a partir desses dois “tipos básicos”, trabalhando com os princípios da declaração e do obscurecimento, da revelação e do encobrimento, parece edificar-se a *mímesis* moderna na tradição ocidental. E assim como os temas e arquétipos, estes tipos básicos parecem ressoar como pano de fundo por toda a produção artística/cultural que se difunde pelo tempo e espaço, oscilando e se entrecruzando nas diferentes obras, gêneros, sistemas semióticos, escolas literárias e/ou períodos de produção. Poderíamos mesmo falar de um Realismo Francês de clarividência e univocidade homéricas e de um Simbolismo Francês, em contrapartida, de obscurecimento e misticismo bíblicos, mas estaríamos sumarizando a problemática sob uma ótica superficial. Interessa reparar, com outro olhar, que nem a *Odisseia* é isenta de alguma sombra e nem o Velho Testamento, com o perdão do trocadilho, de alguma luz. Reparemos que, sem sairmos da proposta do Realismo, se focalizarmos no contexto brasileiro e, em especial, em Machado de Assis, podemos arriscar dizer que haja muito mais força em suas “questões em aberto” que naquilo que é dado “claramente” pelo narrador machadiano ao seu leitor. Descobrir o adultério ou não de Capitu é mergulhar nas profundezas do texto em busca de pistas ou, mais do que isso, imergir na mente do próprio leitor, quem é, ao final, *decididor*, como o potencial crente judaico-cristão em relação à *Bíblia*, do sentido final dos fatos. Em ambos os casos o leitor é agente da interpretação que deve assumir escolhas frente às possibilidades arroladas pelo texto.

A distinção entre os dois tipos, desta monta, ainda que antinômica, não deve ser tomada como excludente, sobretudo se pensarmos na produção da *mímesis* moderna. Poder-se-ia dizer, ademais, que talvez seja o profícuo jogo de entrecruzamento dos dois tipos que tenha dado fôlego ao desenvolvimento do romance e do drama modernos.

O próprio Auerbach (2009, p. 20) faz questão de declarar que mesmo o caso homérico não pode ser generalizado para o clássico grego de modo geral, citando,

²⁵ Desde que a leitura se faça em conformidade com uma formação ideológica judaico-cristã, evidentemente.

inclusive, que se opõe ao caráter sublime da tragédia. Apesar da menção, Auerbach não desenvolve em seu estudo apreciação pormenorizada sobre os textos trágicos ou cômicos gregos. Todavia, refletir sobre como o trágico grego dialoga tanto com o tipo homérico como com o apontado no Velho Testamento é premente para a reflexão ora proposta. Tomemos como exemplo a passagem esquiliana de *Os Persas* (472 a.C.) em que o Mensageiro anuncia e descreve a Atossa, mãe de Xerxes, rei da Pérsia, a derrota de tal povo diante dos gregos. Ainda que em recortes, a passagem citada é longa; contudo necessária para a posterior explanação:

Ómo! Mau é primeiro anunciar males,
contudo, é necessário desdobrar toda a dor,
persas: o exército bárbaro pereceu todo. [...]
presente e não por ouvir falas alheias,
persas, posso dizer que males se deram. [...]
Artembares, guia de equestre miríade,
colide com duros pontais de Silênias,
e o quiliarca Dadaces, por golpe de lança,
num salto ligeiro, pulou do navio.
Tenagon, campeão báltico, nobre nato,
volteia a golpeada-pelo-mar ilha de Ajax.
Líaios, Arsames e, terceiro, Argestes,
estes, ao redor da ilha nutriz de pombas,
vencidos cabeceiam a vigorosa terra.
Dentre os vizinhos de fontes do egípcio Nilo,
Arcteus, Adeues e, terceiro, o escudado
Farnucos, estes caíram do mesmo navio.
Mátalos de Crisa, miriontarca, morto,
tingiu a farta umbrosa barba cor de fogo
trocando a cor com o purpúreo banho [...].
Pela quantidade, sabe claro que o bárbaro
venceria em navios; os gregos dispunham
do número total de dez trintenas
de navios, e dez, além destes, reservados.
Eu sei que Xerxes dispunha de mil navios,
em seu número, e superiores em velocidade
duzentos e sete navios, assim é a conta.
Parecemos em desvantagem nessa batalha?
Mas um Nume assim destruiu o exército,
pesando pratos de não equivalente sorte:
Deuses preservam o país da Deusa Palas. [...]
Senhora, principiou todo este infortúnio
um ilatente ou maligno Nume, ao surgir.
Um grego veio do exército dos atenienses
e disse ao seu filho Xerxes o seguinte:
quando viessem as trevas da negra Noite,
os gregos não esperariam, mas saltariam
aos bancos dos navios, cada um ao seu,

e salvariam a vida em furtiva escapada.
 Tão logo ouviu, sem perceber a fraude
 do grego, nem a recusa dos Deuses,
 dá a todos os nauarcas esta ordem: [...]
 dispor o grosso dos navios em três linhas,
 para vigiar as fugas e vias do mar rumoroso, [...]
 Não sem ordem, mas obedientes ao comando,
 preparam o jantar, e o marinheiro
 prendeu à cavilha o cabo de bom remo.
 Quando a claridade do Sol declinou
 e a noite sobreveio, todo mestre de remo
 e todo senhor de armas subiram a bordo. [...]
 Quando, porém, o dia de brilhantes potros
 cobriu a terra toda, radioso a quem vê,
 [...] o pavor veio a todos os bárbaros
 frustrados da expectativa, pois não em fuga
 os gregos então hineava o solene peã,
 mas em marcha de guerra com viva audácia,
 o clarim a gritar vibrava em todos ao redor. [...]
 Quantos restaram a encontrar salvação
 atravessaram a Trácia com muitas duras fadigas
 e ao fim da fuga chegam, não muitos,
 à terra de casa, de modo a chorar o país
 persa de saudades da mocidade conterrânea.
 Isto é verdadeiro, e ao contar, omiti muitos
 males, que Deus infligiu aos persas
 (ÉSQUILO, 2009, p. 67-81).

Pelo caráter descritivo e minucioso quanto aos acontecimentos, parece premente estabelecer uma proximidade entre as declarações do Mensageiro esquiliano e o narrador homérico. Ainda que estejamos tratando do gênero dramático, é notório o direcionamento narratológico da exposição do personagem em questão, o que, por si só, evidentemente, nos indica uma analogia para com a narrativa épica. A discriminação dos nomes dos heróis, elencando-os em justaposição, com a preocupação de esclarecer o que sucedeu com cada um, além de predispor o enlevo para com os homens da pátria e valorizar certo sentimento de nacionalismo persa, revela-nos uma necessidade por conta do mensageiro de fazer justiça para com todos os detalhes do ocorrido. Como é próprio de sua função, nada deve passar em branco, pois aqueles que o ouvem devem estar a par de tudo, tal como se lá estivessem. Para com os demais personagens, trata-se de uma questão de fidelidade e honra: o mensageiro tem o dever de ser fiel aos fatos, mesmo que tais revelações sejam a porta de entrada da maior das desgraças; é nisso, aliás, que habita seu sofrimento trágico, e em parte é nisso que se dissocia do narrador épico.

Para o mensageiro da tragédia grega, e em específico este dOs *Persas*, está em jogo um conflito entre o dever de contar “o que e tal qual ocorreu” e o desejo de não fazê-lo, ou por não querer aceitar a “verdade” ou por não querer ser o portador de más notícias (“*Ómo!* Mau é primeiro anunciar males, / contudo, é necessário desdobrar toda a dor”), o que, com efeito, poderia lhe causar o infortúnio pessoal: a história da humanidade está repleta de casos de portadores de mensagens ruins decapitados por governantes. É de se esperar que o portador de fatos desagradáveis permaneça, a partir de tal momento, associado a tais acontecimentos na mente de quem os ouve, doravante gravados na memória do receptor da mensagem, os fatos trarão consigo, quando recordados, a imagem, visual, sonora, da pessoa que as portava, assim como, atrelados a ambos, fato narrado e imagem do narrador, o sentimento experimentado na ocasião; sentimento esse, ao que se espera, de grande incômodo. Como o discurso institui, materializa no ouvinte acontecimentos não presenciados *in loco*, o enunciador passa a estar, indissolivelmente, ligado, “preso” à existência e verdade da história presenciada – supostamente – e trazida à tona por ele.

A oposição entre a descrição e a expressão do sentimento está inserida em outra, que a abarca; a citar, entre objetividade e subjetividade. O narrador da epopeia, pelas características do gênero, permite-se um velar (sempre relativo) de sua subjetividade; a figura do narrador está em certa medida escondida por detrás dos fatos. Tal não é possível ao narrador/personagem da tragédia, que conta aquilo que presenciara. Para com o público/plateia/leitor, pois, estabelece-se uma relação de possível desconfiança na medida em que é revelada a possibilidade de ocultações, manipulações ou distorções; o titubear do Mensageiro entre o contar e o não contar, ou mesmo a possibilidade da negativa quanto ao fazê-lo e a declaração final (“Isto é verdadeiro, e ao contar, omiti muitos / males, que Deus infligiu aos persas”) são indícios ao espectador de que a posição ocupada pelo sujeito/narrador pode ser responsável por uma “deturpação” dos “reais” acontecimentos.

O uso exacerbado da perífrase, haja vista os indicativos do anoitecer e do amanhecer (“as trevas da negra Noite”; “Quando a claridade do Sol declinou / e a noite sobreveio”; “Quando, porém, o dia de brilhantes potros / cobriu a terra toda, radioso a quem vê”), são, por um lado, manifestação da supracitada preocupação com a minúcia da descrição, rica em detalhes e pormenores, e por outro, indício de um tom lírico que deixa transparecer certo sentimentalismo. Nesse caminho também

vão as várias inserções valorativas do Mensageiro entremeadas ao discurso narrativo, conforme se pode notar, na tradução citada, em algumas escolhas semânticas (“o *pavor* veio a todos os bárbaros / *frustrados da expectativa*”), assim como no uso dos adjetivos e dos apostos (“Tenagon, campeão báctrio, *nobre nato*, / volteia a golpeada-pelo-mar ilha de Ájax”). Exemplos outros são a própria manifestação de sofrimento que abre a fala do mensageiro, sempre de difícil tradução (“*Óμοι*” – *Ωμοι*) e o uso da analogia entre as cores para indicar, em teor de metáfora, a barba do herói e o seu sangue derramado (“tingiu a farta umbrosa barba cor de fogo / trocando a cor com o purpúreo banho”), indicações do forte envolvimento emocional do personagem para com aquilo que se narra.

A relação entre o objetivismo da narração dos fatos e o subjetivismo que a circunda está associada em certa medida ao que Auerbach (2009, p. 20) diz sobre o caráter sublime da tragédia. O subjetivismo, o deixar-se levar por emoções que afligem o narrador, pressupondo a possibilidade de imprecisões, omissões, ou qualquer ordem de alteração do que se pode crer como o “estritamente real”, levanta a problemática de haver, tal qual ocorre no caso de Abraão, a abertura para questões não esclarecidas, obscuras, sendo que tal velamento tem relação, ao menos em parte, com a condição supranatural dos acontecimentos. Se a declaração do mensageiro de que conta apenas parte dos males tem uma função hiperbólica no que se refere ao mostrar o quão grande, devastadores e horrendos são tanto os fatos quanto os sentimentos que nutre em relação a estes, do outro lado da moeda dá margem à interpretação de que ele, em sua condição de “simples” mensageiro – em oposição ao sapiente narrador homérico – humano que é e abalado pelo que presenciara, é incapaz não só de contar tudo o que ocorreu como de alcançar na completude a compreensão de “o que é o que ocorreu”, explicável somente em um patamar sobre-humano, altivo, sublime – a exemplo de um Dante ao final de sua *Commedia*. Ou seja, na medida em que se pressupõe a existência de algo(s) que não se pôde ver, atribui-se à narração, potencialmente, a distorção do real, ou da completude do que ocorreu – distante da onisciência tanto de Homero quanto, principalmente, do Velho Testamento.

Nesse sentido, é interessante notar como as estratégias narrativas do Mensageiro em muito se aproximam de algo que veio a se desenvolver na literatura ocidental em meados do século XX e sob influência da arte cinematográfica: pensando em sua perspectiva de observação, não é difícil imaginar esse

Mensageiro, que tudo procura ver para contar a outrem, pois é esta sua função, para isso está ali, como uma espécie de narrador câmera, que recorta passagens como se fossem cenas, focaliza em determinados personagens ou ações, ou mesmo dá *close-up* na barba ruiva e ensanguentada de um herói que padece. Com ele, passeamos pelo conflito bélico segundo o trajeto que ele “escolheu” traçar e seguindo um clima de tensão e calma que sua narração insere²⁶. Com ele, demoramo-nos no nascer do sol, delongamo-nos pela noite enquanto prepara-se o jantar e prende-se à cavilha o cabo do remo, para, em contraste, tomados de assalto pelo início da batalha, ver (isto é, imaginar) soldados saltando aos trios dos navios sucessivamente, cada qual caindo ao seu modo.

Contudo, é de se reparar que à proporção que podemos averiguar uma relação dialética entre objetivismo/realismo da descrição e subjetivismo/expressão do sentimento, temos de levar em conta também que há uma preocupação, na linearidade discursiva, de se separarem, em certa medida, passagens em que sobressai a descrição mais direta dos acontecimentos (“Um grego veio do exército dos atenienses / e disse ao seu filho Xerxes o seguinte.”; “o quiliarca Dadaces, por golpe de lança, / num salto ligeiro, pulou do navio”) de outras em que mais se revelam os lamentos da personagem quanto ao ocorrido de modo geral (“Ómo! Mau é primeiro anunciar males”; “persas, posso dizer que males se deram”). Haveria de se questionar se tal possível oposição não revelaria um jogo de contrastes entre duas facetas que deve assumir o Mensageiro: a primeira, de narrador, necessária para a estrutura da representação, já que os fatos, como é tradição na tragédia grega, não se dão em cena – o que caracterizaria tal ação como funcional para a estrutura da obra –; a segunda, de *persona*, que mostra o lado, dir-se-ia, mais humano daquele ser; que, persa e patriota, ao que se espera, compadece-se dos conterrâneos e enaltece os valores da nação.

Entretanto, ao longo da passagem há mescla dessas duas facetas, que no mais das vezes aparecem entremeadas. O que dá profundidade de significado aos fatos, em muito, é o comprometimento – ou seja, o engajamento social (político,

²⁶ Deve-se considerar, com especial atenção, em que medida as traduções do grego interferem em tal construção narratológica. Para esta passagem, utilizamos de uma tradução em verso de Jaa Torrano que preza, segundo nosso entender, por vários dos aspectos rítmicos e semânticos do original, preservando certo enlevo da linguagem, mas que, em contrapartida, engessa certa fluência do grego. Dentre as demais traduções a que pode se comparar, destacamos, além das inúmeras versões em prosa, a tradução em verso de Mário da Gama Kury, que aproxima o texto do vernáculo português contemporâneo.

cultural, moral) – que o narrador/personagem assume para com o narrado. No revés, tal comprometimento impossibilita a cega crença na veracidade do narrado. Paradoxalmente, a confiança no dito, para os concidadãos persas, está justamente no fato de ele se portar como um homem honrado e fiel, ou seja, se comprometer. Então, para que a história contada seja tomada como verídica, é necessário que o narrador seja persa e fiel aos ideais persas, uma vez que um estrangeiro seria uma pessoa mais passível de desconfiança. Por outro lado, sendo persa, o narrador é incapaz de se alienar do lastro ideológico (persa) que o institui, não pode ter um olhar alheio, externo, minimamente distanciado dos fatos. Seu olhar, pois, além de ser *uma* perspectiva específica dos fatos, dentre tantas outras possíveis, é marcadamente *uma perspectiva persa*. O modo de apreensão do “real”, o como classifica a realidade dentro de seus conhecimentos de mundo, é estritamente relativo à particularidade da condição do sujeito que interpreta estes fatos. Quando materializa esta porção do “real” para outrem, e aqui nos aproximamos um pouco da perspectiva platônica sobre a *mímesis*, dá um passo a mais na “distorção” do “real”.

O paradoxo da confiança *versus* desconfiança no narrado, por conseguinte, é possível porque há dois graus de construção da veracidade e da credibilidade: o que é contado pode ser falso ou porque quem conta está sendo falso ou, como levantamos anteriormente, porque é incapaz de conhecer a verdade; isto é, reproduz (ou produz) o falso por acreditar que é o verdadeiro.

Poder-se-ia dizer, com efeito, que os espectadores atenienses da tragédia grega (e com eles os leitores posteriores do texto trágico), diferentemente da rainha Atossa e dos personagens que ocupam o palco junto com o Mensageiro, um degrau a mais no plano “ficcional”, estão aptos a desconfiar com maior facilidade do material narrado, ou melhor, de entendê-lo como constructo discursivo. Isso implica dizer que a tragédia, em transformação do modo mimético da epopeia, instaura no processo de recepção um modo de compreensão da ficcionalização apenas desenvolvido em parte ou então realmente negado pelo texto homérico.

Seria plausível afirmar, nessa linha de raciocínio, que é próprio da tragédia e da encenação teatral, colocada ao lado do Velho Testamento e da obra homérica, um modo mimético que não está vinculado com a “verdade” no nível da crença estreita no mito, ou seja, abre com maior profundidade a possibilidade de se ver no mito não uma *história dos Entes Sobrenaturais*, mas um *discurso sobre o passado*. Este passado, “real” ou “imaginário”, de qualquer forma, é significativo, pois tem o

potencial de dizer verdades sobre o homem, sobre a condição humana. Assim, caberia dizer que tanto a epopeia homérica quanto a escritura bíblica têm um comprometimento com o real em um sentido mais denotativo, ao passo que a tragédia abre as portas para a leitura metafórica do material narrado/representado.

Sem obstar, deve-se mencionar, contudo, que a obra esquiliana, comprometida com certo direcionamento doutrinário, formadora da moral grega, centrada em muito na crença aos deuses, talvez devesse ser entendida como mais próxima, em alguma medida, da intenção homérica do que daquilo que a tragédia teria de potencial na exploração do sublime, alcançado ao máximo, pode-se dizer, com Sófocles, para quem os mitos serão tomados por seu potencial de simbolizar questões fundamentais da existência humana. Não parece ser, pois, o passado mítico o campo de estudo de Sófocles, mas a condição permanente do homem, aplicável tanto ao mito, história de um mundo anterior, seja ele tomado como parte do real ou como ficção significativa, quanto ao homem em sua atemporalidade, por sua condição humana. Está-se a referir, pois, ao caráter universalizante – ainda que o termo seja problemático – da tragédia sofocliana.

Seguindo em outro viés do raciocínio, seria de se buscar nas origens da tragédia o que apontasse o engendramento de um modo mimético próprio, ainda que em relação com aqueles dois apontados por Auerbach (2009). Dentro da matriz grega, se a epopeia, formalização de uma tradição de narrativa oral, tem por princípio indicar certa unilateralidade discursiva, aclarar o passado significativo de um modo sistematizado, isto é, dar uma linha de coerência àquilo que construía significados no ideário coletivo, o ritual dionisíaco, por seu turno, pressupõe o caminho da perda da consciência, ou melhor, o tomar de outra consciência, o sair do mundo cotidiano para entrar em um novo/outro modo de ver, processo simbolizado pela embriaguez do vinho²⁷. A abertura a outro modo de ver, além do vinho que

²⁷ Essa relação faz referência à própria estrutura da tragédia como gênero e, ainda, ao surgimento da tragédia como culto a Dionísio na celebração anual, em Atenas, da festa do vinho, na qual os indivíduos “embriagavam-se e começavam a cantar e dançar freneticamente [...] até cair desfalecidos” (BRANDÃO, 2011, p. 10-11). Nesse contexto, o vinho mais que um alucinógeno era signo de libertação e purificação e, como espécie de ascese à imaterialidade, os embriagados, desfalecidos, “acreditavam *sair de si* pelo processo do ἔκστασις ‘ekstasis’, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dionísio” (BRANDÃO, 2011, p. 12, grifos do autor). Existe aí, implicitamente, um conflito entre a “condição humana” e a tomada de uma “condição divina”: uma mutação do ser humano, com sua efemeridade e instância terrena, em deus, em ser superior e imortal. Nesse processo, o homem, transcendendo sua condição humana por meio do *ekstasis*, supera a medida natural de sua existência, ultrapassa o *métron*, a medida da justeza, “a medida de cada um”; torna-se, assim, *anér*, ou seja, herói – um varão que ultrapassou o *métron*. Por conseguinte, a passagem do estado natural das coisas pela ultrapassagem do *métron* “é

distorce a realidade – isto é, propicia a percepção de uma realidade diversa –, encontra-se em Dionísio pelo seu caráter metamórfico e dual. Dionísio, que se passa por mulher, fantasia-se de bode, nasce duas vezes (BRANDÃO, 2013b, p. 117), mostra ao homem grego uma forma de ser e pensar que é transitória e instável, que uma maneira de ver, quando se aclara, esconde ou deixa de lado, obscurece outra, alternativa, ou que o que se mostra de uma forma pode esconder outra. Esta forma oculta, este sentido oculto, pressupõe a investigação, a autoinvestigação do ser, responsável pelo movimento purificador, muito do que dá profundidade à tragédia.

Nesse sentido, poder-se-ia conjecturar que, no seio do contexto grego, seja inerente ao modo mimético da tragédia a premissa de que o objeto representado, no caso, o mito, não seja mais *o real*, mas *uma das formas como o real se apresenta*. Cabe tirar desse substrato mítico um sentido oculto, profundo, que seria real independentemente de a narrativa ser ficcional ou não, pois que a significação está metamorfoseada no mito. Ao contrário de Hera, que não percebe Dionísio por trás das roupas de mulher, cabe ao leitor da tragédia questionar a condição humana por trás da roupagem do mito.

uma 'démeseure', uma ὕβρις, 'hybris', isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a νῆμεσις, 'némesis', o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada ἄτη, 'até', cegueira da razão; tudo o que [...] fizer, realizá-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre eles as garras da Μοῖρα, 'Moirá', o destino cego" (BRANDÃO, 2011, p. 12). O conceito que aí se restringe especificamente à tragédia grega, parte da premissa de que o trágico se dá pela ultrapassagem do *métron*, e a transposição desta medida nada mais é que o "descomedimento", o "erro", nas palavras de Albin Lesky (2006, p. 28). A inspiração vem dos rituais báquicos, mas esta ultrapassagem da medida normal, natural de cada um, que nas festas se dava pelo vinho e que por ele se alçava à condição superior, igualando-se ao patamar dos deuses, pode dar-se por outros motivos que igualmente significam a tomada de atitude do indivíduo de almejar ser algo mais do que aquilo que naturalmente ele é.

2 O MITO DE ELECTRA NO UNIVERSO GREGO: TEMAS, MOTIVOS E MODUS OPERANDI

2.1 O MITO DE ELECTRA COMO NARRATIVA DE AUTORIA COLETIVA

A personagem mitológica Electra²⁸ – ou então Laódice (BRANDÃO, 2013a, p. 83)²⁹ –, filha de Agamêmnon e Clitemnestra, insere-se no ciclo narrativo dos descendentes de Tântalo e Dione, mais especificamente, pertence à chamada casa de Atreu, de quem é neta. Tal ascendência, que, se estendida um pouco mais para o passado mitológico, nos leva à união de Zeus com Plutó, é de imprescindível apontamento, haja vista o que simboliza a noção de “maldição familiar” no conjunto de narrativas que formam o que se convencionou delimitar como Mitologia Grega. Nesse sentido, faz-se necessário indicar a relação que os feitos passados estabelecem com os acontecimentos que envolvem a personagem com enfoque, consoante à noção grega de *génos*, que, como bem define Brandão (2013a, p. 81), no que tange à religião grega, está diretamente relacionada à ideia de “grupo familiar”. Isto é, refere-se à descendência/ascendência de um indivíduo e/ou à sua família. O laço de sangue – *personae sanguine coniunctae* –, pois, assevera uma conexão indissolúvel entre os sujeitos que compõem a linhagem. A família, ou linhagem, assim, constitui-se como entidade coletiva.

Como organismo vivo, a família é, ao mesmo tempo, uma instância una e plural, e as amarras que unem os indivíduos são de natureza biológica, religiosa e, conseqüentemente – e por vezes contraditoriamente – moral: ainda que se posicionem opostamente, os membros da família são, de uma forma ou de outra, produto do substrato cultural, ideológico, “histórico” de antecedentes em comum, isto porque “no sangue derramado [de um membro do *génos*] está uma parcela da vida,

²⁸ Faz-se mister comentar que o conjunto de narrativas que formam a chamada Mitologia Grega está repleto de homônimos, pelas mais diversas razões e especificidades; com Electra, pois, isso também ocorre, sendo imperativo que pontuemos, a fim de evitar qualquer possibilidade de ambigüidade, que o referente primário tomado ao longo de nosso texto sempre será o mesmo, segundo a árvore genealógica apresenta na sequência do texto.

²⁹ A menção a “Laódice” é especialmente significativa quando, em meio aos variados homônimos, buscamos as primeiras referências àquela que, dentre as filhas de Agamêmnon e Clitemnestra, os poetas trágicos viriam a chamar “Electra”: na *Odisséia*, vale mencionar, das diversas ocorrências que abordam de alguma forma o mito, amiúde citando Agamêmnon, Egisto, Orestes e Clitemnestra – de forma mais direta, nos Cantos I, 29-43, 298-300; III, 194-312; IV, 514-547; XI, 387-464; XXIV, 14-22, 95-124 (HOMERO, 2011) –, em nenhuma é citada Electra. Determinada linha de interpretação histórica tem defendido tratarem-se Electra e Laódice, pois, da mesma personagem. Não nos aprofundaremos em tal discussão por uma questão de delimitação do estudo ora proposto.

do *sangue* e, por conseguinte, da *alma* do *génos* inteiro” (BRANDÃO, 2013a, p. 82, grifos do autor).

Neste sentido, qualquer crime cometido contra o *génos*, contra um membro da família, exige – moralmente – uma vingança por parte do parente mais próximo. É imperativo, por exemplo, vingar o assassinato de um ente matando seu algoz. Instaure-se a premissa, pois, de uma natureza cíclica para o desencadeamento dos fatos, sendo que um crime, uma vez que é vingado, desencadeia uma série de outros, já que cada novo crime, evidentemente, também carece de vingança. A solidariedade familiar determina, assim, uma espécie de infortúnio coletivo ou catástrofe familiar.

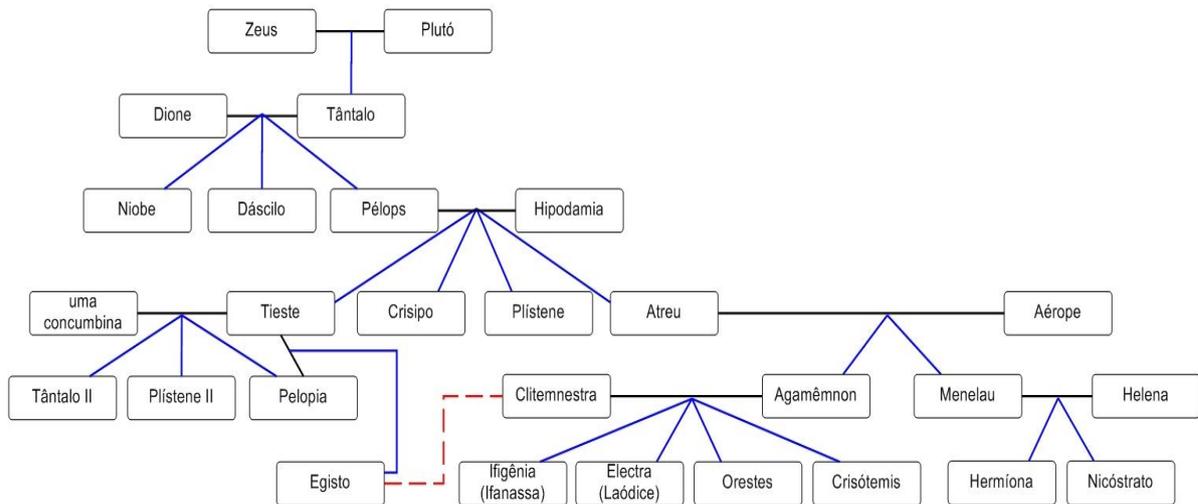
Da mesma forma que o movimento trágico indica uma correlação, para o indivíduo, entre a falha e a punição, na macroestrutura do *génos*, o passado remoto se desdobra tragicamente sobre o presente. Como entidade una, o *génos* comete uma falta que recai sobre o próprio *génos*. Tal noção deve estar clara para que escapemos da interpretação de que seria um ato de injustiça um indivíduo ser punido pelos atos praticados por outrem quando a questão se insira no universo paradigmático do *génos* em seu sentido primário. Ao contrário, de acordo com o conjunto de costumes e crenças que formam a religião grega e materializam os mitos, trata-se de uma questão de justiça divina, uma vez que os membros da família são inseparáveis pelo vínculo de parentesco; o sangue de um está dentro do sangue de outro; um está vivo dentro do outro. É por tal tipo de aceção da realidade que os crimes praticados contra a própria família são vistos como mais nefastos que aqueles cometidos contra um estranho.

E não é de se estranhar, ademais, que um crime, uma falta única, se estenda exponencialmente em uma série de crimes enredados uns nos outros, o que significa dizer que cada linha de descendentes que surge, ainda que mais afastada da falha primeira, mais peso de crimes anteriores deve carregar; uma soma de crimes assola a linhagem toda, cada parte de seu sangue carrega um crime distinto; o *génos* caminha, cada vez a passos mais largos, para a ruína completa – o que, bem entendido, não significa necessariamente extinção da linhagem.

Antes de tudo, portanto, parece ser oportuno que se estruture a árvore genealógica de Electra e seus antepassados³⁰:

³⁰ Tal esquema arbóreo, construído por nós, segue o modelo proposto por Brandão (2013a, p. 83), que sintetiza variantes – de nomes e números de filhos, por exemplo – e ligações externas – isto é,

Figura 1 – Genealogia de Electra



Como se vê, Electra figura em escala avançada da linhagem e, ainda que o *gênos* passe por Atreu, a sequência de acontecimentos que a cercam nos remete às ações de Tântalo e Zeus, a partir das quais se desdobra o destino de seus descendentes. Mesmo que se possa buscar no passado mítico os acontecimentos anteriores a Zeus, o que nos levaria a uma origem ainda superior da personagem, em um caminho sem fim pelos meandros da remota origem do mundo, do *cosmos*, há que se questionar se seria coerente ver algum sentido de *hamartía* em tempos anteriores a Atreu ou ao menos a Tântalo.

Ainda que as escolhas de Zeus se desdobrem sobre o destino de Tântalo, as desse sobre o de Pélops, e as desse terceiro sobre Atreu, parece não ser apropriado entender como um “equivoco”, um “errar o alvo”, algo que esteja intimamente ligado à criação do mundo, das coisas e dos seres no sentido mais sublime do mito, ou mesmo que seja produto dos interesses do mais alto dos deuses olímpicos. O mito, em seu sentido de narrativa religiosa, está diretamente relacionado à busca de uma explicação e origem nobre das coisas; os Entes Sobrenaturais mais elevados, pois, devem ter suas ações interpretadas, no mais das vezes, como símbolos da nobreza e da justeza; o que, *a priori*, é justificado, haja vista sua compreensão como “denotação do real” e a busca humana de um – seu – passado glorioso, elevado.

mais distantes – de parentesco. Esquemas genealógicos mais completos podem ser encontrados na própria obra de Brandão (2013a, p. 22 e p. 23) e em outros autores, dentre os quais destacamos Grimal (1986, p. 14 e 491). Usaremos de tais informações no presente texto quando julgarmos pertinentes para a explanação desenvolvida.

Outrossim, a noção de erro como desencadeador do destino trágico parece abarcar, em específico, a existência e as ações humanas, ou melhor, é próprio da condição humana, uma vez que uma das funções do trágico – em seu contexto de surgimento – é, exatamente, asseverar a distância entre homens e deuses.

O infortúnio trágico pressupõe uma falha cometida por alguém (o herói, conforme a estrutura mais tradicional da tragédia) que não é capaz, por sua natureza humana, de conhecer o todo que o cerca, isto é, a efetiva natureza e os efeitos de suas ações, o que determina que faça algo, em suma, que não deveria ter feito, mas que tampouco era possível de ser evitado.

Parece ser descabido, com efeito, buscar em Pélops ações desencadeadoras de um destino trágico para seus descendentes, alguma ação desmedida cometida, algum tipo de cegueira. Entre possíveis crimes que lhe poderíamos atribuir, o mais significativo e mais mencionado pelos mitólogos (ARRIAGA, 1983; BONNEFOY, 1997; BRANDÃO, 2013a, ESCOBEDO, 1972; GRIMAL, 1986) seguramente é a morte de Enômao, pai de Hipodamia, com quem viria a se unir. Consoante a narrativa mítica, ocorre que Enômao, para eliminar os pretendentes da filha, usava de um estratagema: os desafiava para uma corrida de carruagens cujas consequências, para os varões interessados, poderiam ser de dois tipos, a aventurada vitória e mão de Hipodamia ou a desventurada derrota e a morte. Em verdade, a possibilidade de êxito dos pretendentes era mais aparente que crível: como os cavalos de Enômao eram presente de Ares, seu pai, e, portanto, de origem divina, não poderiam ser vencidos por nenhum equino terrestre; conseqüentemente, o rei de Pisa sempre se sagrava vencedor. Sendo Pélops o décimo terceiro – ou décimo quarto (GRIMAL, 1986, p. 417) – desafiante, seu destino somente foi outro porque, apaixonada pelo filho de Tântalo, Hipodamia sabotara o carro do pai³¹. Em uma variante do mito, coube a Pélops, então, sacrificar o rei após derrotá-lo na competição³².

Embora se possa interpretar a atitude de Pélops como violenta e sanguinária, é mais coerente vê-la como ato de justiça e ação de direito. Não há desvio de moral nem falha; um ato potencialmente criminoso, mas de nenhuma forma desproporcional nem desmedido, já que está na proporção e medida justa do que

³¹ Ainda que a sabotagem seja constante dentro das versões do mito, por vezes há menção aos cavalos de Pélops serem presentes de Posídon (ARRIAGA, 1983, p. 262; ESCOBEDO, 1972, p. 391).

³² Em outra variante, Enômao teria sido morto arrastado pelos próprios cavalos (GRIMAL, 1986, p. 417).

era praticado anteriormente pela, agora, vítima. Mais coerente seria dizer, quiçá, que o rei foi vitimado em consequência de suas próprias ações; há que se ressaltar que não queria esposar a filha em tentativa de mudar o destino proferido por um oráculo, a citar, que seria morto por seu genro. Seu infortúnio, trágico, deve-se à desobediência aos deuses, à *hybris*, à ultrapassagem do *métron*, a querer ser mais do que deveria.

Por outro lado, a trajetória de Tântalo está repleta de tomadas de decisões facilmente questionáveis. Sendo muito estimado pelos deuses, o filho de Zeus e Plutó costumava frequentar os festins do Olimpo. Apesar dos privilégios, em três oportunidades agiu contra seus anfitriões, como nos conta Brandão (2013a, p. 83, grifos do autor): “por duas vezes Tântalo já havia traído a amizade e a confiança dos imortais, [...] revelou aos homens os segredos divinos e [...] roubou néctar e ambrosia dos deuses para oferecê-los a seus amigos mortais”, quando ocorreu “a terceira *hamartía*, terrível e medonha, [que] lhe valeu a condenação eterna”. Tântalo sacrificou o filho Pélops e serviu aos deuses como iguaria, a fim de saber se esses eram realmente oniscientes.

Tendo reconhecido o truque, no entanto, os deuses não provaram do banquete oferecido, a exceção de Deméter³³, e reconstituíram o corpo do infante, substituindo a parte faltante por uma prótese e fazendo-o voltar à vida. Quanto à punição dos deuses, sabe-se que foi exemplar e imediata, como bem descreve Brandão:

Tântalo foi lançado no Tártaro, condenado para sempre ao suplício da sede e da fome. Mergulhado até o pescoço em água fresca e límpida, quando ele se abaixa para beber, o líquido se lhe escoa por entre os dedos. Árvores repletas de frutos saborosos pendem sobre sua cabeça; ele, faminto, estende as mãos crispadas, para apanhá-los, mas os ramos bruscamente se erguem. Há uma variante de grande valor simbólico: o rei da Frígia estaria condenado a ficar para sempre sobre um imenso rochedo prestes a cair e onde ele teria que permanecer em eterno equilíbrio (BRANDÃO, 2013a, p. 84).

Seria plausível atribuir a Tântalo, pois, segundo Brandão (2013a, p. 82-85), a ação inicial desencadeadora da *machina fatalis* que recai sobre o *génos*. Contudo,

³³ Atribui-se a “distração” de Deméter ao fato de estar com muita fome (BONNEFOY, 1997, p. 433) ou estar “fora de si pelo rapto da filha Perséfone” (BRANDÃO, 2013a, p. 83). Em outra versão, Ares é quem teria provado da carne. A constante, em qualquer dos casos, é que o ombro de Pélops fora a parte devorada.

tal correlação esbarra em uma das problemáticas do trágico, já apontada por Aristóteles:

Como a composição das mais belas tragédias não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitem terror e piedade, porque este é o fim próprio desta imitação, evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna [...] O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade (ARISTÓTELES, 1452b-1453a, apud BRANDÃO, 2011, p. 15)³⁴.

Se aquele que incorre na falha não pode ser visto como demasiado bom, pois o destino nefasto seria tomado como injusto ou desproporcional, por outro lado, sendo demasiado mal, não causaria o movimento trágico o efeito catártico a que deveria se propor. Isto se dá porque o trágico não é a queda em si, mas o modo como e porque ela se dá. De maneira alguma a tragicidade é inerente ao fato: é o indivíduo, com suas angústias e anseios, permeado por um imaginário de medo e horror, que interpreta e se compadece subjetivamente daquele determinado acontecimento objetivo, fático, ficcional, simbólico. Isto concorda, aliás, com Aristóteles (1984, p. 248), na *Poética*, quando trata da *katarsis*, isto é, purgação, purificação: “suscitando a compaixão e o terror, [a tragédia] tem por efeito obter a purgação dessas emoções”, ou nas palavras de Brandão (2011, p. 15), “suscitando terror e piedade, [o conteúdo trágico] opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza”. Partindo da premissa de que podemos ver o trágico mais do que como um elemento estruturante da tragédia como gênero literário/teatral, entendendo o conceito como algo possível de se manifestar em qualquer linguagem semiótica, tipo de representação da realidade/processo mimético, isto se dá, seja na tragédia grega, seja na reportagem televisiva, seja com o mito, seja o espectador crente da veracidade dos fatos ou confiante de sua natureza ficcional, porque há uma identificação entre aquele que assiste ao acontecimento e aquele que participa, protagoniza o sofrimento. O efeito de identificação com o herói ou com a “vítima” é responsável, então, pelo sentimento de comisseração:

³⁴ Apesar de as referências bibliográficas ao final de nosso trabalho indicarem outras traduções, preferimos, nesse ponto, citar literalmente a passagem segundo a versão proposta por Junito Brandão por considerá-la mais adequada às nomenclaturas por nós usadas ao longo do trabalho.

não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente (SZONDI, 2004, p. 84-85, grifos do autor).

Ao rejeitar a delimitação do trágico como um princípio universal, como um elemento uniforme e fixo, Szondi refuta a ideia de que possa ser definido – ou mesmo de que exista – um substrato, uma essência, em tudo de místico e inefável a que tal termo possa aludir. Conceitua, pois, o trágico como um *modus*, retirando-lhe a atribuição substantiva em detrimento de uma interpretação “adverbializada”; aproxima-se, assim, da noção de “método”, sendo este baseado nos valores do aniquilamento e do conflito de forças opositoras. Tal *tragicidade* dar-se-ia, assim, a partir da presença e do engendramento dialético destes dois fatores: o declínio, inevitável – imanente ou consumado – e o confronto, irrefutável.

Notemos, também em Szondi (2004), a observação de que além das condições postas acima, para o reconhecimento do elemento trágico, faz-se necessário que o declínio seja sofrido por aquele que *não pode* declinar, isto é, o valor apreciativo a respeito do objeto condicionado à tragicidade é indispensável ao sentimento de compaixão, comiseração, despertado no leitor/ouvinte/observador, conforme havíamos mencionado anteriormente. Isso significa dizer que não existe tragicidade quando a queda é daquele que merece sofrer ou que em suas ações e decisões, por alguma espécie de desvio de conduta ou má índole, fez jus ao destino desafortunado; conforme Lesky (2006, p. 28), a mutação do destino, pela aventura, núcleo da situação trágica, pode promover a queda do indivíduo da fortuna para o infortúnio, ocorrendo não por uma *falha moral*, mas por um erro, um *descomedimento*. Reparemos que este “não poder declinar” e esta “falha moral” dependem de coadunarem os valores morais e de ética do escritor/produtor do *mímema* – ainda que essa produção seja coletiva – e do leitor/ouvinte/observador³⁵.

³⁵ Conforme abordagem da Estética da Recepção, “[...] a obra é um signo estético dirigido ao leitor, o que exige a reconstrução histórica da sensibilidade do público para entender-se como ela se concretiza. A concretização [...] seria operada por meio de avaliações que o leitor atribui à obra-signo

Assim, para a percepção da tragicidade de uma obra, faz-se necessário que o leitor/ouvinte/observador compartilhe, reconheça, os valores morais empregados pelo escritor ou artista – e inerentes ao indivíduo criador – na constituição do indivíduo que sofre a ação trágica. Deste modo, reconhece-se a tragicidade, sente-se a comiseração por aquele que se interpreta que seja “bom”, digno de piedade. O que evidenciamos é que, se ao lermos uma tragédia percebemos o elemento trágico e nos compadecemos diante da ação representada pelo herói, em alguma escala, conservamos ou ao menos entendemos os conflitos e angústias humanas retratadas, construídas na obra e que remetem a visões de mundo condizentes ao pensamento de determinado autor e refratárias do período em que foram elaboradas. Do mesmo modo, tal exercício pode ser direcionado ao mito, ainda que não tenhamos uma unidade narrativa nem um autor a quem nos reportar no processo de reconstrução mental da voz discursiva que nos apresenta a diegese.

Nesse sentido, ao olharmos, do tempo presente, para a história de Tântalo, ser-nos-ia mais fácil atribuir a ele um caráter mais para mau do que para bom. Pode-se tirar, inicialmente, um sentimento de injustiça da falta de punição para o rei da Frígia depois das duas primeiras traições. Ademais, ambas despontam como injustificadas, gratuitas. Na medida em que Tântalo escapa do padrão médio de herói, a possibilidade de compadecimento se esvai, sendo que quando ocorre, ao final, a punição, há uma sensação de reajustamento do mundo, que volta a seguir as mesmas regras de antes de tudo começar – estado de coisas posto em xeque quando havia uma sensação de “falta de justiça” –, ou seja, a moral que rege o mundo continua a mesma.

A questão é que, havendo a queda por um desvio de conduta, não há a identificação para com o personagem/herói e, conseqüentemente, impossibilitado está o leitor/ouvinte/observador em maior grau de ter a sensação de que aquilo poderia ter ocorrido consigo. A função doutrinária do mito, ainda que permaneça em alguma escala, pois ensina que desajustando sua conduta o indivíduo cairá na ruína, perde força conforme não se acredita, tal qual quando o declínio atinge alguém que poderia ser “eu”, que se está condicionado a sofrer do mesmo destino.

em sua consciência a partir de determinada norma estética vigente. Por isso, as concretizações de um texto se modificariam constantemente, segundo a sociedade avaliasse naquele momento a obra e seus temas e procedimentos estruturais” (VODICKA, 1978, apud AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 82).

A *hamartía*, o erro trágico, como defende Brandão (2013a), não deve ser confundida com a noção – judaico-cristã – de pecado nem tampouco com qualquer outro ato associado ao desvio de índole. Há, todavia, que se reconhecer alguma humanidade nos motivos que levam Tântalo a cometer tais crimes. Trata-se de uma questão, aliás, fundamental para a condição humana e basilar no substrato ideológico que forma a religião grega, a saber, a luta do homem consigo mesmo para regradar seus desejos e impulsos; sua sede de querer sempre mais, mesmo que seja o mais alto entre os homens.

O excesso, o descomedimento, ainda que levado às últimas consequências por Tântalo, é reflexo, em alguma medida, “do desejo incessante e incontido, sempre insaciável, porque está na natureza do ser humano o viver sempre insatisfeito” (BRANDÃO, 2013a, p. 84). Enômao não estava satisfeito ao ouvir que seu destino seria ser morto por seu genro; Hipodamia não estava satisfeita com a ideia de ver o homem por quem se apaixonara ser morto pelo pai; Édipo não estava satisfeito sabendo que mataria seu próprio pai; Antígona não se viu satisfeita com o impedimento do devido funeral a seu irmão; Medeia era só insatisfação quando Jasão a abandonara. Os mitos gregos estão repletos de falhas trágicas impulsionadas pela vontade humana de se querer mais do que se tem, pela recusa em aceitar o que o mundo tem para oferecer. Tântalo é símbolo de como tal aspecto da humanidade, mais que um princípio motivador de determinadas ações, é o que realmente move o homem em tudo que faz, pensa, sente. Ainda que se tenha aquilo que para muitos é tudo o que alguém possa desejar, há sempre algo mais a se querer, e a vontade de buscá-lo independe de ser esse “algo” tido como permitido ou não, ou mesmo, por vezes, possível ou não.

Ao tomarmos tal posicionamento, pois, temos que constatar que o erro de Tântalo é tão humano e fundamental como qualquer outro, abrandando a interpretação de que o compadecimento e a identificação seriam impraticáveis. Ademais, devemos reconhecer que, em acordo com as proposições de Szondi (2004), o que pressupõe a *hamartía*, sobre a qual se alicerça o destino desafortunado, é a instauração de duas forças opostas, que se levantam contra Tântalo. Poderíamos, primeiramente, ver tais oposições no próprio embate entre o humano e o divino que se estabelece. Focalizando mais, há um determinante terreno, o desejo do homem de poder e saber mais, e uma predisposição transcendente, a impossibilidade de poder ter tudo o que desejar. E isso está dito

independentemente de qual seja a forma de concepção de tal transcendência, um deus personificado e com características humanas, um deus uno e onipotente, que centraliza as regras que determinam o mundo, ou a própria ideia genérica de que o mundo, o *kosmos*, obedece a suas próprias regras, está disposto segundo leis que são maiores, mais elevadas que o homem, sendo possível ao humano agir conforme elas, não sobre elas.

O conceito de trágico, em verdade, ao longo dos tempos, vem circulando em torno de tal problemática. Quando na *Poética* Aristóteles (1984) afirma que a queda do indivíduo só será trágica se causada por um erro, e não por uma falha moral, parece referir-se a este “erro” como algo inevitável, que está além das forças do herói, que não pode fugir ao seu destino; a incapacidade, designada por sua natureza humana, o impede de ter uma visão e uma compreensão do todo que o cerca, culminando, por isso, no infortúnio.

Pois bem, sendo tal indivíduo aquele que não é muito bom nem muito mau, ele condiz à normalidade, ao estado natural do ser humano, ou seja, ao modelo genérico de indivíduo, fator indispensável para o sentimento de terror e piedade por parte do leitor/espectador que é capaz de se ver, como dissemos, na pele do herói; “somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, 2006, p. 33). Assim, tem-se a impressão de que “aquilo” poderia acontecer a qualquer um, ou melhor, de que as forças que atuam sobre o destino do herói são as mesmas que regem a fortuna de todo indivíduo. Tal concepção remete, pois, a uma visão de mundo essencialmente trágica para o homem que, sem forças para interferir em seu destino, está fadado a um fim trágico causado por uma falha impossível de se evitar. Destarte, o que se tem a partir da afirmação de Aristóteles é o apontamento a “uma situação basicamente trágica do homem”, e “abre-se a perspectiva do fundo escuro da vida, da constante ameaça a tudo o que é sublime e feliz” (LESKY, 2006, p. 30).

Esta noção de que o trágico se constitui relacionado à incapacidade de solução, de escape ao infortúnio, encontra ressonância nas palavras de Goethe, que por muito tempo regeram a concepção de tragicidade. Para o escritor e teórico alemão, “todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE apud LESKY, 2006, p. 33). Esta apreciação do trágico segundo as antinomias radicais

dialoga com a afirmação de Szondi de que é trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos; ou seja, faz-se necessária a presença de duas forças opositoras, conflitivas e incapazes de coexistirem em harmonia.

Estas forças contrárias, estes polos inconciliáveis que determinam uma contradição insuperável, *a priori*, surgiriam, na tragédia, do confronto entre o herói e os deuses, e Tântalo não escapa a essa regra, porém não necessariamente a este conflito se restringem, podendo, com a supressão do substrato mitológico, se manifestar, sobretudo na arte e literatura posteriores ao período clássico, no embate de “adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (LESKY, 2006, p. 31): o bem e o mal, a razão e a emoção, o dever e o querer, por exemplo. O que se apura, pois, é que, sejam quais forem as forças opositoras, a perspectiva pessimista sobressai, uma vez que por mais que lute o homem, o destino ao declínio, inerente ao trágico, é abalizado pela incapacidade de acomodação daquelas.

Notemos, ademais, que uma distinção entre o posicionamento de Goethe e aquele apreendido a partir de Aristóteles pode ser verificada. Enquanto o conceito apresentado pelo filósofo grego remete a uma visão indissolúvel quanto ao destino humano, as palavras do pensador alemão dirigem-se somente ao elemento trágico, ao conteúdo trágico que pode atingir o homem ou não, afinal, “quando há acomodação, o trágico esvai-se”: na perspectiva de Goethe as forças contrárias são sim, inconciliáveis, todavia o embate entre elas não necessariamente tem uma aplicação genérica ao mundo e ao homem, *universalmente*. Essas forças contrárias levam o homem à ruína, é uma queda da fortuna ao infortúnio, mas as antinomias radicais que atingem o herói trágico se limitam a ele, o mundo a sua volta pode se configurar em um estado de harmonia, de acomodação.

Nas palavras de Brandão,

O que é preciso é distinguir *conflito trágico fechado* – da ventura à desdita (*Édipo Rei, Antígona*) – de desventura à felicidade (*Alceste, Filoctetes, Íon, Helena, Oréstia...*). É que o trágico pode não estar no *fecho*, mas no corpo da tragédia. Chamamos, por isso mesmo, *tragédia* à peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o fecho (BRANDÃO, 2011, p. 16, grifos do autor).

Brandão refere-se, na citação, à tragédia, em um sentido mais amplo, não limitando a afirmação ao contexto da Grécia antiga; contudo, uma abrangência ainda

maior pode ser atribuída a essa apreciação se condicionarmos-la ao próprio conceito de trágico. À luz destas três perspectivas de abordagem do trágico, aqui vinculadas às palavras de Aristóteles, Goethe e Brandão, mas que correspondem a linhas históricas de análise da tragicidade, Lesky (2006) elabora três conceitos de trágico que permearam as discussões teóricas acerca do tema desde a antiguidade clássica.

A primeira, a qual o autor denomina como uma *visão cerradamente trágica do mundo* condiz àquela ótica mais pessimista de mundo, que o vê como algo inerentemente trágico, segundo a qual o destino humano está fadado à desgraça, à desdita: “é a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (LESKY, 2006, p. 38). Esta perspectiva extrema de insolubilidade se expressa agudamente no pensamento schopenhaueriano:

É o antagonismo da vontade consigo mesma que entra em cena aqui [na tragédia]. [...] Esse antagonismo torna-se visível no sofrimento da humanidade que é produzido, em parte, pelo acaso e pelo erro, que aparecem como dominadores do mundo, personificados como o destino em sua perfídia [...]. Por outro lado, esse antagonismo também é produzido pela própria humanidade, pelo entrecruzamento dos esforços voluntários dos indivíduos, por meio da maldade e da tolice da maioria (SCHOPENHAUER, 1938, p. 298).

Para Schopenhauer, em sua visão inerentemente trágica do mundo, as vontades humanas, ou as forças provenientes destas vontades individuais, é que seriam a máquina motriz do destino humano, responsável, assim, pelo inevitável caráter trágico da nossa existência. É nessa linha de apreensão do mundo como essencialmente ruim, a partir de uma cosmovisão do trágico, que se enquadraria a *visão cerradamente trágica do mundo*, apresentada por Lesky.

A segunda conceituação histórica apresentada pelo autor (Lesky) a respeito da tragicidade é aquela que, nos remetendo à visão de Goethe, se denomina como *conflito trágico cerrado*. É a esta visão que se referia Brandão (2011), na citação anteriormente posta, quando falava de *conflito trágico fechado*, isto é, quando, a exemplo da visão de Schopenhauer, não há saída ao herói trágico; entretanto,

esse conflito, por mais fechado que seja em si mesmo seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo [...]. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal (LESKY, 2006, p. 38).

Nesse sentido, bastaria a Laio, transcendendo a um nível superior de conhecimento, compreendendo o todo que o cerca e as forças que agem sobre ele, não deixar de matar Édipo quando assim orientado pelos deuses. Deste modo, o conflito encerrar-se-ia antes de começar. Por conseguinte, nesta perspectiva, é o conflito que encobre o indivíduo que o destrói, e não as leis universais do mundo.

Conforme Lesky (2006), essa visão de que o conflito trágico se esvaeceria com a apreensão do todo, mas que uma vez mergulhado nesta contradição, escapatória não há, está presente em uma carta de Goethe, quando este escreve a Schiller, na qual afirma que pensa em escrever uma tragédia, porém confessa que (em suas palavras) “assusto-me só em pensar em tal empresa, e estou quase convencido de que a simples tentativa poderia destruir-me” (GOETHE apud LESKY, 2006, p. 35). Ou seja, ao abandonar a visão do todo, não essencialmente trágico, e imergir no universo do conflito trágico cerrado – mesmo que neste caso, para ele, isto se desse no plano ficcional –, o autor iria ao encontro da autodestruição.

Por sua vez, a terceira conceituação apresentada por Lesky acerca do conteúdo trágico refere-se à presença de uma *situação trágica*:

Também nela deparamos os elementos que constituem o trágico: há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo seu doloroso peso, não é definitiva (LESKY, 2006, p. 38).

A *situação trágica* coaduna, pois, com a noção anteriormente referida de que, para que ocorra a tragicidade, não se faz necessário um *desfecho trágico*. Essa afirmação é muito importante quando procuramos ressonâncias do trágico nas obras pós-helênicas e, principalmente, que não se enquadram na delimitação estrutural da tragédia antiga: assim como podemos dizer que já na epopeia e no mito de tradição oral o trágico está presente, podemos notar que em uma narrativa ou em qualquer

outra manifestação literária, ou artística de modo geral, o elemento trágico pode revelar-se, seja a partir de uma cisão cerradamente trágica do mundo, seja com a presença de um conflito trágico cerrado, seja “apenas” pelo estabelecimento de situação trágica.

Assim, a vontade individual humana de Tântalo de saber o todo do mundo, de poder mais do que é possível ao homem, está disposta como antinomia radical à forma de estruturação do mundo (ou à vontade divina). As forças opostas e que instituem o embate indissolúvel para o pai de Pélops são as duas instâncias de querer, a vontade divina, que não pode vencer, e a sua própria vontade, que não pode controlar e menos ainda anular. Ao modo de Schopenhauer (1938), Tântalo descobre que o destino humano é essencialmente trágico porque não há como satisfazer nossas vontades nem tampouco ignorá-las. Resta-nos uma eternidade de sede insaciável com água escorrendo entre os dedos. O conflito, além disso, também se instaura, potencialmente, em uma esfera interior, autorreflexiva. De um lado, temos os determinantes emocionais, mais instintivos, que empurram o espírito para a busca de satisfação do desejo; de outro, a incorporação/conhecimento das regras e valores que, como superego (FREUD, 2011a, 2011b)³⁶, são responsáveis por não deixar extravasar incondicionalmente a vontade. A variante do mito em que o castigo consiste em deixar o herói na beira do abismo buscando se equilibrar remete-nos justamente ao fato de que a falta de Tântalo foi não conseguir balancear estas forças em equivalência. Tal desequilíbrio justifica em muito a interpretação de que o personagem (Ente Sobrenatural) não se enquadraria no padrão de normalidade.

Partindo da noção de que a *hamartía* desencadeie um infortúnio trágico que recaia sobre todo o *génos*, seria de esperar que os filhos de Tântalo sofressem as consequências dos atos do pai e, mais do que isso, incorressem em novas falhas, cumprindo seu papel na *machina fatalis* de renovar a *hamartía*.

Pélops, a julgar por seus atos e como defende Brandão (2013a, p. 85), “é apenas mais uma engrenagem”, o que nos impulsiona a lançar um olhar mais atento

³⁶ Parece-nos escusado promover aqui uma revisão das reflexões de Sigmund Freud sobre *consciente*, *pré-consciente* e *inconsciente*, assim como sobre *id*, *ego* e *superego*, abordadas neste e em outros pontos de nosso trabalho. Acreditamos que tais conceitos são de amplo conhecimento para a comunidade acadêmica, portanto, apenas mencionaremos os termos em articulação às reflexões desenvolvidas em cada caso por nós abordado. Não obstante, fazemos constar nas referências bibliográficas da Tese as edições usadas diretamente para consulta (FREUD, 2011a, 2011b) e consideramos, com efeito, a reverberação dos estudos freudianos na produção artística e intelectual posterior.

a Atreu. Dáscilo, por seu turno, quase não aparece nas narrativas que chegaram até nós, o que nos pode fazer presumir que sua trajetória não tenha sido repleta de acontecimentos significativos para o ideário grego.

Niobe, por outro lado, casada com Anfíon, teria tido entre doze e vinte filhos. Como Leto somente tivera Apolo e Ártemis, a filha de Tântalo julgava-a inferior. Leto, pois, ofendida, pedira aos filhos que matassem toda a prole da rival. Niobe, arrasada, sobe então no monte Sípilo, onde é transformada pelos deuses em uma rocha que permanece a derramar lágrimas. Perceba-se a similitude entre os castigos de Niobe e Tântalo – sobretudo se tomarmos a segunda variante da história de Tântalo – e o paralelo também entre a natureza de suas falhas. Aquele errou ao querer mais, ainda que já tivesse muito, essa ao sobrevalorizar o que tem, quando o “correto” corresponderia à discrição e à prudência. Ambos erram ao não reconhecer que os privilégios que têm pressupõem uma igualmente elevada forma de lidar com a aventura – erros atualizados pelas personagens femininas de *Electra Enlutada*, como veremos em momento oportuno. Conforme as noções de *ascensão* e *queda*, deve o homem saber a natureza circunstancial de toda fortuna, condicionada à elevação de caráter.

Há que se refletir, então, sobre como a maldição familiar se estrutura em termos de alcance/disseminação do destino trágico. Se o sangue de Tântalo corre nas veias de todos os descendentes, se uma parcela de culpa é carregada igualmente por cada membro, seria cabível questionar o que isenta uns do sofrimento e outros não. À primeira vista nos parece plausível a interpretação de que Dáscilo teria escapado ao infortúnio e que Pélops, sendo apenas peça da engrenagem, ainda que morto pelo pai, desfrutara depois de boa aventura.

De saída, discordando de Brandão (2013a) – e da linha de raciocínio que parece ser a mais seguida pelos mitólogos gregos³⁷ –, poderíamos propor que a maldição que faz sucumbir a linhagem tem início com Atreu. No revés, far-se-ia mister admitirmos que, para que o infortúnio trágico se perpetue pela linha de sangue, é necessário que cada indivíduo que sofra tenha sua parcela de erro também materializada, o que contradiria o que afirmamos anteriormente sobre a impossibilidade de vitimização de algum indivíduo que tenha padecido “simplesmente” por conta de erros de seus ancestrais por partilhar da “culpa” por tais atos. Em suma, se a falha inicial do *gênos* deve ser paga por todos os

³⁷ Entre eles, Bonnefoy (1997, p. 434) e Escobebo (1972, p. 106).

descendentes, é incoerente que Dáscilo não o faça. Se é necessário que a falha se revitalize, é igualmente incoerente ou “injusto” que os filhos de Agamêmnon ou de Niobe ou mesmo Pélops sofram sem ter, a rigor, errado como indivíduos.

Tal linha de reflexão poder-se-ia estender se tomarmos como exemplos os filhos de Pélops e Hipodamia. Aparte Atreu e Tieste, Plístene e Crísipo não parecem fazer jus à maldição que carregam. Sobre Plístene o que se tem é uma gama de lendas de pouca conexão (GRIMAL, 1986, p. 436), por vezes aparece como filho de Pélops com outra mulher que não Hipodamia, às vezes como pai de Agamêmnon e Menelau. Apesar da pluralidade de versões, nenhuma atribui a ele alguma ação nodal para que nos remeta à maldição familiar. Crisipo, por seu turno, em algumas versões (BONNEFOY, 1997; ESCOBEDO, 1972) aparece como meio-irmão de Atreu e Tieste; não sendo filho de Hipodamia, esta teria instigado os outros dois a matá-lo³⁸.

Parece-nos que seria mais assertivo manter a linha de interpretação de que a maldição se perpetua obedecendo ao princípio da partilha da culpa passada e indicar que a *hamartía* inicial que recai sobre Electra e Orestes deveria ser buscada nas ações de Atreu. Abrandando tal posicionamento, todavia, há que se lembrar que, como conjunto de narrativas dispersas em largo período de tempo e de autoria coletiva, o mito tende a fortalecer-se justamente na pluralidade de versões, interpretações e símbolos, o que, ao que é de se esperar, significa isentá-lo, em certa medida, de algum padrão mais rígido de coerência quando essa pressuponha uma unidade dentro de um conjunto amplo de narrativas, como as que se desdobram a partir da linhagem de Tântalo.

De um modo ou de outro, cabe-nos eleger como próximo enfoque a figura de Atreu; ao lado da qual deve ser posta a de seu irmão gêmeo³⁹ Tieste. Ainda que

³⁸ Segundo outra variante (GRIMAL, 1986, p. 119), teria se suicidado depois que Laio, apaixonado pelo neto de Tântalo, o raptara, ato condenado por Pélops e que nos indicaria uma conexão entre a maldição deste *génos* e a maldição dos labdácidas.

³⁹ Em algumas versões, Tieste aparece como irmão mais novo de Atreu. Aproveitando o ensejo, parece-nos significativo, do ponto de vista do estudo da complexidade simbólica que os mitos gregos assumem pelo intrincado de ligações e versões que nos chegaram, ademais, indicar a incoerência interna encontrada na obra de Pierre Grimal (1986), que, sem fazer menção à existência e menos ainda às fontes das variáveis, ao tratar da vida de Atreu, menciona Tieste como seu irmão mais jovem (p. 62), e, mais adiante, ao se referir a Tieste, afirma que eram gêmeos (p. 515). Com efeito, das fontes gregas é principalmente nas *Chiliades* (I – 426) de Tzetzes (1826) que Atreu aparece usando do fato de ser mais velho para se sobrepôr ao irmão. Evidentemente, o equívoco, se assim se pode chamá-lo, não desprestigia o estudo desenvolvido por Grimal. Ao revés, tomemo-lo como indício a mais da amplitude de significações que o mito assume e assumiu ao longo do tempo, tendo como característica intrínseca a possibilidade das múltiplas interpretações. Quando estamos diante

admitamos a trama preparada pela mãe, partamos do princípio de que ambos são protagonistas, já no assassinato de Crisipo, de um crime de sangue.

Conforme Arlette Jouanna (2010, p. 23), a atribuição do “sangue” à noção de “essência da vida” é peculiar ao surgimento do pensamento moderno, mas ancora-se em premissas aristotélicas; em síntese, parte-se da ideia de que o sangue se encontra na fronteira do corporal com o espiritual:

sua natureza sutil o torna próprio a veicular as substâncias aéreas chamadas de “espíritos”: o espírito natural era produzido pelo fígado, o espírito vital provinha do coração. [...] O sangue [...] concentra em si mesmo toda a essência de uma pessoa. E a teologia cristã do sangue do Cristo consolidou ainda mais essa valorização do sangue humano (JOUANNA, 2010, p. 24).

É nesse sentido que mais do que presença da agressão física, o sangue, por si só, agencia a ideia de crime contra a vida – segundo o ideário cristão, entendida como dom divino; segundo o pensamento grego, vista, ao menos, como marco da natureza/origem divina/elevada do homem –, o que agrega maior atrocidade ao ato da violência. Ademais, na linha de interpretação apresentada por Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 909-910), complementarmente a ser considerado “universalmente como el vehículo de la vida”⁴⁰, ao que se “asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado”⁴¹, o sangue assume acepção de “principio de la generación”⁴², o que nos leva ao *génos* – é o sangue como símbolo da circularidade entre vida e morte, princípio e fim; marca de um ciclo, porém, enredado não pelo caminho “natural” da finitude, mas cortado pela destruição, pela violência. Por tal raciocínio, caberia afirmar que, como força criadora, o sangue obedece a uma disposição coerente ao andar correto e normal dos acontecimentos, sendo que, quando aparece associado à aniquilação, pode ter tanto um sentido transcendente, ritual, como violento e criminoso. No último caso, associado à ideia de desvio do correto, é acompanhado, via de regra, pela *hybris*. Essa dialética pode ser vista com

de uma narrativa unívoca, um mímema fechado, isto é, que nos permite, com maior segurança, delimitar as dimensões do material narrado, já nos é permitido sacar diferentes sentidos; polifônico por excelência, o mito parece expandir exponencialmente tal capacidade inerente ao objeto de arte e/ou de cultura. Talvez em muito por isso esteja nele inculcada a possibilidade de investigação dos aspectos mais profundos da condição humana e seja material de resgate, de releitura tão profícuo para os mais distintos contextos, temporalidades históricas e linguagens artísticas.

⁴⁰ “universalmente como o veículo da vida” (tradução nossa).

⁴¹ “associa tudo o que é belo, nobre, generoso e elevado” (tradução nossa).

⁴² “princípio da geração” (tradução nossa).

exemplaridade no canto do Coro de *Agamêmnon* (458 a.C.) que sumariza a questão abrindo-a desde uma perspectiva trágica:

Sangue para manchar um outro túmulo,
Vertido em sacrifício bem diverso
Daqueles que se fazem em regozijo.
Sangue que traz consigo muito ódio,
Sangue que acabaria destruindo
A sua própria fonte; um triste Fado
Contra a vida do homem guerreando;
Sangue que arrastaria em seu cortejo
Sangue afim e mais sangue finalmente
(ÉSQUILO, 1988, p. 17).

Assim sendo, materialização da morte, o sangue igualmente é líquido vital; acumula os significados de valorização da vida, do humano e do igual e/ou familiar. Nesse sentido, se matar a outro humano é mais grave que matar a um animal porque se tolhe a vida de um par, assassinando-se a um irmão ou parente atua-se contra a própria vida do agressor refratada em outro representante, como se conceberia na perspectiva grega, do mesmo *génos*. Agir contra o irmão gêmeo, destarte, é elevar tal sentido à máxima expressão. Trata-se, assim, de um crime contra o outro, contra si e contra o próprio princípio da existência (humana).

Todo crime contra a natureza, pois, pressupõe a reviravolta trágica. O que se passa após tal fato é que Pélops expulsa os filhos de seu reino – o erro de Hipodamia se volta, ao melhor estilo trágico, contra ela: ao temer que Crisipo tomasse o trono de seus filhos, impulsiona-lhes a matá-lo, ação exatamente pela qual ambos ficam impossibilitados de assumir o reinado. Desterrados, os irmãos então buscam exílio em Micenas, junto a Estênelo (ou seu filho Euristeo). Como o trono de Midas havia sido prometido, em obediência à profecia de um oráculo, aos filhos de Pélops⁴³, os dois irmãos começam – tal qual Eteocles e Polinices, filhos de Édipo – a disputar o direito ao trono. A rivalidade entre os irmãos, que já se construía de muito, ganha novas formas e se desdobra sobre vários fatos, dentre os quais destacamos as artimanhas entorno do velo de ouro. Aqui, é oportuna a síntese proposta por Grimal (1986, p. 62-63):

⁴³ Vale esclarecer que em Tucídides (1994, p. 55-56), fonte grega das que a mais se recorre nos estudos sobre mitologia grega, não há menção a Tieste. As bases da afirmação, nesse caso, estão em Apolodoro (1985, p. 96-98).

Ocurrió que Atreo encontró [...] en su rebaño un cordero que tenía el vellón de oro. A pesar de haber hecho voto de sacrificar a Ártemis el producto más bello de su ganado este año, guardóse el cordero para sí y encerró el vellón en un cofre. Pero su esposa Aérope [...], que era la amante de Tiestes, había dato en secreto a éste el toisón milagroso. En el debate que se planteó ante los habitantes de Micenas [para decidir quién sería el rey], Tiestes propuso que fuese elegido [...] el que pudiese mostrar un vellón de oro. Atreo aceptó, pues ignoraba el hurto de Aérope. Tiestes exhibió entonces el toisón y fue proclamado rey⁴⁴.

Ainda que se possa afirmar, de início, dada a união de Aérope e Tieste, que Atreu fora vítima de uma artimanha, há que se pontuar aí uma reviravolta trágica desencadeada pela ultrapassagem do *métron*. Ao negar a oferenda do velocino, contrariando o que havia prometido, Atreu infringe uma regra elementar da conduta do herói, conhecer sua condição de homem e, portanto, subserviente à vontade divina, ou seja, inferior às leis elevadas que regem o mundo. Como seu avô, assim, coloca os interesses próprios a frente da compreensão de seu lugar no mundo; afasta-se, portanto, do autoconhecimento. Na relação que estabelece com o velo de ouro, não obstante, o pai de Agamêmnon e Menelau faz paralelo a outro herói, Jasão, que da posse de tal relíquia⁴⁵ dependia para ascender ao trono de Iolco. No caso do chefe dos Argonautas, a conquista do velocino pode ser vista como uma provação de integridade e suficiência do herói para liderar uma nação. Sua inteireza física, moral, espiritual, para tanto, devia ser comprovada. Pode ser estendido a Atreu, pois, ao menos em parte, o que diz Brandão (2013c) a respeito da empreitada argonauta:

⁴⁴ “Ocorreu que Atreu encontrou [...] em seu rebanho um cordeiro que tinha o velo de ouro. Apesar de ter feito voto de sacrificar a Ártemis o produto mais belo do seu rebanho naquele ano, guardou o cordeiro para si e encerrou o velo em um cofre. Mas sua esposa Aérope [...], que era a amante de Tieste, deu em segredo a este o velo milagroso. No debate que se instaurou frente aos habitantes de Micenas [para decidir quem seria o rei], Tieste propôs que fosse eleito [...] aquele que pudesse mostrar um velo de ouro. Atreu aceitou, pois ignorava o furto de Aérope. Tieste exibiu então o velo e foi proclamado rei” (tradução nossa).

⁴⁵ É oportuno que contextualizemos, ainda que em linhas gerais, a narrativa fundamental acerca do mito do Velocino de Ouro: Conforme Brandão (2013c, p. 186-187), o mito nos conduz a Tebas, onde reinava Átamas. Átamas se casou três vezes. Segundo a versão mais conhecida, se casara em primeiras núpcias com Néfele, de quem tivera um casal de filhos, Frixo e Hele. Tendo repudiado Néfele, o rei tomou por esposa a Ino, filha de Cadmo. Enciumada com os filhos do primeiro matrimônio, Ino decidiu matá-los, mas Zeus enviou-lhes em socorro um carneiro voador de velo de ouro, que conduziu Frixo até a Cólquida (Hele, por conta de uma vertigem, caiu no mar). Frixo, tendo chegado à corte do rei Eetes, na Cólquida, Ásia Menor, foi muito bem recebido pelo soberano que lhe deu a filha Calcíope em casamento. Antes de retornar à Grécia, Frixo sacrificou o carneiro em honra a Zeus e ofereceu o velocino de ouro ao rei, que o consagrou a Ares, cravando-o num carvalho no bosque sagrado do deus.

[...] no símbolo “tesouro” se encontra a significação sublime do dourado, o que faz que, no mito dos argonautas, o *ouro-tesouro* seja substituído pelo velo de ouro. A cor dourada é um símbolo solar, mas o *ouro-moeda* é um sinal de perversão, da exaltação impura dos desejos. Matando o dragão, o herói poderá encontrar o tesouro sublime, mas pode igualmente arrebatar-lo sob sua significação perversa. [...] Substituindo o velo de ouro, imagem da pureza, pelo símbolo mais geral do tesouro em sua significação equívoca, surge claramente a ameaça: os argonautas expor-se-ão ao fracasso quanto ao plano essencial de sentido oculto e, ao invés de conquistarem o tesouro sob sua configuração sublime, encontrá-lo-ão em seu significado pervertido. O chefe dos heróis da Argo é Jasão. Seu objetivo inicial não é a busca do velo de ouro. Essa demanda é somente uma condição a ser cumprida, a fim de recuperar o trono de seu pai. Mas, se o velo é de ouro, surge, de imediato, um problema: conquistado o “tesouro”, com que espírito o herói exercerá o poder? Se encontrar o velocino de ouro sob seu sentido sublime, purificando-se de sua aspiração dominadora, seu reinado será justo; se, ao revés, descobri-lo sob seu signo pervertido, isto é, se ceder à tentação perversa, seu reino será marcado pela injustiça (BRANDÃO, 2013c, p. 206-207).

Para Atreu, o “tesouro” que era o velo em seu sentido sublime é pervertido na medida em que o herói desvirtua-lhe de seu propósito primeiro e elevado: a honra aos deuses. De presente aos deuses o velo se converte em *ouro-moeda*, pois é guardado por ganância e individualidade. Tal qual Tântalo, Atreu foi afortunado pelas divindades, que lhe concedem algo de valor inestimável; ao invés de agradecer à altura, porém, o filho de Pélops esconde – e esta é a sua versão da traição ao divino – o bem para que ninguém possa dele tomá-lo. Tal ação, como se vê, é antagônica ao próprio símbolo do dourado conforme conceitua Brandão.

O velo, de signo maior da pureza passa por um processo de profanação; seu valor desce ao patamar terreno, impuro. A impureza, destarte, é que alimentará as ações de todos que agirão com vistas ao velocino a partir daí e contra o próprio Atreu. Há que se ressaltar, nesse sentido, que o ato em si de esconder o velo é já indício da consciência, em alguma medida, de que ou se está agindo em desconformidade com o que seria – com o que se acredita ser – o correto, o certo segundo os padrões morais, ou com temor de que alguém possa lhe tirar um bem precioso. No primeiro caso, sua resolução seria condenável, evidentemente, porque se está impondo agir em contrário do que se pensa ser o que se deveria fazer. Além de uma violência contra os deuses, o ato é uma violência contra si mesmo, contra sua própria constituição, uma espécie de negação de sua natureza elevada de herói, um agir contra o conjunto de regras e valores que o formam como indivíduo. No

segundo caso, ocultar para proteger é denúncia da descrença em seu próprio potencial de oferecer proteção a algo que lhe pertença. Como herói, o indivíduo deve se dispor a passar pelas provações que o destino, ou a *Moirá*, lhe reservam; enfrentar as desventuras é provar o valor de homem digno, fugir delas é revelar sua fragilidade.

Atreu, assim, destoa do padrão típico de herói épico, íntegro, autossuficiente, ideal e altivo, capaz das mais altas atitudes, para consolidar-se como alguém passível da falha, do erro, do deslize, do descomedimento trágico.

Em acréscimo, podemos considerar ainda a simbologia que carrega o velocino na linha de investigação que busca as origens do mito em terreno além do grego. Conforme tese defendida por Marta Sordi (s/d), haveria uma raiz etrusca dos mitos do velocino e dos Argonautas difundida no mediterrâneo ocidental e posteriormente transposta à religião grega. No contexto da Etrúria, nessa perspectiva, a conquista, descoberta, ou posse do velocino de ouro estaria ligada diretamente ao valor que o metal tinha naquela conjuntura histórica. O manuseio, a arte da metalurgia era, para os etruscos, signo da aventura histórica do povo. Símbolo de força e prosperidade, pois, devia ser manejada com respeito e honraria. Assim, “il prodígio del vello d’oro riguardava dunque per gli Etruschi, come avviene di solito nell’*Etrusca disciplina*, non le singole persone, ma lo stato e i suoi capi, annunciava che il *genus progeniem propagat*”⁴⁶ (SORDI, s/d, p. 92).

O prodígio, o artefato que dá poder, exige de quem o manipule fazer jus a tal poder. Não é um instrumento banal, acessível ao homem comum – por isso quem o possui é privilegiado, evidentemente –; quem o comanda, portanto, assume necessariamente papel de liderança, admite a responsabilidade, por conseguinte, de *agir por si e pelos outros*. Desse modo, não tem o direito, ao desfrutar dos benefícios que adquire, de sobrepor seus interesses aos da nação, seja ela estruturada como *polis* ou entendida em sentido amplo de coletividade que partilha valores e age em coesão. Reparemos, sem obstar, que há uma relação entre o sentido de nação que aí se institui e a noção de *génos* grego, uma vez que na estrutura aristocrática o futuro da cidade, do reino, é diretamente dependente dos acontecimentos que envolvem a linhagem – *genus progeniem propagat* –, a família fundadora ou

⁴⁶ “o prodígio do velo de ouro remetia então, para os etruscos, como está amiúde na *Etrusca disciplina*, não às pessoas em particular, mas ao estado e seus líderes; anunciava que o *genus progeniem propagat*” (tradução nossa).

portadora – de direito – do trono; o caso de Laio é exemplar nesse aspecto. Tal desdobramento da maldição familiar em maldição da nação será trabalhada com especial atenção, aliás, por Sêneca, em seu *Agamêmnon* (I d.C.): ali, o intrafamiliar e os erros (ou “excessos”, em terminologia quiçá mais apropriada ao *modus operandi* estoico do autor latino) dos gregos na tomada de Troia se justapõem na composição do fechamento trágico sobre o pai de Orestes e Electra.

Sem obstar, se Jasão buscava ascender ao trono que fora de seu pai, Atreu almejava a liderança justificada em sua origem divina e afiançada pelos deuses por meio do oráculo. Ainda que haja o direito ao bem, os princípios pessoais que movem o herói, todavia, são contrários aos valores que instituem tal direito. O velo de ouro, nesse sentido, como “tentação ao pecado”, ou melhor, como oferta de possibilidade para o erro, tem a função de colocar o herói em provação. Assim, carregando a *hamartía* de Tântalo ou inaugurando uma maldição, no desvirtuamento do valor do ouro, do uso individualista, não sublime do metal, Atreu revela que há em seu sangue algo – uma culpa, um erro – que automaticamente será estendido ao seu povo, sua linha, e que deverá ser carregado, pago por este.

No que pese o outro lado da moeda, a união ilegítima entre Tieste e Aérope, as traições contra o irmão ou o cônjuge não são isentas também da devida punição. Primeiramente, Zeus teria intervindo em favor de Atreu, aconselhando, por meio de Hermes, que Tieste aceitasse um novo desafio. Aparentemente, a proposta o favoreceria: se o Sol andasse no caminho de sempre, Tieste poderia continuar no poder, se invertesse o caminho, deveria cedê-lo ao irmão. Ocorre que, conforme a artimanha divina, o astro celeste retornou ao nascente e Atreu expulsou o irmão do reino.

Não é sem justificativa, ao que se nota, que a queda de Tieste se dê por tal meio, seja pelo sentido de justiça divina no que tange à necessidade de pagamento pelos erros – a traição, o roubo –, seja pela correlação entre a natureza da falta e os meios da reviravolta trágica. Tal qual Atreu, Tieste não reconhece o valor do *ouro-tesouro*, dele faz moeda, quando usa do velo furtado para obter o poder. O brilho que ofusca, o sublime do ouro que causa a cegueira da razão e convida à ganância, também é o brilho do Sol, entidade portadora da luz, do elemento necessário para a clarividência. O caminho do Sol, logo, é o caminho correto, seja que caminho for; isto é, o que determina a direção em que vai o sol não é o fato de ter caminhado

todos os dias para o mesmo lado, mas o princípio em si de que aquela direção é a que se deve seguir.

Assim, o valor que sustenta as ações é que deve motivá-las, não a visão imediatista de que elas levarão à bem aventurança. Tieste não conhece os desígnios do Sol, se limita à sua perspectiva de observação e a generaliza como um princípio. Do mesmo modo, generaliza seu querer individual como se fosse um bem em si – era, no máximo, em potencial, um bem para si. O Sol, ao revés do que pode alcançar o conhecimento e a condição humana do filho de Pélops, tem suas justificativas em um sentido transcendente, e estas, no caso, eram contrárias aos desejos de Tieste. O que parece impensável para o homem, assim, é um detalhe no universo elevado dos deuses, ou uma ocorrência entre tantas outras dentro do todo cósmico – a impossibilidade de alcançar a grandeza do universal pelo entendimento humano, pois, é lição que ainda hoje à física quântica poderia ser aplicada (a Tieste Einstein poderia responder que não há direita e esquerda que não seja relativa). Tieste não tinha vistas ao erro cometido pelo irmão quando decidiu que o prodígio não deveria ficar com ele, tinha em mente unicamente a oportunidade de ascensão individual, exatamente o mesmo erro cometido por Atreu. Não se policiou tampouco quanto ao princípio segundo o qual o humano está abaixo dos deuses e é incapaz de enfrentar ou mesmo compreender suas ações.

Depois de expulso Tieste, de qualquer forma, é que o novo rei de Micenas soube da traição fraterna juntamente à Aérope. A vingança de Atreu, então, é meticulosa e avassaladora. Fingindo querer reconciliar-se com o irmão, o soberano convida-o a um banquete. Serve-lhe, todavia, como refeição, as carnes da prole do irmão: Tieste come, assim, os corpos de seus próprios filhos, sem perceber, sendo que, depois do ato consumado, Atreu revela-lhe a trama mostrando-lhe as cabeças dos sobrinhos, expulsando-o, em seguida, uma vez mais de seu reino.

Tieste, em resposta, prepara outro ardil: a conselho de um oráculo, esposa a filha Pelopia, união da qual nasceria Egisto. Antes, todavia, Pelopia segue para Micenas, onde casa-se com o tio Atreu. Nascido o infante, Atreu o cria em sua corte. Não obstante, pede a Egisto, quando este já é homem, que mate Tieste. Ocorre que o filho de Pelopia descobre que era filho, em verdade, daquele que estava por tirar a vida. Em revolta, retorna ao reino de Atreu e o mata, entregando o trono a Tieste.

Ao modo de Laio, Jocasta e Édipo, a força motriz da autodestruição, na tríade Pelopia, Atreu e Egisto, parece ser a cegueira da razão. Ainda que o mito,

consoante as versões que nos chegaram, não nos especifique alguns detalhes da narrativa, a linha mais aceita entre os mitólogos parte de alguns pressupostos nesse sentido: Pelopia, ao esposar Atreu, talvez não soubesse que levava na barriga um filho do próprio pai (GRIMAL, 1986, p. 63). Atreu, ainda que talvez se soubesse apenas padraсто de Egisto, ignorava que este era filho de Tieste (BRANDÃO, 2013a, p. 90; GRIMAL, 1986, p. 63). Egisto, por conseguinte, ainda que conhecedor da não filiação sanguínea a Atreu, ignorava o laço de sangue que mantinham como tio e sobrinho e, conseqüentemente, que era fruto de um passado marcado por crimes de sangue horrendos, em respeito aos quais, pois, sem escapatória, engrenagem da *machina fatalis* que era, não poderia fazer outra coisa senão replicá-los, uma vez mais, por suas mãos.

A morte de Atreu, ademais, não deixa de ser reflexo de suas ações. Não satisfeito com o trono, conseguido apesar de sua conduta não qualificá-lo como merecedor, segue em busca da vingança sangrenta. Como Tântalo, gozava da estima dos deuses, era afortunado dentre os demais, mas não se contentou com a bem-aventurança, ou não a reconheceu como tal. Se o avô não foi capaz de conviver com a dúvida acerca dos poderes divinos, Atreu não podia aceitar o fato de ter sido enganado, ainda que a vontade divina lhe houvesse feito vencedor do confronto. O espírito de Atreu revela-se frágil na medida em que não reconhece sua própria condição – *gnôthi sautón* – de privilegiado e, além disso e por conseguinte, ao passo que não alcança o sentimento – sublime – de compaixão, carece de temperança. A remissão do desejo de destruição do outro, do impulso à represália, é algo que não tem lugar na *machina fatalis* que leva adiante a maldição.

Com efeito, parece mesmo ser a premissa do crime dentro da máquina mortífera a necessidade de retaliação. Tal constatação torna imperativo considerarmos a falta de visão, a cegueira da razão, o desconhecimento como uma condição de algum modo alimentada pela ausência de parcimônia, de comiseração. Não há lugar para piedade entre os atreidas, e a moderação e a sobriedade são princípios de comportamento dos que formam a base da moral regida pela religião grega; são as responsáveis por assegurar que o homem não ultrapasse a medida – o *métron*. Consoante o sabido direcionamento doutrinário que o mito assume no contexto grego, pois, como denotação do real, do passado histórico do homem, a narrativa exemplar – ou o conjunto de narrativas – que conta a vida de Atreu estabelece ao cidadão grego, ao lado de outros mitos que lhe fazem par, uma forma

de verificação/julgamento das próprias ações. Não obstante, estruturado como princípio de comportamento, adquire valor em si; isto é, atinge poder de universalização, de regra: tudo aquilo que está em desacordo com o que o mito passa de ensinamento é passível de ser – e deve ser – desprestigiado, rechaçado e combatido. A identificação com o grupo social, com a nação, assim, passa pela partilha de tais valores, dos valores construídos pelos mitos, isto é, pela própria coletividade que os cria, transforma, repassa, atribui peso de verdade e valida segundo padrões simbólicos. Tais padrões fundamentam então as regras de convívio social.

Para assumir esta exemplaridade é que o destino do herói tem de ser trágico e avassalador na medida de suas falhas. E estas, sendo atozes, como é próprio do modo mimético grego defendido por Auerbach (2009), devem estar claras, límpidas, para que não reste dúvida àquele que a interprete. Não é sem razão que o banquete oferecido por Atreu é justamente a materialização do antagonismo entre seu espírito vingativo e inabalável com a estimada prudência, direcionamento argumentativo que o mito assume.

A similitude entre os banquetes horrendos de Tântalo e Atreu intensifica ao cidadão grego o caráter imperativo do aprendizado com o passado. Atreu não soube aprender com os erros do avô. Não soube olhar para o passado para buscar as respostas do presente, para avaliar melhor qual seria o caminho justo, e essa é uma falta que também não haveria de passar impunemente. Isto é dizer que dentro da própria verossimilhança interna do mito está já colocado o pressuposto de que o mito, o passado histórico, existe – e deve existir/ser lembrado – por uma razão, para que se lhe tome de exemplo, para que sirva de critério. Sem obstar, a já citada correlação entre a falta e o castigo divino faz com que seja mais fácil para o indivíduo o reconhecimento/interpretação do mundo e de suas próprias ações como um conjunto de acontecimento encadeados uns com os outros em vias de causa e consequência que obedece à justiça. Tântalo queria saciar todas as suas vontades: passará a eternidade sem satisfazer nenhuma; Atreu mata os filhos de Tieste para arrasar o já decaído irmão e, não satisfeito, ainda manda matá-lo: outro filho de Tieste o mata depois e impulsionado pela própria ordem de Atreu. É possível que se questione, aliás, se Egisto não teria efetivamente obedecido à ordem de Atreu. Como Édipo mata o pai justamente por fugir de onde vivia para que não viesse a matar o progenitor, pressupondo que Egisto obedecesse a Atreu por considerá-lo,

em alguma medida, como pai, a cegueira da razão que atingiu Atreu o impulsionou a pedir ao infante que executasse aquele que teria traído seu “pai”. A *armadilha divina* segue o mesmo padrão, tanto Édipo como Egisto tinham uma paternidade de sangue ignorada (ao menos no que tange à identidade do pai) e um segundo progenitor que teria assumido tal papel. A troca de um pelo outro alavanca o assassinato.

Esse pressuposto nos leva, ademais, à questão da relação que na narrativa mítica a palavra estabelece com o mundo e como sua justa interpretação é necessária ao passo que também exige do indivíduo certo discernimento. Parece ser também pressuposto do mito grego segundo a tradição oral – e talvez aqui em alguma medida relativizemos as afirmações antepostas – o princípio da obscuridade apresentado por Auerbach (2009) com relação à narrativa judaico-cristã. O problema da interpretação dos oráculos é lugar comum nas narrativas mitológicas gregas. Saber o que querem dizer as palavras e/ou controlar o que elas significam a outrem e/ou ainda pré-conceituar a força que as palavras proferidas têm no que se refere ao desencadeamento dos fatos vindouros são problemas que os mais diversos personagens míticos já tiveram de enfrentar. Não se trata de buscar uma acepção foucaultiana do signo dentro do pensamento grego senão de reconhecer certa predisposição do mito a, paradoxalmente, pôr sobre a palavra o peso de verdade absoluta e altamente significativa em termos de moral ao passo que aquela coloca o indivíduo constantemente em conflito com esta. O mesmo instrumento que ordena o mundo, classifica as “coisas”, como diria Lima (1981), também é capaz de colocar tudo em confusão, também pode desorientar o homem. O aparente paradoxo, contudo, se explica na medida em que o que se busca é *uma* forma de interpretação da verdade unívoca dentre as demais, ou seja, trata-se de uma questão de busca da verdade dentro de um mundo coberto por segredos e princípios que, ainda que sejam o objeto da busca, no seu sentido mais alto são inacessíveis ao ser humano; ensinamento esse, inclusive, que podemos retirar do mito de Tântalo e que dialoga, em alguns aspectos, com a busca dantesca da verdade universal da criatura divina consoante os pressupostos cristãos engendrados na *Commedia*.

Ademais, há que se fazer atenção ao fato de que a exigência de uma interpretação mais complexa do material narrado pressupõe a transposição do sentido denotativo; é dizer que, uma vez que se busque nas amarras do texto um sentido profundo e simbólico mais além do discurso superficial, abre-se a

possibilidade da busca do sentido conotativo. Contraditoriamente, com ele, relativiza-se o peso de verdade unilateral do mito e engendra-se a validade das múltiplas interpretações e/ou das verdades antagônicas. Se por um lado isso parece ir de encontro às premissas do mito em sua função religiosa e doutrinária, por outro parece estar já inculcado na narrativa religiosa desde seus princípios, haja vista que surge a partir de um conjunto de lendas que entre si não tinham, ao que se sabe, relação arbitrária e/ou de dependência. Ou seja, a busca de unidade dentro de um conjunto de lendas e versões tão múltiplo parece, desde o princípio, algo fadado à falência ou a contrariedade – falência essa da pretensão de verdade em sentido denotativo, não da validade e força simbólica do mito. O processo que se institui, conseqüentemente, como se apontou, não é outro senão o da transposição do real para o ficcional.

A questão da busca de unidade dentro de um universo narrativo polifônico se torna mais complexa se acrescentarmos à discussão o fator da circularidade dos mitos, seja no que se refere ao entrelaçamento entre as histórias, seja no que diz respeito à permanência de temas e motivos. Temos feito menção a alguns pontos de proximidade entre o ciclo narrativo dos descendentes de Tântalo e lendas outras de grande impacto no ideário grego. Devemos atentar, não obstante, para a ambivalência de tais proximidades: além do paralelo estabelecido no âmbito da diegese, mesmo que respeitadas as variantes dentro de cada mito, pode-se perceber relativa unidade simbólica. Os ensinamentos parecem ganhar força quando afiançados por casos outros; isto é, o caráter de exemplaridade dos mitos é catalisado na medida em que há uma recorrência de determinados assuntos e situações. Nessa perspectiva, seria de se interrogar sobre o porquê de alguns temas em específico aparecerem em mais ocasiões ou, mesmo e complementarmente, o porquê de terem sido os mais propagados/trabalhados, tanto na esfera da narrativa oral como da produção escrita e/ou representada no teatro e nas festividades. A linha de raciocínio mais evidente talvez aponte para a relevância, dentro do cenário grego, de determinadas questões relativas ao homem e ao mundo, ao ser e as coisas, estejam elas impulsionadas por problemáticas mais diretamente arraigadas a questionamentos de ordem contextual, isto é, sociais, políticos, educacionais, entre outros; estejam, um passo adiante, porém não dissociadas daqueles, centradas em inquietações que tanjam investigações, dir-se-ia, mais universais da condição humana.

Nesse sentido, do mesmo modo que contrapusemos Atreu a Jasão no que se refere ao trato para com o velo de ouro, podemos ver no relacionamento de Tieste com Pelopia algum paralelo com a ligação estabelecida entre o argonauta e Medeia. Tal qual também Aquiles o faria na *Ilíada*, Jasão se une a uma sacerdotisa, isto é, uma mulher que deve ter a vida destinada à prática religiosa, em tudo voltada a sua espiritualidade. É paradoxalmente, portanto, que justamente as magias da feiticeira são-lhe a salvação e a derrota. Segundo argumenta Bonnefoy (1997, p. 328), a proteção exercida por Hera ao herói só pode ser efetivada por meio de Medeia, sendo que, sem a feiticeira da Cólquida, Jasão não teria cumprido com as tarefas impostas pelo rei. Isso porque na filha de Eetes se fundem o poder de Hélios, o Sol, e as forças da noite. Conforme a interpretação do autor, Medeia pertence ao elenco das mulheres versadas em magias e em poderes ocultos, como Agamede, Hecamede ou Perimede: é imaginosa, dotada de uma inteligência solerte e astuciosa, graças à qual todas as forças, por maiores que sejam, são vencidas. Assim, seus poderes dão a Jasão o caminho para a suposta “conquista” do velocino de ouro, talismã cuja perda significa para Eetes a destruição do poder real. Bonnefoy pondera, contudo, que a aliada pode tornar-se uma inimiga tanto mais perigosa quanto para ela o casamento é algo contra a natureza. O erro, o crime cometido contra a natureza, contra sua própria condição, desencadeador do movimento trágico, aplica-se, assim, no ciclo narrativo dos Argonautas, simultaneamente, a ambos, uma vez que Medeia estaria menos para vítima de um varão que a capturasse à força e mais para aquela que toma a iniciativa. Com Pelopia, no entanto, seria mais justo referir-nos a um caso de apoderação da filha pelo herói:

Tiestes necesita un vengador, es decir, un hijo. De acuerdo con el pérfido consejo del oráculo, Tiestes se une a su propia hija Pelopia sin darse a conocer (falta en sí triplemente grave, puesto que Pelopia es también sacerdotisa y la violación tiene lugar durante una ceremonia sagrada): Egisto nacerá de esta unión⁴⁷ (BONNEFOY, 1997, p. 158).

Em um só ato, pois, Tieste comete um estupro – crime contra a vontade (ou liberdade de escolha) de outrem –; um incesto – crime contra a família, o *génos*; e

⁴⁷ “Tieste precisa de um vingador, isto é, um filho. De acordo com o pérfido conselho do oráculo, Tieste se une a sua própria filha Pelopia sem dar-se a conhecer (falta em si triplamente grave, posto que Pelopia é também sacerdotisa e a violação tem lugar durante uma cerimônia sagrada): Egisto nascerá desta união” (tradução nossa).

um sacrilégio – crime contra a própria soberania das divindades, isto é, um ataque ao sagrado. Com efeito, o agir à surdina – mais uma vez –, é já sinal da não correção do que se pretende praticar. No entanto, ainda que o velo de ouro roubado seja símbolo do desrespeito aos deuses, a violação da virgindade de uma sacerdotisa é um ato que representa com muito mais contundência o desajuste do herói para com o modo “correto” de organização do mundo centrado no respeito e inatingibilidade do sagrado. Não obstante, como indica Bonnefoy (1997), o lugar da ação dilata o caráter horrendo da profanação. O ato em si é reprovável, sua motivação também o é, assim como com quem é praticada e em que lugar. A Aquiles poder-se-ia conferir certo direito de espólio de guerra, comum dentro do universo grego, quando do enlace com Briseida. A Jasão seria cabível o abrandamento da falta na medida em que se lhe atribua relativa passividade frente aos acontecimentos que cercam sua união com a princesa da Cólquida – passividade essa, aliás, que poderia ser apontada como uma de suas principais fraquezas. A Tieste, por outro lado, resta outorgar o acúmulo de transgressões baseadas no desejo incessante por poder. Ao contrário de Medeia, Pelopia é a representação típica da mulher frágil e indefesa. À tomada contra a vontade, acrescentam-se a desproporção da capacidade física e a não sapiência da vítima do que está por ocorrer, o que impede que consiga representar alguma resistência ao agressor.

Seria descabido deixar de atentarmo-nos para o fato de Tieste ser impulsionado por um oráculo, nas palavras de Bonnefoy (1997), “pérfido”. Menos ainda seria acertado abstermo-nos de registrar a eficácia, em princípio, de suas ações, uma vez que logrou subir ao estimado trono antes sob posse do irmão. Ocorre que é necessário também ter em vista a supracitada fluidez da palavra quando pensamos no anúncio de um oráculo como motivação que se proponha a justificar a ação de um herói. Mais que uma ordem explícita, a alegação de um oráculo exige do homem uma justa interpretação; ponderar e ter temperança, insistimos, são valores constantemente exigidos dos heróis gregos. A palavra de um oráculo, assim, deve ser entendida como uma revelação e ao mesmo tempo uma prova, um teste, em resposta ao qual o homem deve agir. Se age de maneira sábia e motivado por valores dignos, caminha para a fortuna, se atina em contrário ao modelo de comportamento requerido, a punição é inevitável. Lutar contra a incapacidade de julgar – bem, com sapiência – as próprias ações, assim, parece ser

um princípio da *visão cerradamente trágica de mundo* que aproximamos ao pensamento schopenhaueriano. O que se questiona é se estaria o humano em condições de escapar de sua subjetividade o suficiente para que pudesse julgar com o distanciamento necessário para alcançar o sentido da justeza. Faz-se mister pensar que, no contexto grego, tal sentido de justeza talvez esteja minimamente estabelecido como conceito racionável. Ou seja, conforme nos afastemos de uma visão centrada em concepções de mundo unilaterais, intensificamos a problemática. Seria plausível defender que haja certa unilateralidade quando inserimos noções em sistemas de pensamento fechados: é identificável um padrão moral no conjunto de lendas que emergem no contexto grego; também é crível que o façamos, por exemplo, no sistema judaico-cristão. Ainda que em ambos os casos tenhamos que trabalhar com conjuntos simbólicos de complexa estruturação e interpretação, há determinados princípios que permanecem, que podem ser identificados como a base dessas formas/padrões de classificação da realidade. Em uma perspectiva diacrônica, no entanto, parece premente apontarmos o desgaste de determinados conceitos; como os processos de transformação do discurso e do pensamento – se é que se pode dissociá-los – modificam certas noções basilares do passado ao ponto de fragmentá-las em tal medida que pareça difícil resgatar, isto é, tomá-las como válidas e/ou verdadeiras, na contemporaneidade: mais trágica parece ser a condição humana se, além de não sermos capazes de alcançar determinado sentido de justeza, constatarmos – ou acreditarmos – que tal nem sequer exista como valor em si.

Quiçá também não seja prepotência do homem contemporâneo acreditar-se inaugurador de tais processos de destronamento, desterritorialização, fragmentação e perda de sentido transcendente. Seria possível, realmente, buscarmos no próprio contexto grego já a desconstrução, ao menos em início, dos valores que edifica. Tomando Tieste e/ou Atreu como referência, poderíamos questionar se são vítimas de certa inadequação a determinados valores instituídos, materializando-se a razão de suas quedas no conflito que se estabelece com o transcendente – seja esta transcendência afixada na figura de divindades ou entendida em sentido mais abstrato –, ou se são, “simplesmente”, vítimas um do outro, em um processo básico de ação e reação que tem por mote a luta por poder. Desse modo, nenhum ato seria desencadeador da ventura ou da desventura por sua adequação ou inadequação; em perspectiva fechadamente trágica, o próprio fato de se estar emaranhado em

uma cadeia de acontecimentos que são em grande parte alheios ao indivíduo determina a inevitável caída do homem, independentemente de ser ele movido por uns ou outros valores ou mesmo de que algum valor exista. Em síntese, seria de se questionar se o infortúnio humano deve ser necessariamente arrolado a algum conflito de valores ou se é a elementar dinâmica entre o homem e aquilo que o circunda, das relações entre pares à correspondência do humano para com o meio, o que agencia uma caminhada concebida como nefasta.

É notório, de qualquer forma, que tendo em vista o contexto grego de fortalecimento da *polis*, o que se estrutura é uma linha de interpretação das narrativas que segue por vias que levam à consolidação da religião politeísta grega. Seguindo tal coerência, a ascensão de Tieste não pode ser definitiva, assim como a decaída de Atreu era imperativa:

Frente al rey Tiestes, el *menor*, el *antropófago*, el *incestuoso*, el *asesino* de su hermano, se alza ahora Agamenón; armas en mano y gracias al apoyo de Tíndaro, rey de Esparta, con cuya hija Clitemnestra se desposa, Agamenón reconquista el trono de Micenas y exila definitivamente a Tiestes. El *primogénito de la rama primogénita, hijo legítimo del primer matrimonio, libre de todo crimen*, parece sólidamente instalado en el poder⁴⁸ (BONNEFOY, 1997, p. 158, grifos do autor).

Agamêmnon, ao que se vê, parece despontar como o justiceiro que, isento de qualquer recriminação, restitui na casa de Atreu o caminho do ajustamento. Com efeito, consolida-se como grande líder grego; chefe maior das tropas na guerra de Troia consoante nos irradia de exemplos e símbolos de elevação a obra homérica. Além de desfrutar da soberania em Micenas, reina sobre Argos e toda Lacedemônia, conforme as versões mais tardias da lenda. De passo em passo, portanto, o atrida torna-se símbolo de liderança, justiça, força, honra, atributos maiores do modelo de herói grego.

Destaquemos, todavia, que o grande representante do povo grego carrega em sua trajetória ao menos duas grandes faltas, aparentemente desconsideradas como tais por aqueles que o seguem: para ascender ao trono de Micenas e

⁴⁸ “Frente ao rei Tieste, o *menor*, o *antropófago*, o *incestuoso*, o *assassino* de seu irmão, se alça agora Agamêmnon; armas nas mãos e graças ao apoio de Tíndaro, rei de Esparta, com cuja filha Clitemnestra se desposa, Agamêmnon reconquista o trono de Micenas e exila definitivamente Tieste. O *primogénito da rama primogénita, filho legítimo do primeiro matrimônio, livre de todo crime*, parece solidamente instalado no poder” (tradução nossa).

desposar Clitemnestra, como bem assevera Brandão (2013a, p. 90), comete um crime duplo, mata-lhe o marido – Tântalo II, filho de Tieste – e o filho recém-nascido do casal. Mais adiante, já na guiada da guerra de Ílion, sacrifica a filha Ifigênia com o fim de possibilitar a continuação da empreitada, passagem à qual não encontramos menção na obra homérica e que se faz celebre, especialmente depois da época clássica, por conta da tragédia euripidiana *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.), que figura dentre as poucas deste autor aclamadas pelo público grego, ainda que postumamente. Tal tragédia euripidiana é composta, há de se mencionar, com referência a *Ifigênia em Tauris* (414 a.C.), também de Eurípides. O episódio do sacrifício será resgatado ainda por Sêneca em seu *Agamêmnon* (I d.C.). A recorrência do enfoque mostra a especial atenção que se deu na tragédia (como gênero) a tal passagem, em contraste às obras homéricas. Com efeito, o evento é também tratado no início do *Agamêmnon* (458 a.C.) esquiliano:

[Agamêmnon sendo citado pelo Coro]
 O que posso dizer? Eu me abstendo,
 A desgraça completa nos aguarda.
 Se eu aceitar, porém, outra desgraça
 Eu irei provocar, pior ainda.
 Matar a minha filha, a alegria
 Do meu lar, e com o sangue da inocente
 Manchar as minhas mãos, e derramar
 Meu próprio sangue! Ambas são desgraças!
 Mas dispersar a frota e regressar
 À casa, como um reles desertor?
 Trair meus aliados? Não. O vento
 Tem que mudar. Impõe-se o sacrifício.
 (ÉSQUILO, 1988, p. 19).

A problemática da interpretação dos supracitados crimes praticados por Agamêmnon se intensifica quando colocamos em questão os princípios motivadores. É dizer, pode-se tomar como justificada de algum modo a ação violenta quando é praticada com o intuito de promover um bem maior, coletivo e, quiçá, altruísta. Não seria dificultoso aceitar o argumento de que fora um sofrimento também para ele, agente do feito, sacrificar a filha. Por outro lado, não podemos deixar de considerar a razão da imposição ao assassinio. Agamêmnon, talvez por força do poder adquirido, que lhe toma a medida do comedimento, enquanto esperava a reunião dos navios em Áulis, consoante a versão euripidiana, se colocando no exercício da caça, mata a um cervo e, por fazê-lo em território sagrado

e/ou por ter pronunciado em seguida que seria melhor caçador que Ártemis, provoca a ira da deusa. Essa, em contrapartida, impede a saída das naves fazendo soprarem ventos contrários. O sacrifício da infanta, então, é espécie de pago de dívida de Agamêmnon em função da ofensa praticada. O movimento trágico, todavia, não se completa ainda. Além de podermos considerar a agonia sofrida pelo chefe da expedição grega com relação não só à perda da filha como à sapiência de ter-se por responsável do mal infligido, a dor que a resolução funesta tomada por Agamêmnon provoca em Clitemnestra será motivo maior, que talvez se some a consideráveis outros, para que esta lhe imprima sua vingança mais adiante.

Há que se mencionar, sem obstar, que segundo determinada linha interpretativa a *hybris* maior de Agamêmnon seria sua felicidade desmedida por sagrar-se vitorioso na Guerra de Troia⁴⁹. Tal linha de percepção pode ser tomada como coerente se olharmos para o mito como um todo, considerado como narrativa oral; no entanto, se aplica com maior fragilidade se analisamos o comportamento do líder grego expresso no texto teatral.

Agamêmnon, ao que se indica, mostra-se seguidor dos passos do pai e do tio, que não souberam conviver ou lidar com o poder. O ato de soberba que faz o homem comparar-se ao deus, além disso, como vimos, é recorrente na linhagem. Há que se diferenciar, de qualquer modo, na comparação do pai de Ifigênia com Tieste e Atreu, o tipo de relação problemática que se estabelece para com o posto privilegiado. Seu pai e seu tio se deixaram cegar por certa obsessão pelo trono que, tal qual o modelo de Jasão, era acreditado como de direito por certa apropriação da ideia de “direito de linhagem”: se sou de origem nobre, descendente do rei, tenho direito sagrado ao trono, ainda que se esqueça que tal direito pressupõe uma correspondência de altivez. Agamêmnon mostra-nos outra faceta da questão, talvez manifesta em parte por Tântalo, qual seja, a dificuldade de compreender que as limitações humanas são perenes e independem do poder, às vezes absurdo, que se possa ter; isto é, a cegueira da razão se dá quando o indivíduo deixa de entender, ou não se dá conta de que nunca se pode deixar a condição humana: são os homens todos seres falíveis, mortais e reféns de – ou seja, subjugados a – forças

⁴⁹ Conforme se lê em Piqué (1969, p. 69): “El problema clásico, enunciado brevemente, es así: Agamenón conquista Troya y regresa feliz a su hogar; porque Agamenón es feliz, los dioses se irritan” [“O problema clássico enunciado brevemente, é assim: Agamêmnon conquista Troia e regressa feliz ao seu lar; porque Agamêmnon é feliz, os deuses se irritam” (tradução nossa)]. E em seguida: “Agamenón ha incurrido en la *hybris* de sentirse feliz” [Agamêmnon incorreu na *hybris* de sentir-se feliz” (tradução nossa)].

que são superiores, incontroláveis e incompreensíveis em sua completude e complexidade. Se julgar superior a Ártemis na caça, assim, é sequer saber o que é caça, segundo seu significado elevado, nobre, dir-se-ia, correto.

No que tange a esta discussão, outro ponto que passamos de relance e que merece algum cuidado é aquele que nos informa os meios pelos quais o atreída alcançou o posto de rei; retomando-o: a ajuda impetrada por Tíndaro para que o primogênito lograsse vingança ao “traidor” de seu pai. Na esteira do que afirmávamos anteriormente, tem-se por padrão de herói grego o caráter elevado do homem, em sentido físico, mental e moral, ainda que essa divisão seja feita segundo conceitos em muito afastados do ideário grego. Desta monta, o herói é o homem “completo”, modelo de autossuficiência que contradiz a necessidade de ajuda para fazer aquilo que é seu dever fazer.

O homem pleno, realizador de grandes feitos, aquele narrado na *Ilíada*, deveria ser capaz de ter conseguido o posto que o coloca em posse do direito de conduzir todo um povo em uma guerra por suas próprias mãos. Nessa linha de apreensão, o mesmo mito que edifica a imagem de um modelo de homem e guerreiro, símbolo do patriotismo grego, o projeta como alguém desprovido da força necessária para levar a cabo o que é necessário sem que outro o auxilie. Com efeito, os grandes heróis que materializam a tomada de Troia são outros, entre os quais se poderiam destacar Aquiles e Ajax, além de se poder questionar, do ponto de vista dos princípios que impulsionam a guerra, o fato de se partir em conflito por uma demanda particular, o rapto de Helena e conseguinte fúria de Menelau.

É evidente, no entanto, que o memorável sequestro pode ser entendido em sentido muito mais profundo, nas linhas de um ultraje cometido em desonra de todo um povo; bem como a ajuda recebida por Agamêmnon é justificada na medida, justamente, de suas virtudes e direitos. As narrativas mitológicas gregas estão repletas também de casos de intervenções que poderiam ser taxadas de arbitrarias por parte de divindades; essas, mais além de uma aparente fraqueza dos deuses, que se deixam levar por demandas mundanas, também podem ser tidas como corolárias dos fundamentos morais que sustentam; a exemplificar: o homem que respeita e conhece o valor, a força e importância do mar para a vida humana será, ao que se espera, protegido por Posídon. Segundo a mesma premissa, o herói digno, que age segundo seus direitos e que manifesta ou representa os valores compartilhados pelo senso comum deve, pois, ser ajudado pelos demais. Assim, a luta

do povo grego pelo resgate de Helena é uma luta, entre outras interpretações segundo os fatores que se considere, em favor do direito ao – código moral do – matrimônio e contra a ação de roubar a um anfitrião –, o que não quer dizer, necessariamente e bem entendido, que os mesmos gregos mantivessem um rígido comportamento em defesa de tais valores ou que eles mesmos respeitassem os valores que defendiam. Igualmente, a ajuda a Agamêmnon é também fruto do valor que ele, como herói, representa; deve ser ajudado porque agiu por merecer, não ajudá-lo é um crime; linha de apreensão essa que nos levaria à constatação de que existiria, na natureza intrínseca do ser, por sua origem nobre, por seus valores ou quiçá pelos princípios que o movem, a predisposição do valor em si.

O ciclo estabelecido em forma de movimento trágico, destarte, já está montado na medida em que há uma contradição implícita entre a concepção de que há sujeitos dotados de valores imanes, pela natureza de sua constituição – por sua linhagem, filiação divina, ou qualquer outra característica que assumo peso de valor em si –, e o ensinamento de que não se pode deixar de cumprir, explicitamente, nas ações individuais, os valores que sustentam tal caráter elevado – sendo que, efetivamente, o fato de se estar em posição privilegiada é o que condiciona o indivíduo aos erros que lhe afastam de tais valores; de Tântalo a Agamêmnon, de Laio (ou quiçá Cadmo) a Eteocles e Polinices.

É interessante reparar, nessa perspectiva, como o caráter de exemplaridade do herói, líder e representante de uma coletividade, estendida à ideia de nação no caso de Agamêmnon, assume condições que vão além da noção de modelo a ser seguido. Partindo da concepção de que o herói é um ser altivo, toda sua magnificência pressupõe certa distância entre ele e o cidadão comum; distanciamento esse materializado na hierarquia social pelo posto privilegiado que ocupa e que se estende, não gratuitamente, ao caráter elevado deste ser: signo da retidão, é uma espécie de supra-homem. Como tal, evidentemente, institui-se como o homem a ser copiado. Contudo, à proporção que tal supra-homem mostre suas fraquezas – o que, certamente, revela que não era tão superior assim – e, por consequência, caia em desgraça, assume o papel, também exemplar, de como a falta é necessariamente punida pelo destino, pela *Moira*. Ademais, e aqui vale um olhar com atenção, ao passo que se considere que mesmo os mais altos heróis, os mais fortes dentre os mais fortes homens, são passíveis de cometer as mais graves faltas, e com efeito o fazem, abre-se ao sujeito comum um modo de ver o mundo em

tudo catastrófico, horrendo; resultado da constatação de que, se tal é assim com aqueles que se julga superiores, conseqüentemente, mais nefasto ainda é o mundo para o homem ordinário. Mais uma vez, parece configurar-se o universo grego, desde a tradição dos mitos anteriormente à mitografia, como essencialmente trágico.

Não obstante, é de se notar como aí, implicitamente, já está enraizado um princípio de verossimilhança no mito na medida em que podemos apontar a sociedade grega como paralela do cosmos mitológico que cria. Nessa linha de apreensão, há que se destacar como os processos de identificação, em maior ou menor medida, do espectador/ouvinte/leitor para com o personagem representado/apresentado no mito, estão diretamente relacionados ao efeito doutrinário que este assume, seja na epopeia, na qual o herói parece ser tão elevado que resta admirá-lo e seguir seus valores, seja na tragédia, em que o processo de humanização desvela as fraquezas humanas, já inerentes à tradição, fazendo revelar-se ao homem o lado sombrio da condição humana.

Agamêmnon, efetivamente, figura entre os personagens mais relevantes para que se faça tal exercício de comparação na medida em que assume papel de destaque na epopeia homérica e que será também focalizado com relevo na tragédia antiga, do contexto ático ao latino, de Ésquilo a Sêneca. Na proposta esquiliana em específico, talvez seja justo indicarmos a figura do agrida como, em muito, próxima à perspectiva homérica de enaltecimento do herói, conforme o que se apreende, sobretudo, da primeira das três tragédias que compõem a *Oréstia* (458 a.C.), *Agamêmnon*, conforme abordamos na seção seguinte.

2.2 ORÉSTIA (458 a.C.), DE ÉSKUILO: O FORTALECIMENTO DO MITO

L'eroismo non è parola vana, né dedizione frustrata, per chi partecipi, come lui [Eschilo], nella battaglia di Maratona, al piú miracoloso trionfo della civiltà greca sulla *hybris* orientale; e la revisione, intrapresa [...] per istanze altamente morali, dei miti in cui si esprime la religione tradizionale non minaccia, in tale clima, di perdersi, come piú tardi, in labirinti de parole o in beffarda *asébeia*. La fortuna di Eschilo è dunque d'esser vissuto, d'avere agito da prode, in accordo perfetto con sé e la sua gente, in un'epoca impregnatissima in cimenti grandiosi; e la piú

ferma coscienza, che la sua patria ne trasse, della propria forza e missione⁵⁰ (TRAVERSO, 1949, p. VII).

Na primeira das três tragédias que compõem a *Oréstia* (458 a.C.), *Agamêmnon*, o rei grego mantém seus *status* de grande homem que retorna como vitorioso da guerra de Troia, glorificado e senhor de virtudes; atributos que, como se verá, Ésquilo passará a Orestes no desenrolar da sua versão do mito. Tal edificação é própria da proposta de releitura esquiliana do mito de Electra e do comprometimento do conjunto de suas tragédias de modo geral – isto é, ao que se pode notar das obras suas que sobreviveram, na íntegra ou em parte, à passagem do tempo.

Ainda assim, faz-se mister considerar que há em Ésquilo um trabalho de revisão do mito. Uma vez que o intento mesmo de colocar em marcha a escritura da obra literária já constitui uma cristalização de algo que, na tradição oral, é evidentemente mais maleável. O direcionamento em específico que Ésquilo emprega, valendo-se de pressupostos homéricos, é o de, em alguma medida, velar algum direcionamento presente na oralidade que levasse Agamêmnon a uma caracterização de homem corruptível ou frágil.

Como assevera Traverso (1949), o intento esquiliano, iniciativa ajustada em seu tempo, é enaltecedor de valores de uma Grécia de edificação do patriotismo e de consolidação de determinada forma de coesão social. Seguindo nessa linha de raciocínio, seria de se dizer que o trabalho do primeiro dos três mais destacados tragediógrafos gregos é corroborar para a solidificação de uma ideologia fundada em valores religiosos que *buscam* nos mitos princípios norteadores.

A redução do mito a uma obra de arte traz outra consequência com vistas à documentação mitológica [além do recorte que se opera dentro de uma narrativa mais ampla a fim de manter o que a leitura de Aristóteles viria a chamar “unidade de ação”]. O mito [...] vive em variantes; ora, a obra de arte, de conteúdo mitológico, somente pode apresentar, e é natural, uma dessas variantes. Acontece que, dado o imenso prestígio da poesia na Grécia, a variante apresentada por um

⁵⁰ “O heroísmo não é palavra vã, tampouco dedicação frustrada, para quem participa, como ele [Ésquilo], na batalha de Maratona, o triunfo mais extraordinário da civilização grega sobre a *hybris* oriental; e a revisão, empreendida por [...] instâncias altamente morais, dos mitos nos quais se exprime a religião tradicional não ameaça, em tal clima, se perder, como mais tarde, em labirintos de palavras ou em escarnecida *asebeia*. A fortuna de Ésquilo, nesse sentido, é ter vivido, ter sido prodigioso, em perfeito acordo consigo e com sua gente, em uma época profundamente impregnada em bases grandiosas; e a mais sólida consciência, que a sua pátria lhe trouxera, de sua própria força e missão” (tradução nossa).

grande poeta impunha-se à consciência pública, tornando-se um *mito canônico*, com esquecimento das demais variantes, talvez artisticamente menos eficazes, mas, nem por isso, menos importantes do ponto de vista religioso (BRANDÃO, 2013a, p. 26-27, grifos do autor).

É dizer, a variedade e a polissemia da mitologia nos acusam, como vimos, uma série de direcionamentos. Se em certa medida apontam para algumas linhas de coerência, por outro lado têm por premissa a pluralidade. Os valores morais que apreendemos da obra esquiliana, assim, são já uma transformação, ou ao menos sumarização – nunca isenta do fazer editorial, do crivo da perspectiva do indivíduo que a opera –, da gama de símbolos e interpretações que as narrativas orais nos apresentam.

Ademais, como aponta Brandão (2013a), instaura-se na sociedade grega uma tendência à supervalorização do discurso poético, que, em consequente, acaba por cristalizar o mito, que passa a significar, em certa medida, aquilo que a obra artística materializa. O processo de canonização do mito, assim, passa pelo filtro do autor, que, além de ter os interesses estéticos apontados por Brandão (2013a), pode velar determinadas variantes por afinidade (ou não afinidade) ideológica. A interpretação e “adaptação” que o poeta opera assume *status* não partilhado pelas demais versões; tem, portanto, maior potencial de consolidação como verdade.

Há de acrescentar, a tais constatações, que uma vez solidificado na “consciência pública”, para usar as palavras do autor supracitado, o mito em sua versão poetizada alcança maior poder de reprodutibilidade. E aqui tratamos tanto da reprodutibilidade da obra tal qual, ou seja, sua capacidade de ser lida e representada repetidas vezes sem que sofra, teoricamente, muitas alterações, quanto da potencialidade que assume de reverberação do direcionamento ideológico: ao passo que as formas tradicionais da transmissão oral pressupõem a restrição a ambientes mais reduzidos, isto é, um microcosmo, atingindo a coletividade dos cidadãos com a representação nos festivais, a tragédia, nosso objeto de atenção em específico, *fala de uma só vez a muitos*, o que catalisa sua disseminação no ideário coletivo e nas retransmissões posteriores. Assim, o discurso da tragédia se caracteriza como de largo alcance, dito em tom/forma elevada, enredado em um tema valorizado – o mito e a religião – e proposto por um interlocutor/autor dotado de prestígio social.

E dentre as obras gregas, a *Oréstia* coloca-se particularmente como representativa de tal dinâmica. Desde o início do *Agamêmnon* a figura do herói se edifica com vistas ao enaltecimento:

VIGIA: [antes que se acenda a fogueira que anuncia o fim da guerra e vitória dos gregos]
 Lá se foi o esplendor dos velhos dias
 Desta casa, que antes governava
 O seu senhor legítimo. E sendo assim,
 Que possam os deuses ser benevolentes
 E me livrarem enfim destes percalços,
 Acendendo a fogueira em noite escura
 Trazendo-nos, afinal, feliz notícia.

A fogueira se acende

Bem-vindo sejas, fogo, que transformas
 A noite escura em dia glorioso! [...]
 Os deuses abençoam o braço forte
 De meu senhor Agamenon, enfim.
 [...] E quero sem demora
 Recebê-lo com as honras que merece
 (ÉSQUILO, 1988, p.12-13).

O jogo de oposições entre iluminação e obscuridade em si já nos evidenciaria o contraste entre a ideia do que é o valoroso e sublime e aquilo que desvia do justo e enreda pelo caminho contrário. Devemos partir do pressuposto, pelo princípio da verossimilhança, de que o Vigia teria um dever, por sua função, de ser fiel ao seu “senhor”. Além disso, todavia, é interessante reparar como há no teor de suas palavras um envolvimento subjetivo que nos apresenta uma ligação individual, afetiva até certo ponto, de fundo moral para com a valoração do rei que retorna.

Tal comprometimento nos afiança que existe aí, no ideário coletivo, por detrás da individualidade da personagem, um princípio de elevação do herói que se manifesta como pressuposto. Ou seja, tal qual o faz o Vigia, é de se esperar que haja por parte do cidadão uma relação de respeito e honraria para com seus líderes. Tal consideração é reflexo do que diz Traverso (1949) sobre a consciência coletiva grega de tal período configurar-se com uma tal coesão social que permita determinadas certezas e engajamentos para com a “missão” da pátria; ou seja, há condições de favorecimento para a implementação de um discurso unívoco.

Assim, o caráter doutrinário da poética esquiliana, que neste sentido está filiada à obra homérica, não carece de muito labor para a solidificação do

direcionamento argumentativo que assume. A base ideológica já posta é alicerce sobre o qual cria o tragediógrafo sua tragédia, referendando valores. O fazer mimético está em um plano muito mais de reafirmação, ou melhor, de consolidação de princípios já germinados, que de instauração de “novos” paradigmas.

Isto se faz claro quando atentamos para os dois últimos versos do fragmento apresentado. Ali, há um “querer” que é do indivíduo manifestando sua subjetividade declaradamente e uma atribuição de “honraria merecida pelo herói”, que é a materialização de uma virtude. Tal virtude, se é conferida pela voz anunciadora do Vigia, também é colocada como um princípio existente independentemente de sua vontade. Não obstante, esse “merecer” se pode entender a partir de duas perspectivas complementares: porque o herói é dotado de virtudes – “o braço forte” – que correspondam a tais palavras; porque tais “virtudes” são elevadas desde uma perspectiva coletiva que lhes dá tal peso, que as institui como “boas”, “certas”, “verdadeiras”.

Na dialética entre obra e contexto social/ideário coletivo, se por um lado dizíamos que há já um alicerce moral sobre o qual erige Ésquilo sua composição trágica, vejamos também que no caminho de resposta a obra acresce a tal ideário matizes suas ou, então, promove um redimensionamento parcial de conceitos. Trata-se do invento, do poder criativo da obra que, como diria Lima (1981), reclassifica o “real”. É o que se pode verificar, ainda em *Agamêmnon*, em seguida ao Prólogo, nas palavras do Coro, que, vale lembrar, na estrutura da tragédia grega tem por marcada característica a representação da voz coletiva, da materialidade polifônica ao conseqüente simbolismo do “todo” – da massa genérica – dos concidadãos.

O canto de exaltação dos feitos gregos na guerra de Troia, com especial destaque aos irmãos que chefiam a expedição, se prolonga de tal maneira que instaura um clima de solenidade. O tom da narração coloca os acontecimentos em um patamar acima do ordinário e, mais que isso, acercado a um passado mítico elevado, em certa medida transcendental. Nesse sentido, temos, no plano de acepção do Coro como personagem da obra, uma espécie de distanciamento dos fatos que quiçá fosse mais coerente a alguém que estivesse em uma temporalidade posterior. É dizer, em âmbito contextual contíguo aos acontecimentos narrados, o empregar de um tom alteroso – se dê pelo comprometimento do tragediógrafo com determinado direcionamento ideológico ou não – contrapõe-se à possibilidade,

talvez mais verossímil, e que assim permanece apagada e/ou negada, de que os acontecimentos, a despeito de ser contestados como verdadeiros ou não, pudessem ser tomados como paralelos a tantos outros acontecimentos terrenos; ainda que em alguma medida fossem “especiais” pela especificidade fenomenológica do ocorrido.

Assim, o acontecimento não é corriqueiro ao passo que merece ser contado, o que o torna, de algum modo, já aí, significativo. Sem obstar, é tomado como sublime, mítico, conforme se lhe atribui certa tonalidade narrativa não condizente com a proximidade temporal/contextual entre os fatos e aqueles que os narram. Ao espectador/leitor, conseqüentemente, não é dada a chance – ou essa é de alguma forma velada pelo discurso empregado – de julgar tais acontecimentos segundo uma ótica alternativa; cabe-lhe, portanto, conforme o funcionamento do processo doutrinário, “aprender com a apreensão” do que lhe é dito.

Destarte, o processo de resgate de sentidos já presentes para redimensioná-los, em *Ésquilo*, ocorre, sobretudo, por uma espécie de transformação aparentemente sutil que se dá pelas estratégias da ênfase e distanciamento para com o mundano do “aqui e agora”, que faz do mítico (histórico) algo sublime (transcendente).

Retomando a citação anteposta em que Agamêmnon disserta sobre a tomada de decisão acerca do sacrifício de Ifigênia⁵¹, é interessante notar como o destaque empregado na tomada de resolução do atrida nos aponta para a assertividade do herói. É certo que mais atrás o Coro faz referência à “falha” do líder grego – “O rei Agamêmnon, mortificado, / Não se atreveu a admitir o erro. / Pensou em sua grande frota helena / E orgulhoso zarpou contra o mau vento” (*ÉSQUILO*, 1988, p. 18) – e que a voz de Agamêmnon, ora posta em evidência, filtrada está pela perspectiva de quem narra; de qualquer modo, o teor da fala do rei e o modo como o conteúdo narrado é apresentado indicam uma espécie de correção do caminho quando se pratica o sacrifício. Partindo-se do princípio de que o errar é próprio do humano, cabe ao herói valoroso reconhecer-se como tal – homem e, portanto, passível de falha – e aprender com o passado. Assim, ainda que não seja infalível, o caráter elevado da personagem se sobressai.

⁵¹ “O que posso dizer? Eu me abstendo, / A desgraça completa nos aguarda. / Se eu aceitar, porém, outra desgraça / Eu irei provocar, pior ainda. / Matar a minha filha, a alegria / Do meu lar, e com o sangue da inocente / Manchar as minhas mãos, e derramar / Meu próprio sangue! Ambas são desgraças! / Mas dispersar a frota e regressar / À casa, como um reles desertor? / Trair meus aliados? Não. O vento / Tem que mudar. Impõe-se o sacrifício” (*ÉSQUILO*, 1988, p. 19).

O que chama a atenção, entretanto, é que para que tal linha de acontecimentos obedeça a essa lógica deve-se ter por pressuposto que a deliberação foi adequada. Nesse sentido, se temos de um lado um valor patriótico e do outro o da preservação da família, para que a decisão escolhida seja considerada correta é porque se tem por premissa que a nação está acima da família, a fidelidade à coletividade maior sobrepõe-se à honra do *génos*. Ocorre que tal posicionamento é em tudo contrário às atitudes anteriores do próprio Agamêmnon e à concepção de que no *génos* habita a própria validade da liderança de que desfruta o rei. A ascendência costura a história/mito até a origem divina, a cidade e/ou sociedade tomadas como coletivo mais amplo circunscrevem-se em uma disposição posterior e, por conseguinte, hierarquicamente inferior. Relembremos, para contermo-nos somente no exemplo mais próximo, aquilo que dizíamos anteriormente sobre o fato de a guerra ter sido alavancada pelo rapto de Helena, sendo o sentimento de vingança pela desonra recebida pelo irmão o fulcro motivador de Agamêmnon.

Tal contradição e choque de valores, contudo, se desarranja quando colocada no bojo da questão uma característica marcante da moral grega aí empregada no nível do pressuposto, a citar, a premissa da superioridade do masculino frente ao feminino. Ainda que as circunstâncias sejam em muito distanciadas, não seria inoportuna uma comparação entre a atitude do atriado para com Ifigênia e o aporte de Laio para com Édipo. A tradição grega, por si só, parece colocar um peso para a vida do herdeiro varão e outro para a da infanta, o que se materializa na sucessão política, mas que tem por detrás uma espécie de princípio divino falocêntrico do direito. Não cabe aqui fazer um resgate que circunde a mitologia grega com pretensa completude para tratar das lutas de poder entre as divindades gregas apreendidas pelo signo do masculino e aquelas tidas por femininas; basta-nos afirmar que, tendo em vista a concepção mais abstrata da origem do *kosmos*, dos Titãs aos deuses olímpicos, dos semideuses aos heróis, parece que no processo de materialização e humanização das divindades e conforme as transformações que o tempo operou (as reformulações dos mitos), cada vez mais se acentua uma dominância da masculinidade sobre a feminidade⁵². Se, mesmo que desde uma

⁵² Vale lembrar, em consonância com Brandão (2013a, p. 46; 2013c, p. 345), que o estudo da formação da religião grega nos aponta que, a partir do Neolítico II (3000-2600 a.C.), a Grande Mãe se apresenta como divindade dominante na faixa de território onde viria a se formar a civilização grega

posição de “inferioridade”, Hera ainda conseguia, por vezes, fazer frente a Zeus, na Grécia helênica e na *polis* grega poucas são as “damas” que algum protagonismo desempenham.

O modelo de herói, pois, arquitetado na tragédia de Ésquilo, levanta-se tendo por força motriz valores baseados na tradição anterior; entretanto, a relação entre os múltiplos valores, as relações de hierarquia entre eles, as escolhas quanto às variantes do mito que emergem em contraposição à conseqüente submersão de outras, vão costurando uma imagem de herói ideal que é, em última instância, criação esquiliana. É dizer, no processo de transformação, na reclassificação do “real”, Ésquilo estabelece para a nação grega noções basilares do que vem a ser o herói elevado que, se antes já existiam, agora se encontram refinadas e embutidas em uma áurea quase inquebrantável. Há aí uma construção de “molduras” – segundo a nomenclatura proposta por Lima (1981) – de “o que é o herói”, o que vem a ser “o homem justo”, como parte da realidade, como representação do mundo para o cidadão/público/leitor. Com tal construção/representação, vêm também o redimensionamento ou afinamento das “molduras” de honra, sabedoria, justiça, homem (como modelo) entre outras. Tais noções, com o peso de verdade, nos mostram um Ésquilo delimitador de conceitos que se estruturam no ideário coletivo em paralelo ao modo de composição da obra artística.

O processo mimético, assim, obedece ao padrão homérico do comprometimento para com o esclarecimento total das particularidades, o que justifica em parte a narração dos feitos do rei grego no início do *Agamênon*, mas, por outro lado, usa das premissas de tal tipo de construção, que tem por princípio não dar margem para a interpretação/preenchimento do público/leitor, para recontar em discurso unívoco uma história que chegara até então ao ideário coletivo marcada por sua pluralidade, dadas as características do mito transmitido oralmente. Ao contrário da passagem bíblica citada por Auerbach (2009), aqui o que está obscurecido é aquilo a que se nega a validade e/ou existência.

Acrescentemos a tais considerações o pressuposto de que em tais tempos a crença na religião fundada em tais mitos era muito forte e presente na vida cotidiana do cidadão grego. O poder de consolidação de valores que a obra esquiliana assume, destarte, é exponencial, sendo que a força de influência no sentido obra-

adoradora dos deuses olímpicos. Isso contrasta com a posterior prevalência da figura de Zeus, por exemplo.

público vai das noções mais básicas e evidentemente deliberadas por parte do tragediógrafo, como a valorização do patriotismo, a premissas subentendidas no discurso e que talvez corresponda a uma moral que sobrevive mais nas camadas subjacentes do ideário coletivo, a reiterar, o falocentrismo, por exemplo.

Ainda que haja uma transformação de conceitos e redesenho de molduras, seria descabido procurarmos na obra esquiliana algo distinto do que Lima (2000, p. 286; 2003, p. 179) apresenta como *mímesis da representação*. É acertado considerarmos que o direcionamento ideológico que se apreende em uma leitura atual do *mímema* nos revela uma acepção em algo arbitrária de pressupostos morais anteriores que não necessariamente tenderiam para o caminho tomado; ou seja, há muito mais possibilidades no mito do que aquilo que revela dele Ésquilo. No entanto, o rumo que segue a tragédia esquiliana parece ser coerente com o rumo que o ideário grego já vinha traçando; ou então há, como vínhamos afirmando, tal coesão social em torno de alguns preceitos que a obra artística aí ocupa lugar de correspondência. É a “representação” no sentido mais estrito do termo; se *refaz presente*, o “aqui e agora” da encenação (materializado também na escritura, evidentemente) materializa o “logo ali” do ideário coletivo.

Como espécie de espelhamento, claro, não se está isento do princípio da distorção. Se toda e qualquer representação guarda em si um fundo de semelhanças, segundo aponta Lima (2000, 2003) também se pode dizer que o sentido em si de “semelhança” pressupõe inexatidão. Isto se dá, em primeiro lugar, porque toda representação, todo *mímema*, sendo por um lado produção coletiva, como afirmamos anteriormente, está também sujeito à individualidade de quem “controla” a autoria. Em segundo lugar, há o problema do estabelecimento de “a que se está buscando semelhança”: o referente múltiplice que é a narrativa mítica é exemplar para tal consideração, mas qualquer que seja a porção da realidade que se tenha como objeto de representação, este sempre estará em constante transformação, haja vista o caráter dialético da linguagem; o que se agrava na medida em que consideramos que não há “a coisa em si” por detrás da representação. Em terceiro lugar, os mecanismos da *mímesis* são limitados pelas características que cada forma de expressão carrega; é dizer, a escritura, a representação cênica, a pintura, a música e as mais diversas linguagens estão condicionadas às amarras do fazer artístico, suas estruturas internas são

preestabelecidas, ao menos em alguma medida, e o “criar” é sempre o “encaixar-se” segundo determinados paradigmas.

A partir dessa problemática é que se posiciona tão severamente Platão. Deixando um pouco de lado a premissa de que o pensador grego se volta para a proposição de uma sociedade idealizada em particular, poder-se-ia dizer que por mais que buscasse atravessar a cadeira do artesão e chegar à ideia primordial de o que é o herói, por exemplo, Ésquilo esbarraria, e aqui já avançamos mais além dos escritos platônicos, na impossibilidade de se chegar a tal fulcro simbólico por conta das condicionantes acima postas; o mais que pode é sumarizar em determinados aspectos as próprias verdades geminadas no ideário coletivo. A *cópia* feita pelo poeta, assim, é sempre imprecisa não porque está duas vezes afastada do “real”, mas porque é uma versão – a sua, evidentemente – de referentes que só existem – ou só são possíveis de se alcançar – no plano do pensamento/representação, e também porque há a concreção da representação coletiva na perspectiva particular do autor.

É nesse sentido, pois, que se conceitua a noção de justiça divina nas palavras de Clitemnestra:

Uma vez tendo o homem transgredido
Os ditames do bem e consentido
Que a sua riqueza e o seu orgulho
Profanem o santuário da Justiça,
Não terá esperança de esconder-se
Na penumbra em que antes se escondia.
Voltar para trás não pode. E o demônio
Da Tentação para a frente o espicaça
No caminho cruel da Perdição.
E então chegado ao fim, aniquilado,
Sempre fazendo o mal, desmascarado,
Vê pesar sobre si e sua estirpe
A maldição que cai sobre o pecado
(ÉSQUILO, 1988, p. 26-27).

A fala de Clitemnestra refere-se a Páris e ao rapto de Helena, mas poderia ser lida como destinada à casa de Atreu e ao próprio marido, aludindo à posterior vingança que a então rainha promoverá contra Agamêmnon. Como vimos anteriormente, a deturpação do sagrado e a traição à confiança divina por orgulho e riqueza – a busca do *ouro-moeda* de que nos fala Brandão (2013c) –, que em outras palavras poderia significar individualismo e sede de poder, é lugar comum no *gênos*

e faz jus a Agamêmnon. A declaração “Vê pesar sobre si e sua estirpe / A maldição que cai sobre o pecado”, assim, se enquadraria como espécie de ameaça de Clitemnestra ao passo que, segundo a linha de argumentação por ela desenvolvida, sua ação de vingança, mais que uma iniciativa individual, mais que um querer egocêntrico, justificar-se-ia como vontade divina de justiça. O destino do rei, nas palavras de Clitemnestra, seguiria a trajetória típica do trágico: mesmo que haja o reconhecimento do erro – sempre tardio, já que não impede que se cometa a falta – “Voltar para trás não pode”. Outrossim, sustentando o *status* elevado, Agamêmnon parece ou não reconhecer a gravidade de suas faltas ou ocultá-las na “penumbra”, o que, em última análise, é uma falta a mais, “E o demônio / Da Tentação para a frente o espicaça / No caminho cruel da Perdição”.

A associação da exposição à figura do rei se faz mais pertinente se considerarmos que, consoante a disposição interna da obra, o Coro fez referência às atitudes do agrida há pouco. Ou seja, estão na memória de curto prazo do espectador/leitor os “erros” praticados pelo líder grego, o que favorece que se desenvolva uma linha de raciocínio articulando à fala, destinada explicitamente a outro herói/personagem, como condizente, ao menos em termos de possibilidade e coerência, àquele que, no nível do dito, se está valorizando.

É de se notar, seguindo tais considerações, que o direcionamento ideológico promovido por Clitemnestra contrapõe-se ao imediatamente anterior enaltecimento da figura de Agamêmnon pelo Coro. Explicitamente, o discurso da rainha segue a valorização do rei, mas se no âmbito mais profundo em verdade o está condenando, fazendo-o baseada na mesma ideia de justiça divina que defenderia, ao que se espera, Ésquilo, seria de considerar uma contradição interna no direcionamento ideológico da obra. Evidente está que a verossimilhança interna justificaria a aparente contradição na medida em que atribuímos o posicionamento crítico quanto ao agrida como vindo da perspectiva particular de Clitemnestra. Todavia, o que sustenta o argumento da rainha é partilhado pelo sentido comum ao qual se vincula a obra esquiliana.

Nesse sentido, pareceria cabido atribuir uma valorização da figura de Agamêmnon ao passo que também se lhe apresenta, em parâmetros de verossimilhança externa, como exemplar de como o mais altivo dos homens é passível de cometer erros, conforme argumento que já vínhamos costurando anteriormente. Ocorre que, falhando, *deve* ser punido, como bem diz Clitemnestra.

Ora, se o homem mais elevado, por sua condição humana, é passível de falha, e ainda assim institui-se como modelo, nos aproximamos de uma esquiliana *visão cerradamente trágica do mundo*, seguindo a classificação proposta por Lesky (2006). O problema é que, como se sabe, ao final da trilogia Orestes (e/ou Atenas) nos dará o exemplo maior da superação esquiliana da indissolubilidade do trágico. Lesky (2006) mesmo – para citar um só teórico e mantermos a nomenclatura elegida – colocará a *Oréstia*, consoante o final da *Eumênides*, como modelo de obra em que se configura uma *situação trágica*, marcada pelo fim conciliador. Nas palavras do autor:

A última parte da trilogia e esta, vista a partir do final como um todo, encontra-se em nítido contraste com uma visão absolutamente trágica do mundo, que entrega o ser humano a uma destruição inerente à natureza do ser. O conflito em que está envolvido Orestes é inimaginavelmente horrível, mas como conflito não cerradamente trágico, pois admite a reconciliação das potências combatentes e, nessa reconciliação, a libertação da dor e do sofrimento. Assim, a participação que seu destino tem no trágico se nos apresenta como situação trágica de cujas tormentas o caminho conduz à paz (LESKY, 2006, p. 39).

A perspectiva trágica assumida por um *mímema*, como vimos, está intimamente associada à concepção de mundo de que parte ou que propõe, de forma que é inadmissível um duplo posicionamento. Ou melhor, justapostas, duas perspectivas distintas tenderiam à autoanulação ou incoerência. Tomando as obras que compõem a trilogia em separado, pois, a questão estaria, em princípio, superada, porém colocadas em conjunto, a força de oposição nos aponta uma matéria por esclarecer.

Partimos da captação da obra em seu conjunto como unidade que, teoricamente, tende à coerência e à manutenção de um direcionamento discursivo unívoco para afirmar, coadunando a Lesky, que o aporte final se sobressai e que a obra como um todo a tal ponto se comprime. Em outros termos, pela disposição da cronologia dos fatos narrados e pela estruturação da diegese, *Agamêmnon* e *Coéforas* nos apresentam nada mais senão que fins parciais ou mesmo motes para o direcionamento assumido na obra última da trilogia. Dessa escala de hierarquia, não obstante, emerge a interpretação de que o fechamento trágico das obras anteriores, em contraste ao desfecho da *Eumênides*, alicerça justamente a validade e profundidade do remate da *Oréstia*. Logo, a apresentação de um mundo como

trágico em absoluto assume a função de fazer imergir o espectador/leitor em uma atmosfera de desolação – aparentemente – irremediável, um mundo que entrega o homem à aniquilação total. A motivação que leva ao ressurgimento, o meio pelo qual se revela uma escapatória, pois, ganha em intensidade. Quanto mais poder o embate de forças opositoras tem de derrubar o homem, mais valoroso será esse homem quando/se demonstrar a capacidade de superá-las. Ergue-se, desta maneira, Orestes como o herói por excelência na perspectiva esquiliana.

A concepção de uma *situação trágica*, portanto, coaduna com o sentido de afirmação do homem e do social. A decaída de Agamêmnon, assim como o declínio de Clitemnestra, no máximo podem ser vistos, desde a perspectiva final de que não há uma noção de aniquilação absoluta como forma de organização do mundo, como frutos de um *conflito trágico cerrado* sobre tais personagens. O casal real, com efeito, parece girar sobre si num entrelaçamento que faz com que um seja o responsável – ou mensageiro – do infortúnio trágico do outro. Do arдил de Clitemnestra emergirá a morte de Agamêmnon, dos feitos e do que representa o segundo para a nação e para o *gênos* remontar-se-á o declínio daquela pelas mãos da prole do casal – nas palavras de Clitemnestra no *Agamêmnon*: “os laços conjugais coincidem / Com os laços que nos prendem ao sofrimento” (ÉSQUILO, 1988, p. 38, grifos do editor/tradutor).

A situação de Clitemnestra, em verdade, atrelada à sua condição feminina em contexto patriarcal, com vistas ao que passara com Ifigênia e passará com Electra, merece especial atenção. A lógica que sustenta sua decaída parece ter sua validade especificamente por conta dos pressupostos falocêntricos da moral grega. Junito de Souza Brandão, no terceiro volume de *Mitologia Grega* (2013c), dedica todo um capítulo a tal personagem⁵³, ao longo do qual desenvolve um estudo da heroína revelador de um “despotismo machista” (p. 345) e que a apresenta como “vítima como todas as mulheres helênicas de uma organização político-social e religiosa que remonta à família indo-europeia” (BRANDÃO, 2013c, p. 345). Seguindo uma linha de interpretação do mito e, sobretudo, da *Oréstia* corrente entre os mitólogos, Brandão nos apresenta uma leitura que coloca a trilogia como, do ponto de vista da estrutura interna e da relação com o contexto social circundante, um embate entre um princípio patriarcal da cultura grega, que vê no feminino os signos da fertilidade

⁵³ Afora o capítulo que trata da maldição familiar dos descendentes de Tântalo como um todo, inserido pelo autor no primeiro volume da série.

e vida, e uma disposição sócio-política e ideológica machista, que concebe o homem como superior em força, intelecto e honra. Nesse bojo, pois, se dispõem na obra Clitemnestra e Electra como forças antinômicas, o que se materializa efetivamente, como se sabe, em *Coéforas*.

Todavia, como acima está dito, Brandão (2013c) tem a preocupação de colocá-las, juntamente com “todas as mulheres helênicas”, como vítimas. Ambas, assim, partilham dessa condição, ainda que respondam de maneira distinta. Na leitura mais elementar, o que coloca mãe e filha em embate são os posicionamentos contrários acerca de Agamêmnon, o que, *a priori*, apontaria para um direcionamento, dir-se-ia, mais feminista – ainda que a palavra aqui não possa ser tomada dentro da significação que assumiu no decorrer do século passado – da rainha e uma valorização da tradição patriarcal por parte da princesa.

Com enfoque em Clitemnestra, Brandão assim sintetiza a questão:

Não parece difícil, seguindo os meandros do mitologema, esboçar um juízo de valor acerca de Clitemnestra e Electra. Ambas são vítimas do despotismo patriarcal. A rainha de Micenas é coagida a desposar aquele que lhe trucidou o marido e o filho recém-nascido. Como se isso não bastasse, o novo senhor deixou-se arrastar pela *hýbris* e ofendeu a vingativa Ártemis. No intento de apaziguar-lhe a cólera e ter ventos favoráveis para uma empresa gigantesca, onde brilharia a vaidade pessoal do comandante-em-chefe, atraiu mentirosamente a esposa até Áulis. Em vez de núpcias solenes com Aquiles, a rainha assistiu ao sacrifício de sua filha Ifigênia. A união Clitemnestra-Egisto não é apenas um ato de vindita de ambos contra Agamêmnon, mas, em relação à filha de Tíndaro, tem-se a impressão de tratar-se de uma busca desesperada de apoio e segurança para sua carência afetiva. Diga-se, de passagem, que a decisão de Clitemnestra de unir-se a Egisto custou muito caro à sua honorabilidade. Como sua irmã Helena, raptada por Páris, a esposa de Agamêmnon transformou-se na literatura em prostituta vulgar (BRANDÃO, 2013c, p. 358).

Há, assim, na linha de argumentação exposta por Brandão, uma incongruência – com relação ao mito de tradição oral – na acepção historicamente atribuída a Clitemnestra na tradição literária, haja vista que suas iniciativas estão respaldadas pelas atitudes do marido. Além disso, ainda em concordância a Brandão, as ações da esposa do rei encontram guarida em demandas psicológicas e/ou emocionais que parecem não coadunar com a vulgarização de sua figura. É coerente que a leitura feita desde uma perspectiva marcada pelo patriarcalismo ponha em relevo o adultério e o crime contra o cônjuge. A articulação da vingança,

además, tal qual está posta, acentua tal impressão: Clitemnestra usa da confiança do marido e da dissimulação para pôr em prática seus planos, idealizados, há que se dizer, de antemão e com certa frieza, e postos em prática com dissimulação⁵⁴. Destarte, parece que o princípio em si do agir contra o marido fisicamente e contra a honra deste é uma falta, independentemente da justificativa que se tenha. Tal justificativa, no caso em questão, como vimos, alça-se sobre dupla frente: a ação efetiva de Agamêmnon de agir contra Ifigênia e, por extensão, contra si mesmo e contra Clitemnestra, o que, do ponto de vista dessa, é já uma traição primeira – força motriz para a vingança⁵⁵ –; o referido abandono afetivo, consequência, em parte, da suposta falsidade do esposo, mas também, em alguma medida e complementarmente, da falta de afetuosidade, ausência que ocupa Egisto. Nos versos que fecham o *Agamêmnon*:

CORO: [dirigindo-se a Egisto, que os ameaça]
Fanfarrão sem coragem! És um galo
Pavoneando em torno da galinha!

Enquanto diz os dois últimos versos, o CORO sai, em coluna por dois, desaparecendo o último homem com o último insulto, deixando CLITENESTRA e EGISTO sozinhos.

CLITENESTRA:
Esquece dessa corja. Nós dois juntos
Impor iremos reverência ao trono
(ÉSQUILO, 1988, p. 79).

O amante, assim, mais que um instrumento da vingança, seja por existir como tal – amante – seja por auxiliar ou mesmo viabilizar o feito⁵⁶, é também o companheiro no sentido do laço amoroso. Isso afiança a afirmação de Brandão (2013c) sobre Egisto ter influído na perda de *status* social da rainha. Notemos que,

⁵⁴ A rainha quando do anúncio da chegada do marido: “CLITENESTRA: Que venha [Agamêmnon] sem demora; a nossa Argos / Ansiosa o espera; e no seu lar / Esposa tão fiel quanto a deixou, / Um cão de guarda atento à sua porta; / Reconhecida à lealdade, e sempre / Para com inimigos implacável; / Em suma: sem mudar, de modo algum. / Não violei a fé nestes dez anos. / Do prazer que se tem com outros homens / Nada sei, e nem sei de escândalos” (ÉSQUILO, 1988, p. 35). E depois de executada a vingança: “CLITENESTRA: Há pouco tempo atrás eu disse coisas / Oportunas então, agora venho / Desmenti-las, sem que isso me envergonhe. / Quando se trama a morte de um inimigo, / Que parece um amigo, é evidente / Que de outro modo seria impossível / Preparar a contento uma armadilha. / Por longo tempo planejei, paciente, / Essa prova de força, e finalmente / A batalha travei. Veio a vitória” (ÉSQUILO, 1988, p. 67).

⁵⁵ “CLITENESTRA: A manha que empreguei para matá-lo / Ele mesmo a usou primeiramente, / Ao desenraizar, astucioso, / A delicada planta que me dera, / E trouxe a maldição sobre esta casa” (ÉSQUILO, 1988, p. 72-73).

⁵⁶ A depender da versão do mito que se tome.

particularmente na versão esquiliana do mito, a Egisto pouco cabe senão que partilhar da conquista da amante; não participa da execução do assassinio. Sua subida ao poder, pois, é marcada pela desaprovação do Coro, que vê na união entre os então usurpadores do trono um ultraje a mais à memória de Agamêmnon. Instituiu-se, assim, uma afronta tripla, cronologicamente: a traição conjugal, o crime de morte, a tomada do trono. É de se destacar, nesse sentido, que a ascensão de Egisto além de derrubar ainda mais a honra de Clitemnestra, afiança uma concepção esquiliana de insuficiência da mulher para com o poder. Ainda que seja autônoma o bastante para articular e praticar a vingança, não o é para ocupar o lugar de líder de um povo, papel que desempenha Egisto mesmo que em desaprovação popular.

Percebe-se aí uma concepção esquiliana do feminino como capaz do artil, porém incapaz da governança; como possível exemplo do mal, ou melhor, do erro e do desvio de conduta, contudo como não dotada, quiçá por sua natureza feminina, de força o bastante para conduzir um povo, o que, primordialmente, significaria uma condição de mérito e honraria. Em suma, uma mulher pode ser a representação da falta e/ou da incompletude do humano, condição partilhada pelo masculino, conforme temos desenhado a genealogia dos atidas, todavia, aquele caráter mais elevado do humano, materializado na figura do herói altivo e autossuficiente, não lhe é possível alcançar. Aproximamo-nos, destarte, de uma noção de perdição do homem pelo feminino também desenvolvida na tradição judaico-cristã tendo como referência primária o livro de Gênesis, alicerce da outra matriz mitológica formadora da tradição ocidental, como assevera Auerbach (2009).

Estando os mitos entendidos como criação coletiva, é imperativo considerarmos o fato de ambas as matrizes basearem-se em perspectivas ideológicas – às quais correspondem formas de organização político-sociais – marcadamente falocêntricas. Eva pode ser tomada como paralela de Pandora, e aí entraríamos em um pressuposto comum de que a ação da mulher é a responsável por abrir as portas da decaída humana. Em ambas as matrizes mitológicas, a associação da mulher à ideia de perdição está ambientada em um contexto de criação, de um “mundo das origens”, por se desenvolver/estruturar em seguida, o que significa dizer que a noção de erro está intimamente conectada com a compreensão do que é o feminino em tais formas de classificação da realidade, ademais de constituir um dogma de difícil subversão.

É evidente, e há que se ressaltar, que a noção de “Mal” engendrada pelo discurso judaico-cristão é bem distinta da acepção grega de desvio. Não há na visão grega de mundo um sentido maniqueísta da criação e do comportamento humano. Com efeito, o feminino como signo da perdição, na matriz grega, estaria talvez melhor compreendido se tomado no âmbito das características intrínsecas da mulher – conforme se lhe atribuem como tais. Não se quer negar a hipótese de que também na formação do discurso judaico-cristão algo análogo ocorra, uma vez entendido o livro de Gênesis como constructo mimético e, portanto, produto de uma espécie de visão de mundo que busca/encontra na mulher os sinais a que se atribui o signo de ruim, mal, desviado do correto. Sucede que a forma como tal ocorre, nas diferentes matrizes, parece destoar.

Seguindo a perspectiva de Auerbach (2009), o tipo mimético judaico-cristão, ao metaforizar a narrativa, deixa à leitura a possibilidade de atribuir dimensionalidades extremamente profundas e ontológicas. O Mal é algo de difícil delimitação, tem formas múltiplas e em geral se manifesta (ou é representado) a partir de imagens imprecisas, de símbolos e obscuridades. Ao tomarmos a obra esquiliana em particular, vemos algo em muito distinto. A noção de erro, de desvio de conduta segue uma suposta linha de coerência via de regra explícita. A estratégia de apagamento de variantes, pois, obedece a tal característica; há a necessidade de *revelar* ao público “o que está errado”; onde ocorreram as falhas e quais suas consequências. Está claro ao leitor/espectador quais são as atitudes de Agamêmnon que impõem sua queda, assim como no movimento circular do trágico o como os atos de Clitemnestra se voltarão contra ela mesma.

Ocorre que ao materializar os erros da rainha em forma de assassinato, infidelidade conjugal e “golpe de estado”, ações todas praticadas contra o mesmo homem, para com o qual, segundo os valores vigentes, deveria guardar respeito e lealdade, a tragédia esquiliana constrói uma figura feminina como espécie de opositora da moral e do caminho da justiça. Já nos referimos ao duplo padrão de moralidade que aí se institui e dissemos que, em plano social e afetivo, isso justificaria, em tese, a atitude da rainha. Contudo, o que assume primeiro plano no *mímema* é a manifestação do ardil e, com especial destaque, certo exagero e/ou descomedimento da personagem. Vejamos a citação a seguir em que o Coro de *Agamêmnon*, formado por doze anciãos – homens, evidentemente – gregos estabelece diálogo com a rainha posteriormente ao assassinio do rei:

CORO:

Tua desfaçatez nos horroriza:
Tu te vanglorias de tal ato
Junto ao corpo do esposo assassinado!

CLITENESTRA:

Falais como se eu fosse imprevidente
E leviana, uma mulher qualquer.
Estais muito enganados. O meu pulso
Bate com força. E vou repetir
Aquilo que vos disse: podereis
Aprovar, censurar, que, para mim,
Tudo é a mesma coisa. Aqui está
Bem morto meu marido, Agamenon.
Da minha mão direita a sua morte
Foi obra, e obra justa e merecida.
Eis a simples verdade, incontestável.

CORO:

Mulher vil! Que bebida, que alimento
Desnaturado, que raiz maligna,
Te transformou a ponto de levar-te
A praticar o crime mais nefando?
(ÉSQUILO, 1988, p. 68).

Poder-se-ia mesmo falar de uma aproximação entre esta Clitemnestra e a Medeia euripidiana, dados: o ardil, dissimulado; o crime de sangue, executado pelas próprias mãos; e a disposição para a vingança, implacável, a que se some um aparente gosto pela exteriorização dos feitos, em espécie de desabafo confessional. A intensidade com que Medeia colocara em prática seus planos é um caso à parte e o infanticídio talvez represente um crime ainda mais atroz que aqueles que caracterizam a represália praticada pela filha de Tíndaro para com o atrida. Porém, como se percebe pelas palavras do Coro acima citadas, poder-nos-íamos fazer ver em Clitemnestra a antecipação de alguns predicativos depreciativos atribuídos como próprios do feminino que serão desenvolvidos com maior ênfase por Eurípides na princesa da Cólquida. Em particular, é de se destacar mesmo a necessidade que sente Clitemnestra de, como dizem os anciãos, vangloriar-se dos atos executados; feito que, pelo que se percebe, está mais para a purgação de um anseio por vingança, esperada pelos longos dez anos de guerra, do que para uma predisposição para a prática do ardil, como se tal tipo de ação a satisfizesse.

A veemência do desabafo, com efeito, causa uma impressão de certo direcionamento sádico. O Coro parece seguir tal interpretação, mas é ambíguo ao se

perguntar, na última das falas supracitadas, sobre a origem de tais crimes: ao passo que lhe coloca como execrável parecendo partir de um pressuposto de que assim o é pela índole da personagem, nos apresenta também um indicativo de que há algo, exterior à pessoa, ao indivíduo Clitemnestra, que justifica que seja como é. Pois bem, a questão a discutir aqui é se o Coro de anciãos, aqui tomado como representante do pressuposto direcionamento argumentativo da voz autoral – seja esta atribuída à pessoa do tragediógrafo ou ao ideário coletivo que por trás dele está –, busca como referente externo ao ser algo que está em uma esfera social ou, acima desta, em um sentido transcendente, na natureza primeva dos seres e das coisas, que, na perspectiva grega de então, como se sabe, nos remeteria à religião politeísta. Na primeira hipótese, haveria que se pôr em evidência certa condição social da mulher dentro da organização política e ver em Agamêmnon alguém responsável por seu próprio declínio não somente graças à *natureza trágica* do cosmos, mas, complementarmente, pelo fato em si de, materialmente, ter subjugado alguém que, em consequência, foi à revelia, independentemente de qualquer princípio ético que por detrás disso houvesse. Na segunda hipótese, mais coerente com a perspectiva esquiliana, o que está além das ações individuais da rainha, a “raiz maligna” – para usar as palavras do tradutor/editor citado – seria a própria natureza feminina de Clitemnestra, o que, mais além, poderia ser ampliado para a ideia de que há no princípio de organização do mundo uma disposição da mulher como propensa, se não necessariamente ao crime, ao menos ao desvio da justiça, seja isto atribuído a uma índole desviada ou, o que não é menos falocêntrico, a uma concepção de que a mulher é fraca, no sentido mais geral que o termo possa assumir, em consequência, menos capaz das grandes ações humanas e mais propensa ao erro. Faz-se mister dizer, por conseguinte, que tais concepções, já que partem do – e portanto se limitam ao – ponto de vista do masculino, justificam uma organização social grega que submete a mulher a uma posição hierarquicamente inferior, restringindo sua atuação ao ambiente familiar e caseiro. Complementarmente, não podemos deixar de mencionar que tal delimitação de perspectiva tem por base a incapacidade – ou ao menos dificuldade – humana de reconhecimento da alteridade. É dizer, com o perdão da tautologia, que o masculino não pode conceber a mulher senão desde uma perspectiva masculina, coerentemente, valorizadora do masculino.

Nesse sentido, o que a obra esquiliana proporciona é a naturalização, pelo processo mimético, de determinada perspectiva de mulher/feminino, tomada como referente; perspectiva essa que, pelo prestígio do discurso, adquire – ou ao menos afiança – peso de verdade. Assim, faz parte da realidade, tal e qual a religião e “nós mesmos” podemos ver, uma mulher “moldurada”, “classificada”, dentre as coisas todas que formam o mundo, como um ser inferior ao homem, propensa ao erro, e em quem não se pode confiar.

Na *Oréstia*, pois, tais pressupostos se manifestam primeiramente em Clitemnestra, mas generalizam-se – o que afiança a asseveração que corresponde a uma noção de feminino – por aparecerem, de distintas formas, no seio das personagens femininas, e o caso particular de Electra aqui se destaca.

Ao tomá-la pelo conflito que estabelece em *Coéforas* com a mãe, poder-se-ia considerá-la com representante da perspectiva patriarcal em oposição ao posicionamento pressupostamente antipatriarcal de Clitemnestra. Tal posicionamento de Electra, pela tradição literária, é atribuído à fidelidade a Agamêmnon, justificada, primordialmente, por um afeto e/ou estima mantidos para com a pessoa do pai e, complementarmente, por um rechaço da traição cometida pela rainha, ao que se some um desapareço a Egisto.

Ocorre que nem Clitemnestra é em tudo rompedora do patriarcalismo, nem Electra pode ser tomada como defensora de tal perspectiva. A rainha, como vimos, se apega a Egisto para sustentar-se no trono e, quiçá e antes mesmo disso, só coloca a vingança em prática por haver encontrado no amante um “porto seguro”, no sentido afetivo – alguém que compreende e partilha da dor – e também político – alguém a quem se pode aliar para lutar contra a revolta popular. Do outro lado, seria forçado buscar nas atitudes de Electra uma consciente defesa do falocentrismo; é dizer, se apega muito mais a um apreço particular pela figura do pai que ao princípio em si da superioridade do homem sobre a mulher. Ademais, na esteira freudiana, pensemos que a apreciação pelo pai pode ser vista como uma das facetas de algo maior em termos de afetividade, um princípio de paixão pelos progenitores, haja vista uma fase anterior em que a personagem dirige a admiração à mãe. Conforme observam Chevalier e Gheerbrant:

O complexo de Electra, tal como o conceitua a psicanálise, corresponde ao complexo de Édipo⁵⁷, porém com matizes femininos. Não é Electra quem mata a própria mãe: ela induz o irmão Orestes ao matricídio, guiando-lhe a mão armada com o punhal. Depois de uma fase em que se fixa afetivamente sobre a mãe, na primeira infância, a menina apaixona-se pelo pai e tem ciúmes da própria mãe. Em seguida, se o pai não lhe corresponde aos anseios, ou ela tende a virilizar-se para seduzir a mãe, ou então, repelindo o casamento, inclina-se para o homossexualismo. Como quer que seja, Electra simboliza uma paixão dirigida aos pais, até igualá-los pela morte. Neste como que equilíbrio fúnebre, implorando aos deuses “justiça contra a injustiça”, Electra recompõe o símbolo do mito e restaura a Harmonia requerida pelo Destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 394, apud BRANDÃO, 2013c, p. 359)⁵⁸.

Não nos interessa aqui questionar as coerências e/ou incongruências da apropriação psicanalítica do mito, que, claro, como em qualquer processo intertextual e de interpretação, direciona significados, voluntariamente ou não. Mais profícuo nos parece buscar um diálogo que incorpore profundidade a nossa reflexão e, nesse sentido, se tomamos Electra em paralelo a Édipo pressupondo uma correspondência, um ponto a se destacar é a distinção no que se refere à consagração da relação amorosa. Édipo, ainda que movido pela cegueira, desposa a mãe e com ela mantém uma relação estável até a descoberta de seu passado e, conseqüentemente, de sua condição. Electra não só não materializa a paixão (não a converte em relação carnal), seja pela mãe ou pelo pai, como, e talvez mesmo em consequência disso, em nenhum momento se lhe ocorre a oportunidade de questionar-se do ponto de vista psicoafetivo. O sofrimento de Édipo está diretamente relacionado à compreensão de si, ao passo que a agonia da filha de Agamêmnon se arrasta pelo tempo, movida pela impossibilidade de reencontro e/ou consagração da união com o progenitor. Em outras palavras, a dor de Édipo baseia-se na presença, ao passo que a de Electra funda-se na ausência.

⁵⁷ Optamos por não tratar em pormenor dos referidos Complexo de Édipo – freudiano – e Complexo de Electra – junguiano. Acreditamos que a crítica literária moderna tem dedicado ao mito de Electra – e suas releituras – atenção bastante pormenorizada sobre a dimensão psicanalítica. Não sendo esse o nosso foco, ao longo do estudo aqui desenvolvido consideraremos e contextualizaremos tais implicações somente na medida em que influírem diretamente nas reflexões apresentadas, ainda que, na última obra que compõe o *corpus*, a perspectiva freudiana esteja mais presente. A proposta que assumimos é a de não abrir mão das contribuições freudianas – com as quais efetivamente dialogaremos –, porém não tomá-las como viés articulador das análises comparativas nem tampouco interpretar o mito segundo as premissas psicanalíticas.

⁵⁸ Preferimos, nesse ponto, citar literalmente a passagem segundo a versão proposta por Junito Brandão por considerá-la mais adequada às nomenclaturas por nós usadas ao longo do trabalho, ainda que amiúde tenhamos usado da tradução para o espanhol citada nas referências finais.

Parece também, no caso de Electra, que os tragediógrafos não exploraram, ao menos não com ênfase, a pretensa predisposição da personagem a uma união com a mãe. Se buscássemos materializá-la nas obras, pelas estruturas internas, encontraríamos algo que justifique tal sentimento, porventura, justamente no embate estabelecido entre as duas, o que endossaria a afirmação de que a afetividade à mãe se converte, quando do redirecionamento à figura paterna, em inveja. Assim, haveria um ressentimento de Electra quanto a Clitemnestra antes mesmo do ardil contra o pai, ou independentemente dele, o que invalidaria a linha argumentativa que aponta a vingança pelo crime praticado como justificativa única ou força motriz primeira para o matricídio. Nessa linha de interpretação, o assassinato da mãe se deveria a um querer em maior monta individual, e tenderíamos a ver em Electra uma mulher obstinada pela retaliação à mãe. Tais considerações coadunam com a linha de interpretação sobre o símbolo de mãe em sentido geral exposta por Chevalier e Gheerbrant:

En [el] símbolo de la madre se encuentra la misma ambivalencia que en el del mar y de la tierra: la vida y la muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento; es también, por contra, el riesgo de opresión debido a la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía: la *generitrix* devorando al futuro *genitor*, la generosidad tornándose acaparadora y castradora⁵⁹ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 674, grifos dos autores).

O útero, morada primeira do ser, gera e sustenta para depois expulsar o indivíduo, somente a partir daí dotado de existência própria, isto é, separada da mãe. O parto designa, assim, a primeira experiência de violência e rechaço, e sua fonte vem, do ponto de vista de quem a sofre, justamente do meio que até então acolhia. A tensão entre proteção e exposição ao perigo parece ser prolongada no vínculo entre mãe e filho durante o decurso da vida. Como ponto de referência da origem, a mãe sempre será a materialização do surgimento do indivíduo, acusando, por conseguinte, o igual caráter de eventualidade da morte; a finitude do ser nela se

⁵⁹ “No símbolo da mãe se encontra a mesma ambivalência que no do mar e no da terra: a vida e a morte são correlativas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar a terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e o alimento; é também, ao contrário, o risco de opressão devido à estreiteza do meio e ao sufocamento por um prolongamento excessivo da função de nutriz e de guia: a *generitrix* devorando ao futuro *genitor*, a generosidade se tornando capadora e castradora” (tradução nossa).

reflete na medida em que representa o caráter cíclico da vida. A compreensão do que é a vida passa pelo reconhecimento da morte; pela própria criação, a mãe representa igualmente a destruição; o ciclo da gestação, metonimicamente, é correspondente da vida.

Tendo em vista o que expusemos anteriormente quando contrapúnhamos as versões de Ésquilo e Eurípides pensando na tradição e ruptura do *mythos* no cenário grego, seria de se questionar se tais considerações se sustentariam se tomada somente a versão esquiliana do mito ou se seriam mais apropriadas se atribuídas às *Electras* sofocliana e euripidiana ou, quiçá, só se justificariam se tomado o mito em seu sentido amplo que englobasse a multiplicidade de variantes escritas e orais. Com efeito, a Electra esquiliana tem menos destaque na estrutura da tragédia se comparadas as três versões aqui postas em destaque. No entanto, o relevo que alcança a personagem nas duas versões posteriores faz com que, dentro da própria tradição literária, se volte com mais atenção os olhos para a personagem esquiliana, que, para efeitos de *cânone* da tragédia, é o ponto de referência, seja para os próprios gregos seja para a cultura ocidental. Como bem afirma Jenny (1979), o processo intertextual de negação ou transformação que busca um redimensionamento extremo, ao revés de significar o apagamento da obra primeira, pode justamente fazê-la emergir para um público que, talvez, não a mirasse com a mesma atenção. Tal dinâmica, convém dizer, constitui profícuo sistema de revitalização do material literário.

Vejamos como se manifesta Electra em *Coéforas*:

ELECTRA: [em oferenda ao pai morto]
 Agora, para o morto eu derramo
 A água lustral e invoco o seu espírito:
 Pai, tem piedade de mim, e de Orestes [...]
 Não temos mais um lar, pois foi vendido
 Por nossa mãe, e o preço foi Egisto, [...]
 E eles, arrogantes e insolentes,
 Gozam a riqueza que tu conquistastes. [...]
 Quanto a mim, é tudo que desejo
 Ter puro o coração e as almas lavadas,
 Da minha própria mãe ser diferente.
 Aos nosso inimigos, entretanto,
 Que a vingança apareça brevemente.
 Que quem matou prove o sabor da morte!
 Essa esperança, sim, contra a esperança
 Dos nossos inimigos anteponho.
 A minha maldição a sua enfrenta,

E serei tão malvada quanto são.
 Para nós sê gracioso, e nos envia,
 De onde estás, a bênção que pedimos,
 Dos deuses e da terra em nome, e em nome
 Da vitória do Bem e do Direito.
 (ÉSQUILO, 1988, p. 86).

Ao que se apreende da leitura do início da *Coéforas*, Ésquilo nos apresenta uma Electra mais suplicante que vingadora; opositora a Clitemnestra e Egisto; defensora da tradição e da moral patriarcal; e, acima de tudo, frágil: necessita da ajuda dos deuses, do pai morto e do irmão, do mais transcendente ao mais terreno, para levar adiante o que acredita ser o correto. Mesmo a oferenda, exposta na citação, não é feita sem uma anterior explanação do Coro de escravas, que a impulsiona a fazê-lo e a instrui como. É notório o posicionamento desta Electra em acordo com os valores sociais em vigor e/ou em construção na Grécia de então de fortalecimento da *polis*.

Há que se dizer, todavia, que age em corrupção de uma ordem estabelecida, o que pressupõe um princípio de falimento da instituição governamental. Isto é, ainda que a revolta contra o poder se justifique por este ser tido como injusto, também é significativo estabelecer se é ilegítimo ou não.

A subida ao trono de Egisto e Clitemnestra passa pela desaprovação popular, mas a legitimidade do poder, do ponto de vista político, em suma, é atribuída pelo senso comum, o que se materializa na reverência formal e na obediência. Assim, ao mesmo tempo em que age segundo a tradição no que se refere à necessidade de vingança da traição, manutenção de pressupostos patriarcais e crença na justiça divina, a filha de Agamêmnon, e com ela Orestes, contradiz outra tradição que é a de sujeição à instituição do estado, que, *a priori*, significaria que a vontade coletiva está acima dos quereres particulares. Paradoxalmente, Electra se posiciona ao lado da coletividade ao passo que age contra uma instituição que representa esta mesma coletividade. Em teoria, de uma só vez, constrói e derruba o mesmo princípio de valor. Não é indiferente o fato de que a instituição a que se busca derrubar está corrompida, contudo tal fator apresenta-se em uma dimensão outra, já que sua legitimidade política existe *per si*.

Está latente, em tais considerações, uma analogia entre Electra e Antígona no que se refere ao posicionamento de uma figura feminina e subjugada que se rebela contra um estado tirânico. Mais além, ambas agem contra o representante do estado

em favor de um apreço para com um ente próximo e apegando-se aos valores da tradição. Tais valores, renegados pelo estado ou seus representantes, pois, subjazem a revolta das personagens, que se proclamam defensoras da justiça, tomada em sua significação mais arraigada ao dogma religioso⁶⁰.

As diferenças, todavia, logo saltam à vista: Electra se volta contra a mãe, o que pressupõe um nível de envolvimento com o inimigo mais forte e problemático do que ocorre com a filha de Édipo. A descendente de Tântalo, ademais, se age em prol da honra do pai, tem um escopo diretamente relacionado à derrubada do poder, ao passo que a Antígona sofocliana não luta necessariamente contra a governabilidade de Creonte, senão “apenas” contra uma ordem sua em específico. Isto é, de um lado temos o intento de subversão da ordem estabelecida a partir da tentativa de tomada do poder; do outro, simbolizada no desrespeito/desobediência à soberania do estado. O conflito de Antígona é contra os princípios que regem as leis da *polis*, contra a forma de estruturação do poder, a seu ver, corrompidas. Há aí um posicionamento político declarado, e a obra sofocliana parece mesmo estruturar-se a partir de tal paradigma. Electra, por seu turno, move-se contra a pessoa (ou pessoas) do(s) governante(s), seu alvo é pessoal.

Ademais, tem-se de considerar a diferença de caráter e atitude de ambas as personagens. Nesse sentido, Antígona se aproximaria mais do espírito pulsante de Clitemnestra que da apatia e passividade da Electra esquiliana. Assim, ambas, Antígona e Electra, se posicionam contra a ordem supostamente em favor da tradição, não respeitada pelo estado ou seus representantes. Todavia, o que veem de deplorável no estado e que faz com que se movam contra este é distinto, tal qual a forma como o encaram também o é: Antígona está disposta ao sacrifício para que suas crenças sejam respeitadas; Electra, mais ao modo de Ismênia, limita-se ao seu espaço, limita-se a expor seus posicionamentos e rogar a ajuda de seres mais “fortes”, capazes de defender seus interesses.

Pensando no direcionamento afetivo, parece que a morte do pai e o sentimento de que este foi traído fez com que a apreciação terrena de Electra pela

⁶⁰ Ambas, colocadas aqui em paralelo no âmbito político, seriam, ademais, refratárias de Ártemis no que diz respeito ao caráter de “feminino”: segundo Brandão (2013c, p. 370), “Electra traduz em larga escala os arquétipos de Ártemis: feroz, destemida e contestadora, luta sem desfalecimentos até a vitória final, mesmo que deixe pedaços de si nos espinheiros e sarçais”. Sendo Ártemis a deusa que expressa a *nemesis* sobre Agamêmnon em Áulis, indicando o caminho de seu infortúnio final, é de se pontuar como a aproximação entre a deusa e Electra é vetor dos sentidos de justiça e destino gregos: como deusa caçadora, vinga-se de Agamêmnon; como arquétipo refratado em Electra, vinga-se de Clitemnestra, ainda que esta última seja também mecanismo do declínio de Agamêmnon.

pessoa do progenitor se catalisasse e se convertesse em espécie de idolatria, tendendo à martirização ou ao endeusamento. Assim sendo, o apreço voltado a ele passa por um processo de sublimação. Édipo encontra na materialização do enlace com Jocasta um motivo de vergonha, reconhecendo no sentimento mantido para com a progenitora um erro, algo deturpado; Electra vê, ao contrário, na superestima ao pai o mais elevado dos sentimentos, uma vez que articulados aos valores da tradição religiosa. Os atributos aparentemente terrenos que Electra confere a Agamêmnon, assim, devem ser tomados, ao menos do ponto de vista do que significam para si mesma, em um sentido transcendente.

Atende as preces que ora te trazemos,
 Ouve o clamor que o coração nos dita,
 Nosso rei consagrado, Agamenon!
 Tu, um homem tão forte, tão valente,
 Que te alegravas com o fragor das armas,
 Que, com a espada vingadora e o arco
 À altura de um homem distendido,
 Infligias a morte aos inimigos,
 Vem, agora, vencer a maldição,
 Redimir esta casa e castigar
 Os assassinos que ainda estão impunes.
 (ÉSQUILO, 1988, p. 87).

Tal processo de transcendentalização do pai, salientamos, é possível em grande medida pela configuração da religião grega, que aproxima em muito os deuses dos homens ao conferir-lhes predicacões, dir-se-ia, humanas. Outrossim, a raiz genealógica atrida credita uma origem divina ao rei morto; sua existência, mesmo para Electra, é algo não mundano. Sem obstar, a maneira pela qual se opera a suposta sacralização está permeada por um exercício memorialístico que segue padrões antropológicos bem definidos:

A memória cultural tem como seu núcleo antropológico a memoração dos mortos. Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras. A memoração dos mortos tem uma dimensão religiosa e outra mundana, que se opõem entre si como *pietas* e *fama*. Piedade é a obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos. Piedade é uma coisa que somente os outros, isto é, os vivos, podem ter pelos mortos. Já a *fama*, isto é, a memoração cheia de glórias, cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida. A fama é uma forma secular da autoeternização, que tem muito a ver com autoencenação. [...] Contudo, mesmo a memoração religiosa

dos mortos depende da recordação dos vivos. A mais antiga e mais difundida forma de recordação social que une vivos e mortos é o culto aos mortos (ASSMANN, 2011, p. 37, grifos da autora).

Ainda que *pietas* e *fama* se contraponham, Electra parece buscar a harmonização de ambas. O culto não é levado a cabo por mais ninguém, e a fama de Agamêmnon, se construída por ele, é filtrada por Electra, que vela seus erros – nos dois sentidos do termo: purifica as faltas cometidas pelo pai ao passo que as esconde, omite – e enaltece suas virtudes.

Com respeito ao excerto anterior que reproduz fala de Electra, ademais, repare-se que, no movimento trágico, como espécie de deus vingador, a moça atribui ao pai a responsabilidade pela autoria da vingança. Como senhor de seu próprio destino trágico e de toda a família – afora seus ascendentes, evidentemente –, nessa perspectiva se desenharia um quadro em que Agamêmnon, pela falha trágica, seu descomedimento, causa seu próprio declínio, colocado em marcha pelas mãos de sua esposa. Esta, para tanto, comete um crime, erro que ele mesmo, o rei, depois de morto, cuida de castigar, por meio da invocação da filha e das mãos do filho. A centralidade do atrida se acentua se retomarmos a reflexão sobre o *génos* no sentido da extensão que o sangue assume na prole; ou seja, Orestes e Electra, partes de Agamêmnon que ganham vida própria, são também Agamêmnon agindo; são produto dele, membros que integram seu sangue, sua ascendência divina, seu ser.

Assim, a asseveração de que Electra iguala os pais pela morte, encerrando o círculo trágico, na perspectiva esquiliana se dilui proporcionalmente ao caráter secundário que assume no processo. Ela é uma espécie de sacerdotisa da vingança, sendo que a força espiritual e moral que sustenta o “crime de justiça” está em Agamêmnon, e o executor da vontade divina é Orestes.

Electra, assim, limita-se ao espaço feminino que lhe corresponde. A julgar pela pujança de espírito de Clitemnestra na obra que abre a trilogia, no ideário esquiliano o feminino só pode ser protagonista de ações denegridoras; a ação justa e corretiva, em regra, necessita ser amparada por um intento varonil:

ELECTRA: [dirigindo-se a Orestes]
Querido, mui querido! Como quatro
O teu afeto vale para mim.
Representas meu pai, primeiramente;

E todo afeto que eu deveria
 Nutrir por minha mãe, a qual odeio,
 É também teu, como o quinhão
 Que eu deveria dar a Ifigênia,
 Nossa irmã, cruelmente eliminada.
 És, finalmente, meu leal irmão,
 E apenas o teu nome fraternal
 Livrou minha vida da desonra.
 (ÉSQUILO, 1988, p. 91).

Algo que é construído ao longo da *Oréstia* parece estar sintetizado nessa fala de Electra, trata-se do desdobramento de Agamêmnon em Orestes. Em âmbito que se soma à filiação do *génos*, Orestes, como afirma a irmã, representa, assume o papel do pai, incorporando tudo aquilo que Agamêmnon significava, quiçá purificado de suas faltas. Assume a função de grande herói grego, representante da justiça e retidão, de líder da nação, por sua exemplaridade e ascendência, de homem guerreiro, que luta contra todos os inimigos para que o caminho justo seja tomado. Não obstante, desde a perspectiva de Electra, Orestes é também extensão de Agamêmnon, e ao irmão ela transfere seu apreço. Se lhe coube cuidá-lo quando era jovem, assumindo o papel de mãe, também se pode dizer que a ela se deve em alguma medida a formação do herói “à imagem e semelhança” de Agamêmnon.

Do lado oposto, se alguma vez já foi objeto de consideração por parte da filha, agora para com Clitemnestra Electra só pode alimentar ódio e ressentimento. Tal rancor impede que reconheça como justificados ou ao menos mostre compreensão pelos motivos da mãe. Quando Electra afirma que todo afeto que tem dentro de si, potencialmente destinado ao pai, à irmã e à mãe, transfere-se a Orestes, porque Agamêmnon nele está representado, já que Ifigênia está morta e Clitemnestra só é digna de ódio – revertido proporcionalmente em estima ao irmão e que, talvez, em alguma época, refletia um amor nutrido pela filha de Tíndaro –, é de se estranhar que Electra não note a contradição implicitamente posta no caso e justificadora das razões da progenitora. A morte de Ifigênia é sentida como dor, mas não é considerada na escalada das culpas e erros, pois significaria uma depreciação da figura do pai. Há, pois, uma cegueira da razão em Electra, inebriada pelo amor ao pai e sede de vingança contra a mãe, sendo que tal desejo de desforra, como vimos, pode não necessariamente arraigar-se a valores dignos, mas à depreciação subjetiva por parte da filha, ao menos em uma esfera inconsciente.

Ainda que a tragédia esquiliana esteja declaradamente construindo Electra a partir de uma imagem de submissão/inferioridade feminina e coerência para com os valores em vigência, ao fazê-lo, paralelamente constrói uma personagem contraditória, movida conscientemente por valores que inconscientemente está negando. Nesse bojo está, pois, um rancor subjetivo e egocêntrico que se encobre atrás do discurso objetivo que busca respaldo na elevação da moral para justificar a validade da vingança:

ELECTRA: [após descrição pelo Coro da morte do rei]
 E assim morreu meu pai; e eu, desprezada,
 Repelida no lar, abandonada
 E como um cão sarnento perseguida.
 Escondendo meu pranto, derramando
 As lágrimas de fel no isolamento.
 (ÉSQUILO, 1988, p. 99).

A motivação mais emotiva do desejo de vingança de Electra, como se vê, não destoa em muito das bases a que se apegava Clitemnestra para lançar-se ao crime de sangue. Clitemnestra sente-se abandonada e traída pelo marido. Electra sente-se abandonada e traída por Clitemnestra. Ocorre que, se a mãe em algum momento assume consciência da problemática de sua condição e encara a si mesma para pôr em prática a desforra, Electra, seja por debilidade, seja, o que é mais coerente, por não necessitar enfrentar um direcionamento ideológico já posto, a esse se agarra, ignorando que haja algo de mais profundo e problemático em suas motivações. A não superação da fragilidade, assim, coaduna com a manutenção de um estado de estagnação junto aos dogmas; revoltar-se contra a moral seria abrir o próprio peito e vice-versa. Tanto Clitemnestra quanto Electra foram criadas, ao modelo das mulheres gregas, segundo uma série de valores e regras aos quais uma tem de rebelar-se por completo e a outra apenas em parte: a ação de Electra contra o poder do estado e contra a mãe, ademais, é abalizada por um julgamento do senso comum – materializado, por exemplo, nas duas primeiras tragédias da trilogia, no Coro – que os vê (a casa real e a rainha) como deturpados: Clitemnestra usa despoticamente do poder e ao matar o marido rompe com os vínculos familiares ou com o princípio de valorização da instituição familiar e do laço sanguíneo; justamente ao que se apegava Electra:

ELECTRA:

Tem [pai] piedade do sangue do teu sangue,
Carne de tua carne, homem, mulher,
Que podem a tua estirpe perpetuar.

[...]

Do morto os filhos guardam a glória e a fama:
São tal qual a cortiça que sustenta
A rede de pescar por sobre a água
E sem a qual a rede acabaria
Preso ao fundo do mar e destruída.
(ÉSQUILO, 1988, p. 103).

É interessante notar como a metáfora usada pela personagem expõe duas facetas complementares do laço familiar. Parte, pelo que se coloca em evidência, da valorização da ascendência, princípio em si norteador da vingança. Concomitantemente, revela a dependência não só que a prole tem para com o progenitor – já que “lhe deve” mesmo a vida e de quem pede ajuda – como a que o antepassado tem para com os descendentes. Agamêmnon necessita de seus filhos para ser vingado, e o que ele representa para o povo e para a história depende daquilo que eles farão em prol de sua memória. A memória representa a sobrevivência no mundo terreno daqueles que morreram, e quem a constrói e desconstrói são os vivos. No poder, Clitemnestra trataria de agir, dentro de seu alcance, no sentido do rebaixamento ou apagamento dos feitos de Agamêmnon; Orestes e Electra, em contrário, se propõem a vangloriar o pai. Para que o atriado se mantenha na superfície como altivo herói e líder grego, *necessita* que seus representantes, de carne e sangue, não lhe deixem afundar e destruir. Duas questões aqui, sem obstar, se fazem relevantes: a concepção de que a memória e o discurso têm o potencial de moldar o passado – e, por extensão, o mundo presente – e, tendo este primeiro ponto por premissa, a destoadada de Electra a certo tom de chantagem. Partindo do pressuposto de que a vingança é um esforço em favor do pai, desnecessário seria argumentar em favor próprio. É dizer, ao mesmo tempo em que Electra pede auxílio ao pai para agir por ele, mostra que ela quer, tem a vontade/necessidade de vingá-lo. Age, pois, também em seu próprio favor, ainda que não o diga claramente nem mesmo a si. O pedido ao pai, última fala da personagem na obra – quem assume o primeiro plano na execução da vingança é Orestes –, mais que um “ajude a si” é, também, um “ajude a mim”, sendo que o direcionamento argumentativo da metáfora anteposta seria análogo a algo como: eu dependo de você como você de mim, portanto me ajude senão não posso ajudá-lo.

O confronto com Clitemnestra, então, é uma contingência – não só, mas também – pessoal de Electra. Por detrás de um sentido elevado há um querer subjetivo e em certa altura mesquinho que ao primeiro governa ou nele “apenas” busca resguardo.

Ainda assim, com o embate instituído, ao passo que enfrenta a progenitora Electra reflete-a, deixa as demandas subjetivas governarem suas ações, mote este coerente com seu espírito feminino (tomando-o aqui segundo o ponto de vista patriarcal que rege a obra); e Electra em algum sentido parece ver tal relação, que no mais das vezes está velada, mas que em momentos emerge: “ELECTRA: Os filhotes de lobo, pela loba / Gerados e criados, são iguais / À loba” (ÉSQUILO, 1988, p. 98). A afirmação, que parte também de pressupostos falocêntricos, pois atribui ao homem a origem da vida, transformada no corpo da mulher, parece inclusive afiançar o crime de Orestes, que, tal qual Clitemnestra, seria capaz da atrocidade. O fato de o assassinato do herói alicerçar-se em princípios que contradizem uma pretensa má índole da rainha, assim, catalisaria seus valores de grande herói: o que há de Agamêmnon em Orestes vence o que há de Clitemnestra em Orestes. Se Electra se move por princípios egocêntricos, tal afirmação não lhe vale.

A *situação trágica* que atua sobre a personagem, ademais, nos aponta certa quebra do movimento trágico: tal qual ocorrerá a Orestes, não há para Electra um fim trágico, ainda que aja pelo crime; ademais, ao contrário do irmão, não tem sua falta purgada por instâncias superiores. Isso se justificaria somente se partíssemos do princípio de que não comete, em verdade, nenhum crime, ou que o julgamento de Orestes na *Eumênides* traçasse o destino de ambos. Pensando na estrutura interna da obra, seria justificado pensarmos mesmo numa despreocupação por parte do tragediógrafo em fechar o ciclo sobre a personagem por desempenhar ela papel de menor relevo. Ainda que esteja no núcleo da ação, Electra cumpre uma função específica; a obra esquiliana, como o título da trilogia sugere, parece centrar todas as forças em avalizar a redenção de Orestes. Tudo o que há de mesquinho, emotivo ou egocêntrico na motivação do matricídio é reservado a Electra, Orestes age, pois, “apenas”, sob o signo da honra, o que faz com que o Voto de Minerva (Atenas) seja mais facilmente adotado como acertado.

Seja como for, percebe-se aí uma característica própria do tipo mimético trágico que, se contradiz a premissa esquiliana de compromisso com um discurso unívoco e doutrinário, ainda assim já se faz presente na *Oréstia* e virá a se

desenvolver com maior força nas tragédias sofocianas e euripidianas. Referimo-nos a uma abertura do discurso literário/artístico à ambiguidade e ao paradoxo como algo a ele inerente por sua forma de construção. Parece que há na tragédia, e que é próprio do sentido do trágico, a disposição de sentidos que se anulam e se complementam. Ao passo que andam lado a lado, se contradizem. O paroxismo parece, pois, superar o intento de manutenção de um discurso unívoco, necessário para o dogma e a religião, aos quais se filia a obra esquiliana. Talvez por isso mesmo em sua tragédia tal fator esteja em certa medida negado ou deva ser buscado em uma leitura mais profunda. No entanto, a possibilidade do estudo de forças e sentidos múltiplos, que também se embatem, como antinomias radicais, já está instaurada, e pode-se dizer que esta será mesmo uma das características marcantes das tragédias dos dois poetas mais jovens. Sófocles e Eurípides, no estudo e exploração do humano e do social, usarão de tal princípio mimético como forma de dar não só aprofundamento às análises da condição humana como parecerão mesmo ampliar tal princípio para a compreensão do cosmos. Assim, em superação ao discurso unívoco, ao unilateralismo no que diz respeito aos processos de referenciação da “realidade”, abre-se a possibilidade do relativismo e da multiplicidade de verdades como regra mesma da existência.

A luta de forças opositoras, em *Ésquilo*, ao se ater em muito ao embate entre deuses e homens, nos aponta um direcionamento voltado ao aprendizado das leis e do funcionamento do mundo; mais além, tais leis e funcionamento são tomados de um ideário múltiplo pelas variantes e, em suma, homogeneizadas no *mímema*. Sófocles e Eurípides, pois, retomam o caminho da multiplicidade usando como força motriz processos miméticos próprios da tragédia, que transforma a pluralidade no sentido da justaposição de possibilidades em multiplicidade de perspectivas inerentes a um discurso/*mímema* único.

Isto é, o mito, em sua forma oral, é constituído por uma série de variantes que se complementam e se anulam (ao menos em parte). Porém, no plano narrativo e pela função que desempenham, partem sempre da unilateralidade. Na medida em que determinada variante é materializada como história dos Entes Sobrenaturais, para os interlocutores daquele discurso narrativo, aquela versão, ou o que ela diz, é uma verdade em si, suficiente por si mesma, o que anula, naquela esfera, a possibilidade de questionamento ou variedade. O mito multiforme, contraditório, ambíguo, pleno de significados que nos chega hoje é, com efeito, produto de uma

caminhada histórica dentro da cultura ocidental e tomado a partir do distanciamento que separa o olhar atual, do estudioso ou do senso comum, do contexto em que significava como mito no sentido de verdade. O sentido religioso do mito que busca encontrar/dar explicações para “as coisas do mundo” só pode se sustentar se o faz como tal, ou seja, se instaura crenças e verdades, não hesitação e indagação. É nessa medida que o fazer dramaturgico de Ésquilo, arraigado ao sentido tradicional do *mythos*, transforma a narrativa mítica do múltiplice ao unívoco mantendo – e para manter – o princípio de unilateralidade do discurso religioso.

As tragédias posteriores, engendradas em uma concepção de mundo permeada pelo *logos* então alimentam o princípio da multiplicidade do trágico, distinta da multiplicidade do mito oral, explorando o substrato mítico desde uma perspectiva antagônica àquela apresentada quando da estruturação de tal gênero.

Em síntese, poderíamos afirmar que o mito, como narrativa de autoria coletiva e de transmissão oral, é múltiplice na medida em que busca o unidirecionamento. A obra de Ésquilo, no intento de apagar a multiplicidade, tal qual faz a obra homérica, ignora também uma característica do tipo mimético da tragédia que é o da multiplicidade que sobrevive dentro da unidade de um *mímema*. Sófocles e Eurípidas, pois, resgatam tal princípio e desenvolvem uma tragédia alicerçada nos princípios da sobreposição de sentidos que levam ao estudo interior e ao autoquestionamento.

Se a busca de uma crença não deixa de ser um intento coletivo de estudar-se, investigar o passado e a origem das coisas, na medida em que tal busca se desenvolve e se transforma, pelo que hoje chamamos religião, em dogma, perde – ou abandona – o compromisso com o questionar sobre o mundo e assume a função de dizer/repassar o que se sabe sobre o mundo. Um passo a mais na história do pensamento grego – o que, claro, não se restringe aos gregos – quando as crenças, produtos de uma investigação anterior, não mais se fazem suficientes para explicar o mundo tal qual se vê em outra temporalidade, é momento já de um novo processo coletivo de autoinvestigação. Esse último passo, pois, parece ter sido dado justamente no decorrer da segunda metade do século V a.C., e as tragédias de Sófocles e Eurípidas representam, cada qual a sua maneira, tal intento.

Para tanto, parece que o meio próprio é o do teatro e, nesse primeiro momento, o da tragédia⁶¹. Haveria de se questionar – retomamos o que afirmamos de passagem anteriormente – em que medida os processos miméticos da tragédia devem-se à obra esquiliana. Antes argumentamos que Ésquilo se afasta em algum sentido de predisposições próprias da tragédia – não se quer dizer, faz-se mister deixar esclarecido, que tal procedimento seja deliberado. Dito posicionamento é tomado porque conjecturamos a hipótese de que tal característica estrutural da linguagem da tragédia como gênero literário/dramatúrgico tem relação com as bases rituais que apontam para a representação cênica em um sentido muito menos arquitetado. Os rituais dionisíacos já partiam, ainda que sem formas muito bem delimitadas, de princípios de construção análogos ao da tragédia, dentre os quais destacamos o uso das máscaras e, em complemento, o princípio da metamorfose ou transformação.

Instaura-se, sobre estes signos, um plano de dupla significância. O colocar em cena da tragédia materializa mesmo tal princípio. Coloca-se ali, no teatro, uma *representação*, uma *atualização* de uma história anterior, disposta, pois, como *recriação* feita pelas mãos/intelecto de alguém, mas que, ainda assim, é uma “história verdadeira” sobre um passado que esse alguém não presenciou. Isto é, ao mesmo tempo em que se afiança uma veracidade, se lhe apresenta de um modo – mimético – que possibilita a desconfiança. O mito deve muito de sua força ao fato de não revelar um autor da narrativa; isto é, a autoria esconde-se na passagem do tempo e da memória, o que impulsiona a crença de que se deva a uma origem divina: repassada de voz em voz cria espécie de discursividade autoral difusa. Ao cristalizar a figura do autor, a tragédia, e nisso se difere da epopeia tal qual se engendrou no contexto grego, revela ao público o método da criação. As palavras de Orestes são palavras proferidas por um ator e escritas por um poeta. Por mais que o público superestime a linguagem poética e se empenhe em tomá-la como verdadeira, há um princípio de tomada de consciência da ficcionalidade que já está instaurado. O entrar no jogo segundo o pacto entre autor e receptor que faz com que se considere, no momento da recepção, o dito como verdadeiro ou válido, o que é próprio da obra de arte, é distinto do pacto estabelecido entre um crente e os

⁶¹ Partimos do pressuposto de que a Comédia virá a ser o passo seguinte em tal processo, assunto sobre o qual não nos deteremos, evidentemente, dados os objetivos da pesquisa ora em desenvolvimento.

referentes em que crê. A narrativa mítica em sua significação religiosa está comprometida com um nível de verossimilhança externa que é essencial para que exista como tal – a história conta o que aconteceu: é “verdadeiro” e “similar/igual” ao que se passou. O comprometimento da obra de arte, *a priori*, é com a verossimilhança interna – essa história faz algum sentido, que é o que alguém (o autor, hipoteticamente) quer dizer para alguém (o público). O cruzar a linha tênue que as separa, pois, é um passo no sentido da dessacralização do mito. Tal passagem caracteriza, então, o processo de ficcionalização.

No jogo das máscaras, Dioniso pode ser bode e homem ao mesmo tempo, o ator pode ser a pessoa e a *persona* ao mesmo tempo, a história pode ser real e ficcional ao mesmo tempo e Electra pode ser egocêntrica e agir segundo os quereres coletivos ao mesmo tempo. As verdades se sobrepõem ainda que se contradigam, e esta parece ser uma premissa inerente ao tipo mimético da tragédia. Conforme o tipo homérico, compromete-se com a “descrição fiel da realidade”, dos acontecimentos, mas ao modo judaico-cristão, esconde o sentido profundo dos fatos narrados; esses estão abertos à interpretação conforme as estruturas internas da obra e abrem-se a soluções múltiplas. Pode ser, porventura, que muito do chamado universalismo que alcança a tragédia grega se deva a tal fator.

A história/narrativa que envolve Electra, assim, assume o símbolo dos conflitos e das contradições que manifesta, em muito, a partir da obra de Ésquilo. O relevo que a personagem assume nas obras de Sófocles e Eurípides, conforme o enlace que o olhar atual pode estabelecer entre elas, deve ter em conta a presença desta anterior Electra trágica que já no contexto grego, em alguma medida, assume o *status* de *cânone* e, no ideário coletivo de então, se justapõe ou mesmo se sobrepõe ao mito em suas formas anteriores à dramatização, não sem alguma problemática, ao que se pressupõe. O resgate do referente, assim, é direcionado ao *mímema* em específico, mas não deixa de ser um diálogo mantido para com a tradição oral.

Ocorre que, com o *logos* paulatinamente sobrepondo-se ao *mythos*, os paradigmas que constroem a personagem dentro de determinado sistema de pensamento tende à transformação ainda que se mantenha certa deferência à linearidade narrativa e mesmo aos símbolos e valores antes vinculados.

A diferença de espírito que rege uma Grécia logocêntrica em detrimento da religião é perceptível de forma exemplar na comparação entre os três tragediógrafos

mais destacados do século V a.C.. Faz-se mister considerar que tal processo de transformação do pensamento não pode ser resumido à concreção que assume no seio da obra poética, o que, entre outras problemáticas, poderia fazer crer que tudo se dá em curtíssimo recorte temporal e sem entrelaçamentos; o que excluiria, por exemplo, a possibilidade de que haja já uma apropriação algo racional do mito na obra esquiliana ou a permanência de determinadas premissas religiosas na tragédia sofocliana.

Mas ajustado seria dizer, acreditamos, que as obras se aproximam de determinados sistemas paradigmáticos e, para a visão *a posteriori*, os representam ao menos em certa medida, o que se dá mesmo pelo poder que têm de cristalizar partes do ideário coletivo e frações da memória coletiva de seu tempo. É a partir de tais pressupostos que passamos à próxima seção.

2.3 *ELECTRA* (420-413 a.C.), DE SÓFOCLES: A DEPURAÇÃO DO MITO

Sófocles, para cujo nascimento [data provavelmente] de 497/6 [a.C.], não foi mais que um quarto de século mais jovem do que Ésquilo. Mas este lapso de tempo significa muito no tempestuoso transcurso do século V [a.C.], residindo profundo sentido na antiga tradição, segundo a qual, depois da batalha de Salamina, em que Ésquilo lutou como homem já maduro, Sófocles cantava no peã triunfal do coro de meninos. A época, em relação à qual se desenvolveu seu caráter, era diferente da de Ésquilo. O dia de Maratona viu-o criança, a quem permaneceu vedada a compreensão do terrível perigo e do milagre da salvação por obra dos deuses, e o terror na alma do jovem, quando sua cidade natal ardeu em chamas, dissolveu-se nos claros sons do hino de vitória (LESKY, 2006, p. 141).

Do complexo jogo de representatividade da obra de arte quanto ao contexto social e referência aos posicionamentos de um suposto autor e um suposto público, parecem-nos pertinentes as considerações e os dados concretos – ou seja, tidos por concretos pelo discurso histórico – apresentados por Albin Lesky sobre o decurso histórico do referido século e a inserção de Sófocles em tal ambiente.

Lesky nos apresenta, em parte na citação e ao longo de seus estudos, um Sófocles imerso em uma Grécia centrada ainda no dogma da religião, mas estruturada, pela expansão política e comercial, segundo valores já distintos, movidos por um modo de ver o mundo menos voltado à crença e à espiritualização –

reduzida, paulatinamente, a um sentido mais artificial que transcendente – e mais direcionado às questões do mundo terreno. Em acordo também com as ponderações de Werner Jaeger (2001), o universo da *polis* se consolida obedecendo aos ditames da razão, os ritos são o ligame do estado para com o povo e continuam consolidando a unidade nacional, mas agora como símbolo de uma Grécia lendária, cada vez menos presente na vida do cidadão. O mito, de “história real” transforma-se e resume-se, aos poucos, em símbolo de valores. A dessacralização do mito não é algo admitido, mas já em decurso.

Lesky (2006) busca mesmo na disposição da *polis* um aspecto inerente à obra sofocliana: tal qual um estado em expansão e fortalecimento que não vê obstáculos em sua caminhada parece viver na expectativa de um perigo iminente⁶², o homem sofocliano está condicionado à tensão entre “a orgulhosa incondicionalidade da vontade humana e os poderes que, à sua indomabilidade, lhe preparam a perda” (LESKY, 2006, p. 142-143).

Expusemos anteriormente considerações acerca do sentido do trágico considerando justamente os dois aspectos, o da vontade e o da perda, como articulados, sendo a primeira, ao menos desde certo posicionamento teórico, determinante da segunda. Articulávamos também uma linha de interpretação que percebe na Electra esquiliana uma demanda do querer, e não só, que talvez os imperativos da vontade é que realmente a moviam. No entanto, em *Coéforas* tal agir pelo condicionante subjetivo não se converte em infortúnio para a irmã de Orestes, o que pressupõe um não fechamento do destino trágico. Se o não fechamento quanto a Orestes se explora na terceira obra da *Oréstia*, a problemática trágica da Electra esquiliana parece ser pouco apurada, mesmo pelo papel secundário que desempenha na *Coéforas*. Tal não ocorre, como o próprio título faz supor, na *Electra* (entre 420 a.C. e 413 a.C.) sofocliana.

Como cúmplices, os irmãos agem em paralelo. Como irmã mais velha que cuida de salvar o irmão quando este ainda era muito novo, mandando-o para longe da mãe, Electra de princípio parece destacar-se no primeiro plano dos acontecimentos, o que se mantém ao longo da obra. Mesmo o regresso de Orestes como salvador não o coloca em altivez tal qual estivera na obra esquiliana. A

⁶² “A solidez dessa forma de governo estava garantida, na verdade, por um único homem, o seu dirigente, e já se faziam sentir as forças que, após a sua retirada, a desintegrariam. E, acima de tudo, estava a inevitável disputa com a segunda grande potência grega, Esparta, que havia de trazer a realização plena ou o colapso total” (LESKY, 2006, p. 142).

companhia de Píladés – “o melhor dos amigos em terras estrangeiras” (SÓFOCLES, 1958, p. 1), como anuncia o Preceptor – e a proteção do Preceptor – “Meu guia seguro” (SÓFOCLES, 1958, p. 2), nas palavras de Orestes – diminuem o protagonismo do herói, que ao lado dos companheiros não desponta como o homem autossuficiente moldado por Ésquilo. Não é sem razão, pois, que o vingador do pai se mostra dependente da opinião do conselheiro:

ORESTES: [ao Preceptor]
 Quão louvável tem sido tua lealdade!
 Ages como bravo corcel de nobre raça
 que, mesmo velho, peleja; sempre brioso,
 tu nos incitas e até nos antecedes!
 Vou explicar-te, primeiro, os nossos planos;
 ouve-os atentamente, vê se concordas,
 e fazes tantos reparos quantos quiseres.
 (SÓFOCLES, 1958, p. 2).

É notório que o pedido do conselho ao Preceptor coaduna com uma conduta moral por parte de Orestes tida como louvável de acordo com a tradição; o conselho dos mais experientes é valoroso e a confiança a quem lhe é fiel uma prova de justiça. O que aparenta sabedoria, contudo, também revela certa debilidade. Os planos são expostos como de autoria coletiva; o aval do conselheiro é necessário; ademais há o fato de a conduta de Orestes ser direcionada por orientação de um oráculo, porta-voz da vontade divina, no caso, de Apolo. Tal apoio na vontade divina está presente já na *Oréstia*. Ocorre que, na obra sofocliana, pouco cabe a (e demanda-se de) Orestes mais que seguir no caminho que lhe indicam.

O que se passa com Orestes pode ser aproximado do que ocorre com Jasão em sua empreitada. Por um lado a ajuda recebida pelo argonauta de Hera, sua deusa protetora, e de Medeia, a feiticeira por ele apaixonada, pode revelar certa carência de poder, isto é, uma não autossuficiência quanto aos seus feitos heroicos. Por outro lado, considerado o substrato mitológico grego como marcadamente arraigado a uma visão de mundo patriarcal, seria de se considerar que os dotes de Jasão, sua origem nobre e a justiça de sua empreitada justificassem que merecesse ser auxiliado. Parte-se do princípio, assim, de que o herói tem um valor em si, a ajuda que recebe nada mais é que um desdobramento mais de suas virtudes. Com Orestes a questão se torna ainda mais problemática à medida que

consideramos as variações dos mitos empregadas pelos tragediógrafos em particular e nos *mímemas* selecionados.

O Orestes de Ésquilo, ao que se nota, se aproxima de Jasão segundo a interpretação que segue a lógica da tradição patriarcal – o herói é apoiado porque merece. Ademais, na obra esquiliana a obediência ao deus, reveladora de virtude, está relacionada à dialética presente na *Oréstia* entre deuses “antigos” e deuses “novos”. As Eumênides de um lado e Atenas com Apolo de outro revelam um processo de atualização esquiliana da religião como lei de conduta. É dizer, tomando-se as divindades mais antigas como representantes do passado arcaico da Grécia e os jovens deuses como as novas formas de pensar/estruturar as leis, poder-se-ia propor um direcionamento esquiliano voltado à sobreposição da justiça humana sobre a divina, o que está bem exemplificado no julgamento de Orestes. Todavia, mais que uma decida do divino ao mundano, acreditamos que se instaura na trilogia uma divinização do terreno. A preocupação doutrinária de Ésquilo volta-se à correlação entre os valores dos homens gregos e os valores passados pelos mitos. O sentido de justiça não sendo mais, somente, aquele do laço de sangue, à lei de Talião sobrepõe-se o tribunal grego; mas essa transição deve ser entendida, na visão esquiliana, também segundo as determinantes do mito: se o mito conta histórias fundadoras, como afirma Eliade (2000), o tribunal dos homens é herdeiro do tribunal de Hera.

A julgar pela *Antígona*, a visão sofocliana pode ser tomada, aliás, como mais arcaica que a de Ésquilo; se esse busca na (e se abre à) atualização do mito a perseverança da moral grega, aquele nos mostrara, com o conflito entre a filha de Édipo e Creonte, a impossibilidade tanto da conciliação entre “lei antiga” e “lei nova” como da conversão de uma em outra sem que se caminhe em direção à ruína, isto é, sem que se instaure um processo de deturpação.

O conflito, pois, é inescapavelmente trágico, e a passividade de Orestes se converte em debilidade. O herói dividido entre dupla moral não sabe por onde seguir. Cada vez mais trágico e menos épico, mais preso à condição humana e menos ligado à natureza divina, só pode é caminhar para o infortúnio.

É evidente que tal disposição do Orestes sofocliano deve ser entendida também conforme o arranjo mais tópico de sua *Electra*. Quiçá tenha sido mesmo uma preocupação do tragediógrafo não deixar sobressair a figura do filho de Agamêmnon no intuito de evitar que, nessa tragédia em específico, se lhe mirasse

com a atenção que merecera na obra esquiliana, o que ofuscaria a concentração do espectador/leitor em sua irmã. Em termos de estrutura do *mímema*, com efeito, o resgate da personagem mítica promove um processo de focalização (ou refocalização)⁶³. O colocar em evidência, em si, pressupõe crescer em importância e, por conseguinte, possibilitar a problematização em maior profundidade.

Nesse sentido, sobrelevar a personagem na estrutura da obra é realocá-la na estrutura familiar e do mito, que como um todo, assim, passa por uma reelaboração, no nível do dito e do não dito.

Pela relação intertextual entre os *mímemas* que versam sobre o conteúdo mítico, o mito como narrativa presente na memória coletiva se transforma ao acomodar a personagem segundo as novas molduras que assume e segundo os procedimentos que se tomem; a linha de coerência, conseqüentemente, redimensiona-se, ainda que o “novo” direcionamento possa ser visto como particularidade de dada versão. Assim, mesmo que não apague a linha de construção/significação do mito até então, ao bojo de versões se soma o *mímema* segundo novos parâmetros de classificação. O mito, acrescido de uma nova possibilidade, e tendo por característica básica ser a soma das possibilidades, cresce e se torna já outro.

A transformação, destarte, se dá pelo próprio fato de entrar no ideário coletivo algo até então desconhecido ou deixado fora de foco. Destacando-se o que no mito já estava presente, mas que antes tinha menor relevo, o amoldamento assevera o câmbio de sentidos, o que pode se acentuar ainda mais conforme a proposta de distanciamento posta em execução; isto é, segundo o direcionamento que assume. É nesse último ponto, pois, que o fundo de semelhanças pode seguir uma *mímesis da representação* ou uma *mímesis da produção*.

Os primeiros versos da tragédia de Sófocles, com efeito, mantêm próxima a versão de Ésquilo:

⁶³ Lesky (1976, p. 312) chama a atenção para como esta *Electra*, tal qual *Édipo rei*, é arquitetada em torno do personagem principal: “En ambas obras, la significación del personaje central para el tema encuentra su correspondencia absoluta en la posición que ocupa en la estructuración del todo. Incluimos la perfección de tal concordancia entre los rasgos esenciales de lo clásico” [“Em ambas as obras, a significação do personagem central para o tema encontra sua correspondência absoluta na posição que ocupa na estruturação do todo. Incluímos a perfeição de tal concordância entre as características essenciais do clássico” (tradução nossa)]. Tal disposição, ao que se nota, é fundamental para a investigação sobre o humano e, a partir daí, para a expressão do trágico na obra sofociana.

PRECEPTOR:

Filho do grande Agamêmnon, supremo em Tróia,
 agora tens diante de teus próprios olhos
 o que há tanto tempo vens querendo ver!
 Eis aí Argos antiga dos teus anelos,
 sagrada terra da triste filha de Ínaco;
 (SÓFOCLES, 1958, p. 1).

O tom elevado das declarações do Preceptor é evidente e nos remete a um envolvimento valorativo para com o contexto grego, sua história – mito – e seus heróis, ou melhor, especificamente Agamêmnon, que colocado como grande líder não deixa de representar a natureza elevada do homem grego. A afetividade quanto a terra, o passado e seus protagonistas, inserindo Orestes como herdeiro deste contexto, faz com que pareça que o Preceptor impulsiona o filho de Agamêmnon ao seu destino e apresenta como de Orestes percepções que são, com efeito, suas. Não é Orestes quem anuncia um seu ponto de vista, é o Preceptor que lhe impõe – “agora tens diante de teus próprios olhos / o que há tanto tempo vens querendo ver!”. Embutida nas palavras do Preceptor, assim, é que por primeira vez se vê materializado o que se espera que seja o posicionamento de Orestes; o silenciar, ainda que provisório, do herói é revelador do que se segue quanto à sua constituição e ao papel que desempenhará na tragédia.

O Preceptor, como espécie de voz do senso comum, destarte, institui a terra como sagrada; como porta-voz do poeta, não obstante, a tal sacralização amarra-se o sentido trágico: Io, a filha de Ínaco, primeiro rei de Argos, é resgatada como exemplo da constituição ao mesmo tempo gloriosa e fadada ao infortúnio da nação de Orestes⁶⁴. À continuação dos versos anteriores, as palavras do Preceptor passam do louvor ao passado e reafirmação do que já se conhece do mito para a focalização no protagonismo de Electra:

ali está, Orestes, o altar de Apólo
 matador de lobos; além, à esquerda,
 o templo famoso de Hera; e depois
 vês Micenas muito rica, e o palácio
 tantas vezes ensanguentado dos Pelópidas,
 de onde, faz tantos anos, eu te levei
 por incumbência de Electra, teu sangue,
 tua irmã, enquanto matavam teu pai;

⁶⁴ A linha de interpretação seguida é a de que Io recebe grande honraria ao ser fruto da paixão de Zeus; porém, a tal honraria contrapõe-se o ciúme de Hera, que a transforma em uma vaca. Sua fuga posterior, com auxílio de Zeus, teria sido determinante para o futuro de Argos (BRANDÃO, 2013a).

salvei-te, e até hoje cuidei de ti
 para seres um dia o seu vingador.
 Sem mais demora, Orestes, e tu, Pílates,
 – o melhor dos amigos em terras estranhas,
 devemos resolver o que tem de ser feito;
 (SÓFOCLES, 1958, p. 1).

Com o templo famoso de Hera e a riqueza de Micenas contrasta o sangue derramado no palácio; assim como a sagrada terra não aflora sem a tristeza/infortúnio de Io. Em distinção à versão esquiliana, o jogo de contraposição entre riqueza (fortuna) e sangue derramado (infortúnio) é antecipação de uma concepção sofocliana da natureza humana e do mito como indissoluvelmente trágicas. É desse sangue que escorre do valoroso palácio que Orestes vê apresentada sua origem, ao passo que a salvaguarda de sua criação em terras estrangeiras se dá por meio da inserção da iniciativa (“incumbência”) de Electra.

De princípio o preceptor anuncia assim a linha narrativa que o *mímema* assumirá dentre as possíveis versões: é Electra a responsável por assegurar a sobrevivência de Orestes e quem se posicionará, por conseguinte, como operadora principal das ações. É interessante reparar como também aqui já está apresentada uma disparidade entre os modos como recai sobre os personagens a imposição do destino. Ao filho de Agamêmnon os fatos são colocados como determinantes superiores, cabendo-lhe seguir uma linha já traçada. É seu dever vingar o pai e quanto a isso não lhe é dada opção. O Preceptor é bem claro ao afirmar por que o levou para longe da mãe; não há outra razão de ser e de estar ali para Orestes que não seja cumprir com aquilo que outrem lhe anuncia. Do outro lado, a iniciativa de Electra nos mostra um caráter da personagem combativo para com o destino; um intento de guiar os fatos em acordo com seus julgamentos.

A não resignação, contudo, não anula o imperativo do destino. Isto é, seja para com peças da engrenagem de uma maldição familiar como Pélops, a Electra esquiliana e o Orestes sofocliano ou para com senhores – pretensos – de suas ações como Agamêmnon, Laio, Édipo, Medeia (entre tantos outros) e a Electra sofocliana, o ciclo de crimes e violência que se instaura não permite escape do destino trágico. Quando há o embate direto, contudo, tão explorado por Sófocles, se evidencia com maior força a disparidade entre a fraqueza humana e sua tentativa de autoafirmação ou, em outras palavras, entre a pequenez do indivíduo, sua condição humana, e a potência das leis universais, aquilo que rege a ordenação do cosmos.

Lutar contra o destino, assim, é princípio trágico em profundidade trabalhado por Sófocles, que entre o ufanismo de Ésquilo e a crítica de Eurípides parece preocupar-se em pôr na balança sempre forças antagônicas que se anulam e destroem mutuamente. Esse fechamento trágico absoluto, pois, parece não fazer distinção entre os indivíduos de espírito mais atilado e aqueles que se restringem a responder aos fatos de modo menos incisivo.

Se pensarmos mesmo na composição do herói trágico, em seu sentido modelar e doutrinário, poderemos ver nessa distinção justamente os dois extremos que afastam o homem da serenidade, do equilíbrio. A passividade, desdobrada não necessariamente em apatia ou estagnação, mas também e às vezes tão somente em falta de ímpeto ou de autossuficiência, é uma debilidade na medida em que não responde com justeza à filiação que o humano tem junto ao divino. Ser menos do que se pode ser é renegar a natureza elevada do homem, é mostrar cobardia quando o que se espera da caminhada humana é um percurso de glória. Mas é o excesso, claro, o tipo de desvio mais profícuo para explorar o erro de direcionamento do indivíduo. Ambos, pois, são faces de uma mesma moeda. Unidos pelo sangue, de qualquer forma, parece que Electra e Orestes alternam-se, na passagem da obra esquiliana para a sofocliana.

Nos distintos modos de agir, ademais, ambos tentam dar resposta a uma problemática compartilhada. O laço de sangue, unindo os personagens Electra e Orestes os une também ao passado pelo signo do *gênos* de modo ambivalente: como laço que dá seguridade por marcar pertença a uma origem nobre e a um presente de mútua confiança; e no revés, como mácula desse mesmo passado que se espalha sobre o presente de modo nefasto. O rastro de crimes e violência não pode ser renegado, seja pela ideia em si de que se os indivíduos partilham do mesmo sangue são partícipes do crime – a culpa e o sentido do crime dos antepassados sobrevivem nos descendentes –, seja pelo replicar desse princípio no âmbito da memória e da consciência – ou do inconsciente. Cabe aos personagens, ainda que estejam afastados espacial e temporalmente dos atos atrozés e só os conheçam pelo discurso de outros, conviver com a sapiência de que, por suas naturezas, são predestinados, de alguma forma, ao crime.

É notório que tal processo deve ser entendido em um âmbito do inconsciente não condizente com a acepção grega de mundo e de indivíduo. Com efeito, seria mais apropriado dizer que, de acordo com tal sistema de pensamento, as

determinantes se devem a angústias que se materializam conforme a condição presente e que tal contexto imediato é fruto de um passado, sendo que o passado, imerso na atmosfera de significação do mito, não é história de fatos simplesmente, mas substrato simbólico a que se deve dar resposta.

No entanto, ainda que se faça referência repetidas vezes aos antepassados mais distantes e se recorra aos deuses na busca de justiça⁶⁵ – como é prática comum na tragédia grega –, o que move os personagens com maior fulgor é a materialidade da dor, fruto da perda ou da sensação de injustiça ancorada nos fatos mais recentes. É nesse sentido, pois, que as ações de Orestes parecem menos impactadas pelo sofrimento e se alicerçam em um sentido de busca de honra coerente com os ensinamentos que lhe foram passados, de acordo com sua formação ideológica, moral, ética. Electra, todavia, traz consigo, em teoria, a lembrança dos fatos e a experiência de viver o passar dos anos ao lado e sob o domínio daqueles que considera os causadores – em plano imediato – de seu infortúnio.

Santa luz, e ar, manto da terra!
 Quantos lamentos meus ouvistes,
 quantos golpes desferidos no meu peito lacerado,
 sempre que finda a noite negra!...
 E o meu leito detestado
 testemunha as noturnas vigílias lamentosas
 vividas naquela casa repugnante,
 e os soluços por meu pai desventurado
 que Ares sangrento não ceifou em terras bárbaras,
 mas minha mãe, com Egisto, comparte de seu leito,
 sacrificou com repetidos golpes, e pérfidos,
 como hábil mateiro abatendo árvores!
 E não houve por isso nenhum outro lamento além do meu,
 tu, meu pai, tendo sofrido tão injusta, insidiosa morte!
 Mas meus lamentos jamais cessarão,
 nem meus sentidos ais,
 enquanto eu contemplar os raios trêmulos
 das estrêlas cintilantes,
 e esta claridade dos dias!
 (SÓFOCLES, 1958, p. 4-5).

Faz-se mister apontar que, mesmo tomando destaque na obra sofocliana e assumindo protagonismo na vingança, tal subida de Electra ao primeiro plano é

⁶⁵ “ELECTRA: Domínios de Hades e de Persefone! / Hermes infernal e Maldição divina, / e vós, augustas Fúrias, filhas dos deuses, / vós que vêdes os mortos sem justiça, / e os espólios até do próprio leito, / vinde, valei-me, vingai a morte de meu pai!” (SÓFOCLES, 1958, p. 5).

relativizada quando vista desde a perspectiva contemporânea se não se leva em conta uma aproximação à disposição patriarcal da sociedade e moral gregas. Com efeito, poder-se-ia dizer que o protagonismo de Electra se restringe e se estrutura de acordo com os parâmetros falocêntricos. Embora menos destacado que na obra esquiliana, aqui Orestes ainda será o responsável por colocar em marcha a vingança, edificada a partir de um comportamento racional e pragmático. Electra, impulsionadora da empreitada, pois, representa o sofrimento e o ímpeto que impele as atitudes do irmão. Ao substrato emocional de Electra completam, assim, o empenho físico e o engenho de Orestes. Não é escuso reforçar que tal duplicidade e complementaridade respondem a uma concepção grega de mulher como ser frágil e emotivo, dado a devaneios e ações arrebatadoras, sendo necessária, nesse sentido, a ajuda física e o autocontrole emocional de um varão. E Electra mesma acorre a tal sentido⁶⁶, dada sua dependência, seja de auxílio para a prática da vingança, seja para o amparo emocional.

Aproximamo-nos, assim, de um direcionamento argumentativo da obra sofocliana não em muito distante daquele visto em Ésquilo. Se Sófocles traz a primeiro plano a mulher, não o faz sem respeitar (ou responder a) a concepção grega tradicional no que tange ao lugar social ocupado pela mulher e, por conseguinte, a uma acepção do feminino como inferior ao masculino, sendo a mulher portadora, inerentemente, de características que estão mais para o reprovável que para o estimável. É interessante verificar, sem obstar, que justamente a partir de tal lastro cultural e sistema de pensamento empreende o tragediógrafo um estudo das camadas mais profundas do sofrimento humano, quiçá mais bem exploradas, naquela época e contexto, em personagens femininas.

A citação antes posta, expressão de lamento fugaz, que faz emergir uma dor acumulada ao longo dos anos e alimentada incessantemente, expõe bem tal linha de interpretação. A lamúria aqui assume um patamar extremo na medida em que se estende ao passado pelo resgate da memória, e o quadro que se constrói é avassalador. Não há, ao que se nota, conforme o tipo mimético encontrado em Homero, a descrição pormenorizada dos fatos passados, tampouco se imerge em um plano simbólico de tudo obscuro. Pelo jogo de metáforas – celestes e pastoris –, cores, cenas esparsas e expressões de angústia, se erige uma imagem do passar

⁶⁶ "ELECTRA: [deuses] Mandai de volta o meu irmão! / Só, já não consigo suportar o peso / das mágoas que me esmagam!" (SÓFOCLES, 1958, p. 5).

dos anos – e de como influíram sobre Electra – ao mesmo tempo vaga o suficiente para que alcance generalidade, universalização, e deixe ao expectador espaço vazio que preencher com suas próprias formas de classificação de “o que é a dor”, e palpável o bastante para esclarecer o contexto, as razões que movem a personagem e como se voltou ela ao largo do tempo a uma vida que praticamente se resume ao sofrimento. A completude de tal agonia se vê bem conjecturada na oposição entre luz e sombra, ou na passagem da resplandecência à obscuridade, nas palavras de Electra manifestas com referências às divindades olímpicas e infernais, que correspondem também ao plano subjetivo em que se encontra. O desejo que tem de vingança para ela se relaciona diretamente com um sentido de Justiça – divina, moral – e a situação em que está é a da desdita, segundo sua perspectiva, por conta de atos rebelados e/ou contrários a tal princípio elevado. A *luz* do dia ou das estrelas, pois, fortalece – simbolicamente – tal busca e perseverança, ao passo que a *obscuridade* da noite lhe faz reviver a cada vez o sentimento da morte, ou seja, do crime, da perda, da dor, da injustiça.

O jogo de obscuridade e clareza, visto com outras nuances em *Ésquilo*, assim, manifesta-se no plano simbólico e metafórico, que por sua vez passa de um sentido mais transcendente para o âmbito terreno e subjetivo. O elo do patamar divino – celeste, transcendente – com o terreno é intermediado pelos pássaros, expressão dos vínculos familiares tomados como naturais, o que, por consequência, quer dizer que são revérberos de uma origem divina. Egisto, como derrubador de árvores, se contrapõe a Electra, colocada por si mesma, em inversão do sentimento da filiação à Agamêmnon, como pássaro que perde os filhos. Essa segunda referência será usada, como se vê, para expressar a agudeza de seus gemidos de dor; contudo, ao passo que o amante da mãe é posto como destruidor de algo, Electra se coloca como vítima da perda de algo. Os referentes, ainda que não se completem hermeticamente, se aproximam pelo campo semântico em comum e se antagonizam na oposição entre derrubar e cair, tomados como princípios de significação e sob a faceta do repúdio e da valorização. A linha de reflexão que se coloca é a de que o mateiro, tendo como atividade – digna – o derrubar árvores, *a priori* age em respeito à natureza das coisas e dos seres. Egisto, no entanto, ao matar Agamêmnon “como hábil mateiro” é como se usasse da aptidão desenvolvida para algo idôneo para cometer um ato criminoso: estamos, mais uma vez, diante de

um crime contra a natureza, aqui metaforizado como ação de destruição/derrubada mesma da “natureza”.

A referência anterior a Ares adiciona algo também a se considerar. Não como guerreiro que morre em batalha, a lâmina que mata o rei vem de sua própria casa. De modo geral, o uso da arma branca, no contexto grego, só poderia ser legítimo quando imerso em dois contextos, o da guerra e o da atividade agrária, quiçá sendo a caça variante de ambos. Egisto, pois, não confrontando ao rival em guerra, isenta-se, poder-se-ia complementar, covardemente, para atingi-lo tal qual um lenhador, que vê no objeto alvo um ser passivo e entregue, ou seja, sem chance de defender-se. Assim, pela artimanha que desvirtua o princípio orientador da ação, encaram os amantes o inimigo somente quando – e se – este está desvalido de proteção. Vale citar, de passagem, de acordo com o movimento circular do destino trágico e à correspondência relativamente harmônica entre crime e punição, que a ação de Egisto e Clitemnestra é em certa medida análoga à de Agamêmnon em relação a Ifigênia.

Complementemos que a comparação agenciada pelas palavras de Electra entre a árvore e Agamêmnon⁶⁷ é significativa, ademais, por dois outros aspectos, a citar, a visão da personagem em relação ao pai como um ser forte, imponente, que representa segurança e vida, e, conseguintemente, como símbolo da ligação sanguínea, do *génos*, bem expresso no conceito moderno de “árvore genealógica”; aqui ampliado pela correspondência direta com a *re*ligação com o divino.

Cosmos vivo en perpetua generación [el árbol es también] símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, [y así] evoca todo el simbolismo de la verticalidad. [...] El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. [Además,] dado que sus raíces se sumergen en el suelo y sus ramas se elevan en el cielo, el árbol es universalmente considerado como un símbolo de las relaciones entre la tierra y el cielo⁶⁸ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 118).

⁶⁷ Faz-se mister citar que o mesmo jogo de referentes aparecerá depois, em uma visão de Clitemnestra, que relacionará Agamêmnon e a árvore com a volta de Orestes.

⁶⁸ “Cosmos vivo em perpétua geração [a árvore é também] símbolo da vida em perpétua evolução, em ascensão em direção ao céu, e assim evoca todo o simbolismo da verticalidade. A árvore coloca assim em comunicação os três níveis do cosmos: o subterráneo, por suas raízes remexendo nas profundezas onde se afundam; a superfície da terra, por seu tronco e seus primeiros ramos; as alturas, por seus ramos superiores e seu cume, atraídos pela luz do céu. [Ademais,] dado que suas

Conforme Chevalier e Gheerbrant (1995), a tradição ocidental está repleta de referências que usam da “árvore” como símbolo para referir-se à natureza e à vida/criação em suas mais variadas concepções. No mais, pode ser tomada como refratária da ascendência divina, tal qual o *génos*, que liga céu e terra pela linhagem. Se quiséssemos adentrar-nos um pouco mais no plano dos símbolos do inconsciente, poderíamos ainda nos referir ao tronco da árvore como objeto fálico, cuja verticalidade e rigidez subsidiariam em parte a interpretação freudiana do mito e da personagem como alguém que desenvolve um apreço pelo pai que passa para o âmbito da sexualidade⁶⁹.

A parte final do excerto citado nos revela ainda, acoplada a um sentimento de solidão, a atitude perseverante de Electra no que diz respeito ao desejo de cumprimento de sua vontade. Antes falávamos de como se pronuncia nas palavras da personagem o efeito que a lamentação operou sobre sua vida a partir da morte do pai, chegando a um patamar que se poderia dizer que a vida ou a razão de viver do indivíduo passa a limitar-se ao sofrimento e à busca de vingança. Pois bem, a concreção desses dois fatores se exterioriza nos “gritos lancinantes” que ecoam sozinhos no palácio. Sucede que o não estar acompanhada pela manifestação coletiva⁷⁰ ou por alguém sequer que a siga na revelia contra – afronta a – os reis intensifica o sentimento de desgosto e instaura uma sensação de ser incompreendida. Tal qual o mito na versão esquiliana, aqui parece estar por

raízes se submergem no solo e seus ramos se elevam no céu, a árvore é universalmente considerada como um símbolo das relações entre a terra e o céu” (tradução nossa).

⁶⁹ No seio mesmo da mitologia grega, são dois pelo menos os exemplos em que a derrubada de uma árvore significa castração ou em que a árvore metaforiza ou o pênis ou a ereção masculina: o primeiro, recordado por Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 127-128), refere-se a Penteo, que, conforme uma variante do mito, teria sido morto pelas Ménades por meio da derrubada do pino onde estava e subira para espiar suas orgias. A referência mais célebre, todavia, é a de Atis (ELVIRA, 1995, p. 103-104; CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 127), que entre o amor a sua mãe Cibele e uma ninfa, atordoado, conforme uma variante, fere os próprios órgãos genitais debaixo de um pino – ou se transforma em pino –; em resposta, Cibele, arrasada, arranca o tronco e o leva consigo. Tal mito é usado por Jung (1989) para referir-se, ademais, à ambivalência da sexualidade, já que a árvore aqui é ao mesmo tempo o falo e a referência à vida e ao amor pela mãe; sendo que Cibele, por seu turno, tem natureza hermafrodita e é tomada na mitologia grega como “Grande Mãe oriental, a mãe dos deuses” (BRANDÃO, 2013c, p. 190).

⁷⁰ “CÔRO: Ah! Electra, filha da mais perversa das mulheres!... / Por que lamentas sempre aquêle que há tanto tempo / foi colhido na trama sacrílega de tua mãe pérfida? / Por que ainda choras Agamêmnon, / vítima de criminosas mãos? / Morra quem mata, se posso falar assim!” (SÓFOCLES, 1958, p. 5-6); e logo em seguida: “CÔRO: Alimentando querelas, / agravas teus males com teu rancor exacerbado; / é vão esforço resistir aos poderosos” (SÓFOCLES, 1958, p. 9); na mesma linha segue Crisótemis: “Bem sei que a justiça não está comigo: / está contigo; mas se desejo viver livre / devo curvar-me diante dos poderosos” (SÓFOCLES, 1958, p. 14).

premissa que não cabe ao concidadão voltar-se contra o governante, ainda que haja um sentido geral de reprovação dos atos por estes praticados ou que se pressuponha relativa ilegitimidade do governo: a manutenção no trono está respaldada na forma de organização política, porém o detentor do poder ascendera ao posto de modo ilegítimo. Parece haver, pois, um sentido de valorização da hierarquia que suplanta a base moral que a deveria sustentar. É dizer, a mesma base ética que institui a licitude e correção da governança do rei também rege as regras de conduta dos cidadãos e dos governantes; contudo, o desrespeito a essa lógica por parte do governante parece não se replicar sobre os indivíduos comuns. Mais além da tênue fronteira entre licitude e ilicitude, tal estado da questão faz com que, paradoxalmente, a afronta de Electra, ainda mais em Sófocles que em Ésquilo, seja ao mesmo tempo rebeldia e respeito para com o conjunto de valores que regem o contexto grego.

Retomando a aproximação entre Electra e Antígona, vendo ambas como figuras que se apegam incondicionalmente a valores mais arcaicos para justificarem suas tomadas de posição em confronto às leis mais atuais, nos acercaríamos da interpretação de que há algo de mais arcaico em Sófocles do que em Ésquilo quanto ao conjunto de valores a ser defendido. Ou, então, poderíamos conjecturar uma linha de reflexão esquiliana em que o apego à religiosidade se dá às determinantes mais imediatas – ou a elas se adequa – e busca uma conciliação, com fim doutrinário e regido por algum caráter mais otimista, à qual se oporia um posicionamento sofocliano ao mesmo tempo mais saudosista e pessimista quanto à moral grega e, por extensão, conforme o que se apresenta em sua obra, quanto ao destino e à condição humanos.

No plano de significação do mito, com efeito, parece que, se a obra esquiliana busca uma tradução didática dos ensinamentos que se possa sacar das histórias dos Entes Sobrenaturais, a tragédia sofocliana parece voltar-se ao investigar dos significados profundos da narrativa mitológica, transcendentem pelo traço elevado que assumem, entretanto simbólicos na medida em que se estendem como modo de entendimento do mundo, de classificação do real. Albin Lesky (1976, p. 302-303) nos fala mesmo de um Sófocles marcado pela espiritualidade; não obstante, desenvolve uma linha de análise que aponta para um fechamento trágico restrito ao indivíduo, o que, em tese, se contraporía a uma concepção essencialmente pessimista:

Es sumamente difícil de explicar el indudable fenómeno que consiste en que de una representación del *Edipo* salgamos con un sentimiento de sosiego, más aún, de alegría. Pero podría depender en cierta medida del hecho de que, a pesar del horror de los sucesos, ni por un momento nos encubre el poeta la visión de un gran orden que tiene valor perdurable más allá del cambio de las cosas y de los sufrimientos del individuo⁷¹ (LESKY, 1976, p. 315).

Abarca-se, assim, a ideia de uma tragédia sofociana como não pessimista por excelência, mas como expressão de um ponto de vista desesperançoso quanto ao futuro da civilização grega. Trata-se de um fechamento sobre o destino do homem grego justamente pela condição que assume de afastamento, incompreensão ou conflito com os valores sustentados pela religiosidade. O homem ocupa o centro da tragédia, mas os deuses persistem como fundamento que rege o mundo, sendo o modo de organização do cosmos, ainda na perspectiva sofociana, refratário da forma de significação do mito. O que se altera, fundamentalmente, é que o sentido do mito é disposto segundo a condicionalidade do homem a suas aflições e anseios terrenos, mundanos, sejam de ordem racional, espiritual, psicológica ou emocional. Comenta Lesky:

Puede decirse que, en dramas como *Electra* y *Filoctetes*, el hombre ocupa el centro de la obra de una manera no conocida antes. Pero esto no implica una secularización de la tragedia vinculada al culto, como ocurre en Eurípides hasta en las obras en que los dioses entran en escena. No hay el menor motivo para suponer que se produjo algún cambio en la concepción del mundo, profundamente religiosa, de Sófocles. Se trata de un desplazamiento de los acentos que tuvo sus consecuencias. Son los mismos dioses los que gobiernan a los hombres, pero se han retirado por completo a segundo plano de la obra⁷² (LESKY, 1976, p. 317).

⁷¹ “É sumamente difícil de explicar o indubitável fenômeno que consiste em que de uma representação de *Édipo rei* saíamos com um sentimento de sossego, mais ainda, de alegria. Porém poderia depender em certa medida do fato de que, apesar do horror dos acontecimentos, nem por um momento nos encobre o poeta a visão de uma grande ordem que tem valor perdurável mais além da alteração das coisas e dos sofrimentos do indivíduo” (tradução nossa).

⁷² “Pode-se dizer que, em dramas como *Electra* e *Filoctetes*, o homem ocupa o centro da obra de uma maneira não conhecida antes. Contudo, isso não implica uma secularização da tragédia vinculada ao culto, como ocorre em Eurípides até em obras em que os deuses entram em cena. Não há o menor motivo para supor que se produziu alguma mudança na concepção do mundo, profundamente religiosa, de Sófocles. Trata-se de um deslocamento dos acentos que teve suas consequências. São os mesmos deuses os que governam aos homens, porém se retiraram por completo ao segundo plano da obra” (tradução nossa).

A retirada para segundo plano e o deslocamento, ocorridos nas últimas obras do autor e presentes em *Electra*, são já indício de uma caminhada do mito para uma significação menos denotativa, mesmo quando se supunha que continua significando com a mesma intensidade e subsidiando a forma de apreensão do mundo. Passo a passo o mito tem que ser observado mais de longe para continuar respondendo e norteando o comportamento e os valores. De um tipo mimético homérico em que o mito é em absoluto denotativo, é preciso que se passe a uma apreensão do material narrativo/representativo mais ao estilo do velho testamento, com espaços em branco para que o homem lógico, diante de uma estrutura social mais complexa, possa continuar vendo validade em seu substrato simbólico.

Nesse sentido, opera-se na *Electra* de Sófocles uma estruturação da tragédia mais movimentada no que se refere à dinâmica entre os personagens, ao que acompanha um desenvolvimento psicológico e um explorar das emoções da personagem que não tinham espaço até então nas formas de representação do mito. Poder-se-ia dizer, com efeito, que o conflito psicológico e a exaltação do sofrimento de Electra, tal qual a imagem da personagem que se promulgou ao longo do tempo na tradição ocidental, são criações de Sófocles mais que de Ésquilo.

Antes falávamos da sensação de abandono em que se encontra Electra; ainda que consolada pelas mulheres do Coro, não é acompanhada por estas em seus prantos depois de tantos anos e menos ainda parecem estas agirem contra os reis mesmo que os vejam como criminosos. Tal isolamento da personagem, claro, se amplifica quando pensamos no espaço vazio e na expectativa que representa Orestes para a irmã:

ELECTRA:
 Espero-o [a Orestes] indefinidamente,
 sem filhos, infeliz, errante, sem espôso,
 desfeita em lágrimas,
 esmagada por desgraças sucessivas;
 êle, esquece o que sofreu e ouviu!
 As notícias recebidas, mal chegam e já são desmentidas;
 quer sempre voltar, mas embora queira,
 não vem!
 (SÓFOCLES, 1958, p. 7).

A amplitude do sofrimento de Electra se revela mais uma vez aqui e tem a particularidade de materializar-se segundo um lamento das ausências. Sua infelicidade se concretiza na medida em que não dispõe daquilo que um indivíduo,

em particular uma mulher, deveria dispor, segundo aquele conjunto de valores de que é partícipe. A ausência do pai, da mãe – que ainda presente não ocupa o lugar social e afetivo para a filha que se espera que deveria ocupar –, do irmão, enfim, de uma família, significa o esfacelamento do indivíduo. “Esmagada”, “desfeita”, Electra é incapaz de sentir-se completa, já que lhe faltam praticamente todos os marcos que almejaria atingir uma “jovem donzela grega”; é um ramo da árvore que se quebra e se distancia do tronco, levada pelo vento, pelo destino.

Com a perda dos referentes, mais que isolada, se vê desintegrada como sujeito/mulher. Tomando por premissa que em considerável medida as relações sociais e o sentimento de pertença a um grupo definem o que é – o que constitui – o indivíduo, para os outros e para si, o afastamento e/ou a ausência de elementos/entes externos que a sustentem converte o sujeito em algo que já não é um indivíduo íntegro, completo. De acordo as formas de classificação do real, pois, há a representação de indivíduo – o que é ser homem/mulher – segundo certos parâmetros aos quais Electra, na circunstância em que se encontra, não corresponde ou pelos quais não se vê correspondida. O problema se agrava, é evidente, conforme não haja perspectiva de mudança ou, talvez ainda mais, quando se tem de conviver com a incerteza de que ela venha – de que o vento mude a direção –, sendo que, quanto mais avança o tempo, mais a esperança se esvai. O primeiro e os últimos versos da citação nos mostram bem como tal fator angustia Electra de um modo avassalador. Orestes é sua última – e talvez sempre fora a única – esperança de, ainda que não se possa restituir o que se perdeu, ao menos agenciar um destino mais afortunado. Some-se a isso o que antes mencionávamos sobre o desejo subjetivo de vingança e a crença de que há um sentido de justiça que deveria encaminhar as coisas em direção reversa a que convergem.

É de se apontar, não obstante, como a definição daquilo que buscaria Electra em sua condição de mulher grega está baseada na visão falocêntrica do mundo. O que lhe falta, em primeira instância, e que a separa de uma “mulher normal” é não ter nem esposo nem filhos; elementos que, em princípio, seriam ao que deveria aspirar uma dama grega para dar-se por satisfeita, isto é, realizada como sujeito. Vale recordar o fato de que a vinda de Orestes é imprescindível para a vingança justamente por representar a viabilidade da execução da reparação. Ou seja, a mulher depende do varão para aquilo que anseia que se concretize. Mais que uma oposição entre força do homem e fragilidade da mulher em parâmetros físicos, tal

relação de dependência significa uma espécie de aceção do feminino como, mais uma vez, intrinsecamente incapaz ou insuficiente. É nesse sentido que há coerência em ver na atitude de Electra de mandar o irmão ao estrangeiro e de manifestar amiúde seu rechaço aos governantes, ainda que não efetive ação nenhuma, um movimento de rebeldia.

A figura masculina, assim, representa para a mulher algo imprescindível para sua própria constituição como indivíduo completo. Para Electra, pois, as figuras varonis mais próximas deveriam ser a de Agamêmnon, Orestes, um possível cônjuge e quiçá, na velhice, um filho. Com a morte do primeiro – primeiro também como referente masculino para a infante –, a estrutura se desmonta completamente, inviabilizando que mantenha o irmão presente e que encontre um marido – dado o contexto que se conjectura. O pai, ao final, sempre será para Electra o referente/modelo único do masculino, ao menos até a volta de Orestes. Como figura quase que onipresente em sua vida, pela lembrança dos tempos primários, pela necessidade de vingança que a consome, parece que, coerentemente, acaba por ocupar, na idade adulta, o espaço que seria de ser preenchido pelo companheiro amoroso/conjugal. É dizer, se a perspectiva freudiana busca em Electra representante de um sentido por ventura patológico de apreço da mulher para com a figura paterna, na obra sofociana parece que tais implicações mais se referem a uma transposição mormente justificada no plano das ocorrências, não da psique. Na esteira do ciclo de acontecimentos, o destino trágico, a maldição familiar, instaura um estado de coisas que suplanta a existência individual. Há um sentido de determinação do macro para o micro na estrutura do mito e do trágico. O sujeito, como partícipe da natureza tem seu papel, que é primordial e fundamentalmente significativo, mas que não teria razão de ser fora da engrenagem que forma o cosmos, o todo da existência gerido por uma ordem transcendente. Seria lógico interpretar, assim, ao se notar, no excerto, a não menção a Agamêmnon, que está em pressuposto e que está representado na figura do esposo, como se um fora desdobramento do outro.

Todavia, seria de se pensar se a imagem que Electra projeta de um companheiro seria correlata da figura de Agamêmnon ou não e, se sim – o que acreditamos –, se tal se deve a algum tipo de princípio de afeição da mulher pela figura paterna ou a uma circunstância em que a figura paterna, pelo que

representava na esfera coletiva e pela necessidade de vingança dado o crime praticado, alcança dimensões exacerbadas no inconsciente da personagem.

Tal desproporcionalidade, ademais, justificaria a incoerência de se voltar o apreço ao pai e se olvidar o crime deste para com a irmã. Mais uma vez aqui Electra mostra-se permeada por uma visão falocêntrica que tende a relevar a ação do varão e condenar o crime feminino. Mais além, contudo, estará sempre o questionamento do porquê das escolhas subjetivas. No âmbito da verossimilhança, se nele optarmos por buscar respaldo, é admissível que, além de certo endeusamento coletivo de Agamêmnon, a materialidade da ação – e o que isso reverbera na memória e nas sensações mais íntimas – poderia nos fazer crer que mais impactante para Electra é a morte do rei, quando finalmente volta ao solo pátrio, que o sacrifício de Ifigênia, morta há muito tempo em uma terra distante. Tal qual Electra arrazoa que Orestes “esqueceu o que sofreu e ouviu” (SÓFOCLES, 1958, p. 7), não é capaz de averiguar que ela mesma esquece, desconsidera, ou *subestima* o que ocorreu em Áulis, ou então o que representara para Clitemnestra o referido evento.

A conflagração de posicionamentos antagônicos tão cara a Sófocles parece em *Electra* – de forma mais detalhada do que ocorre em *Antígona* – se estender para um grau de multiperspectivismo quanto às coisas e os seres. A distinção de julgamentos entre Electra e Clitemnestra é premissa para o conflito, conquanto a menção de Electra às notícias, pouco fiáveis, começa já no início da obra a abrir o leque de questionamentos sobre o discernimento humano. A passagem, evidentemente, faz alusão à sequência da tragédia, movimentada em torno do reconhecimento mútuo dos irmãos e do desencontro de notícias sobre o destino de Orestes, sobretudo a respeito de estar ele morto ou não. De um lado temos o relato do Preceptor anunciando a morte do filho de Agamêmnon – conforme artimanha proposta por Orestes –, de outro, o depoimento de Crisótemis, que regressando do sepulcro do pai conta à irmã Electra sobre as oferendas ali encontradas e que segundo seu julgamento teriam sido feitas pelo irmão. Assim comenta a problemática do “reconhecimento da verdade” na obra Albin Lesky:

Ahora [en seguida al relato de Crisótemis], Electra se encuentra entre la apariencia y la realidad; su trágica situación hace que al principio hierre el verdadero camino. Lo que anuncia Crisótemis, que es la verdad, significaría para ella el cumplimiento de todos sus deseos. Pero se apodera de ella la desilusión, no puede reconocer la verdad,

y refuta la credulidad de su hermana, que ahora comparte con ella su desorientación⁷³ (LESKY, 1976, p. 317).

Antes de voltarmo-nos à questão, cabe o fragmento correspondente ao confrontar das irmãs com as versões da verdade:

CRISÔTEMIS:

[...]

Essas oferendas só podem ser de Orestes!
Tem coragem irmã! Os fados que nos seguem
podem mudar para melhor, e esta hora
pode ser o prenúncio de melhores dias!

ELECTRA:

Quanta pena tenho de ti desde o princípio!...

CRISÔTEMIS:

Por quê? As minhas palavras não te alegram?

ELECTRA:

Não sabes por onde, nem por que sonhos vagas!...

CRISÔTEMIS:

Mas devo duvidar do que meus olhos viram?

ELECTRA:

Orestes está morto, infeliz! Com êle,
morreram as nossas inúteis esperanças;
nos teus projetos, já não podes incluí-lo.

CRISÔTEMIS:

Quanta desgraça!... E tens certeza da morte?

ELECTRA:

Quem trouxe a mensagem viu Orestes morrer.
(SÓFOCLES, 1958, p. 43-44).

A definição de Lesky sobre a oposição de perspectivas – aparência e realidade – pode nos remeter em primeira instância a uma concepção próxima à de Platão no que se refere ao modo de aproximação da “verdade”, isto é, do “real”. Com efeito, o jogo de enganos que se instaura obedece a certa dinâmica platônica, haja vista que é o distanciamento e o filtro entre “real” e palpável – ou seja, entre uma verdade profunda e aquilo que se apresenta à verificação – o que instala o

⁷³ “Agora [em seguida ao relato de Crisótemis], Electra se encontra entre a aparência e a realidade; sua trágica situação faz com que ao princípio erre o verdadeiro caminho. O que anuncia Crisótemis, que é a verdade, significaria para ela o cumprimento de todos seus desejos. Porém se apodera dela a desilusão, não pode reconhecer a verdade, e refuta a credulidade de sua irmã, que então comparte com ela sua desorientação” (tradução nossa).

problema da incapacidade de se chegar à verdadeira natureza das coisas. O filtro, pois, se materializa nos sentidos humanos: a visão como fiável ou como possivelmente enganadora e o som das palavras como possível portador da verdade ou como materialização de um engodo. Este engano, ademais, se relaciona com outro filtro, a citar, o interlocutor – portador/anunciador da possibilidade de verdade. Há não só aí instaurada a probabilidade maior ou menor de que alguém possa estar mentindo, ou seja, enganando a outrem, como também a noção de que o sujeito mesmo que fala esteja enganado, tal qual havíamos visto em *Os Persas*, isto é, seus sentidos e/ou crenças mentem para si e, por conseguinte, para os demais.

Essa última fronteira, como se vê, depende diretamente da fiabilidade da voz enunciativa, sendo tal variável por diversos fatores. No caso em questão temos a distinção entre Preceptor – que se passa por servo/mensageiro de Fanoteu, rei da Fócida – e Crisótemis. A discrepância mais imediata e mais uma vez acusadora da perspectiva falocêntrica nos aponta a diferença entre gênero masculino e feminino. A esta se somam a idade – um ancião e uma jovem – e a função social que ocupam – um servo que tem por escopo específico cuidar de transmitir informações e uma infanta que tem a vida quase que resumida ao ambiente caseiro/palaciano. Ditas variáveis, como se percebe, estão correlacionadas e delimitam atributos – e em tal processo constroem imagens – quase que avessos.

Em complemento, a circunstância em que se inserem os personagens quando do ato do relato e o estado de ânimo são ingredientes a mais que pesam na balança; ao passo que o Preceptor calcula de antemão o que e como deve contar, medindo os tons e as palavras e o aporte aos interlocutores, Crisótemis, ao revés, apresenta-se esbaforida, guiada pelo ímpeto e inebriada pelos sentimentos que causam a conclusão a que chegara – “ELECTRA: estás excitada, e pareces insana!” (SÓFOCLES, 1958, p. 41). Esse conjunto de aspectos explica em parte, por exemplo, o fato de que Electra, mesmo antes que a irmã comece o relato, encare o que ela tem por dizer como questionável:

CRISÔTEMIS:
Orestes voltou – eis a verdade certíssima!

ELECTRA:
Está louca, zombando de nossa desgraça?

[...] CRISÔTEMIS:

Só saberás se sou sensata ou insana
quando me permitires contar o que sei.

ELECTRA:
Fala, então, se gostas de contar histórias.
(SÓFOCLES, 1958, p. 41-42).

O rechaço imediato de Electra pode realmente surpreender por ir de encontro à tendência – coerente com o senso comum – de que o esperado é que se apegue à versão de verdade que mais satisfaz a quem ouve. Escutar que Orestes está vivo deveria ser a notícia mais encantadora para Electra se tomamos em consideração o fulgor anterior de suas queixas e o manifesto desejo de que o irmão retornasse para livrá-la de tal situação. E, nesse sentido, alimentar para si essa versão da realidade apresentada pela irmã ser-lhe-ia plausível, porque prazerosa, quiçá aliviadora e libertadora. Não fazê-lo, pois, acusa-nos a não credibilidade da figura – e discernimento – da irmã, ao que junta um intrincado conflito psicológico de Electra que se perde entre querer e crenças, o que está catalisado, evidentemente, pelo fato de que o Preceptor acabara de anunciar – isto é, contar – o oposto. Electra acabara de convencer-se da morte do irmão e está no fluxo ainda da digestão da dor, em certa medida inebriante⁷⁴. Renunciar a tal processo, retornar à razão ou questionar o que já está sentindo visceralmente é algo de muito labor e que, potencialmente, intensificaria a dor. A morte de Orestes é já para Electra um fato com consequências; passado ao nível do pressuposto, realocá-lo como parte do mundo segundo novas classificações é esforço a que há que se dispor com empenho. Electra, de momento, imersa em angústia, não está preparada para tanto.

Somem-se, ademais, dois coeficientes. Primeiramente, a espera de anos acumulou um sentido de descrença – a esperança, ainda que resida, aos poucos tende a ceder espaço à desesperança, diante do vazio, como um preparar do indivíduo para o futuro nefasto; quando tal futuro se concretiza, quando a notícia da morte chega, o terreno já está preparado. Em complemento, talvez influencie seus julgamentos um sentido de medo, cujo motivo pode variar segundo a interpretação que se faça. Acostumada ao infortúnio, a personagem poderia deixar transparecer algum pavor obscuro e escondido de um futuro que se lhe abriria à aventura,

⁷⁴ Infeliz de mim! / Orestes muito amado! Matas-me, morrendo! / Partiste levando as minhas esperanças / – que viverias para voltar algum dia. / meu vingador e deu teu pai. Mas ai de mim! / A quem pedir auxílio? Só, sem ti, sem pai!... / Terei de conformar-me com o meu destino: / ser escrava dos assassinos de Agamêmnon! (SÓFOCLES, 1958, p. 37).

retirando-lhe da zona de conforto. Tal linha de raciocínio, afinal, se basearia em uma coerência desenvolvida em um nível profundo do inconsciente, mas é particularmente problemática por não responder de modo geral à verossimilhança interna da obra e por não coincidir com o nível de aprofundamento psicológico de modo geral experimentado na tragédia grega. Seria aceitável, contudo, como possível sentido agenciado em uma leitura circunscrita em uma episteme moderna. De qualquer forma, nos parece mais adequada uma interpretação – anulativa da anterior – que perceba em Electra um medo a uma renovação/atualização posterior do sofrimento. É dizer, acreditar em Crisótemis e amenizar a dor para depois ter de deparar-se com a inconsistência de tal verdade significaria um flagelo ainda mais avassalador – “já não posso ter *ilusões* / de que virá meu irmão, / semente do mesmo pai” (SÓFOCLES, 1958, p. 40, grifos nossos). Ainda que alguém se julgue ou se promulgue como já no mais absoluto martírio, sempre resistirá a crença – ou medo – de que algo ainda possa piorar.

Assim, pois, Electra dá o peso de “história contada” à “verdade certíssima” de Crisótemis antes mesmo que como diegese se constitua/converta tal versão do real. Essas duas expressões, com efeito, nos interessam em pormenor. A correspondência entre o mito e o passado como história, como dissemos, nos aponta para uma narrativa/encenação aceita como verdade. A ficcionalização, como elemento artístico/literário, pois, não tem lugar nesse sistema. A contraposição empregada por Sófocles nos indica uma concepção do discurso sobre o passado ou sobre os fatos do mundo sujeito à falência. Ou seja, tal qual Electra entende a “verdade certíssima” de Crisótemis como apenas “história contada”, pode-se admitir que o aporte ao mito se dê a partir da falha ou da mentira.

Duas ressalvas devem ser postas aqui: mesmo nos contextos representados por Ésquilo ou Homero seria de grande ingenuidade pensar que a narrativa seja absolutamente tomada como manifestação direta da verdade sempre e em todos os casos – a narração pressupõe uma possibilidade de desconfiança por parte de algum interlocutor, ainda que em plano geral haja um pacto de fidelidade bastante pronunciado. Em contrapartida, não podemos falar de uma perspectiva sofocliana de que o mundo apreendido pelos sentidos não seja mais que um mundo das invenções/interpretações operadas pelo humano, o que seria contraditório mesmo à crença religiosa tão marcada em sua obra. Mais bem nos parece afirmar que se erige com Sófocles, dentro do discurso literário e não fora, como poderíamos ver no

mito oral, em Homero ou em Ésquilo, uma noção de que a narrativa e a interpretação humanas devem ser observadas com cuidado, ou seja, que se faz necessário o discernimento para julgar a validade ou não do que se revela à vista e aos ouvidos, em consequência, aos sentidos humanos. Há, assim, uma direção argumentativa que coloca os sentidos como inferiores ao entendimento superior e/ou à crença ou natureza religiosa do mundo. Isto é significativo sobremaneira na medida em que entendemos, conforme Eliade (2008), que o homem arcaico/religioso, coerentemente com os processos miméticos de Homero e de Ésquilo, baseia a crença na experiência com o divino, ou seja, sua relação direta com a percepção humana.

O não calcular bem a fiabilidade das versões da verdade atinge, ademais, não só o ouvinte (Electra, no caso), como aquele que propaga o discurso (Crisótemis, no caso), o que quer dizer que deve haver um policiamento quanto aos próprios sentidos. Nesse caminho realmente segue Crisótemis, e desconfia das próprias palavras. Não é acaso, todavia, que ambos os julgamentos se revelarão falhos. Só há uma verdade, ainda para Sófocles, porém é próprio do humano, por sua debilidade, errar ao buscá-la.

Além do antes mencionado, o que passamos por alto e sobre o que agora nos detemos diz respeito à relação direta entre a credibilidade e a forma de contar. Vejamos parte da narração de cada um:

CRISÔTEMIS:

Ouve as minhas palavras. Quando cheguei
nas imediações do túmulo paterno,
vi torrentes de leite recém-derramado
escorrendo abundantemente da lápide,
e também vi ramos de flores inda frescas.
Fiquei atônita, mas consegui conter-me
e olhei atenta para todos os lados,
tentando descobrir quem estivera lá;
vendo tudo tranquilo nas proximidades,
avancei para mais perto da sepultura,
e percebi, na extremidade da lápide,
anéis de louros cabelos inda viçosos.
Ao vê-los, uma imagem familiar
configurou-se, nítida, na minha mente:
minh'alma sentiu naqueles simples vestígios
a tão querida presença de meu irmão!
Apanhei-os então com devoção e com ternura,
e permaneci calada, mas os meus olhos
encheram-se logo de jubilosas lágrimas.

Senti então, como sinto neste momento,
Que eram dêle os cabelos encontrados;
(SÓFOCLES, 1958, p. 42).

Com a emotiva declaração de Crisótemis contrasta a do Preceptor, descrevendo o supostamente ocorrido depois de já haver anunciado a morte de Orestes de forma lacônica:

CLITEMNESTRA:

Dize, estrangeiro: como se deu a morte?

PRECEPTOR:

Para isso fui mandado; tudo direi.
Orestes foi aos renomados jogos píticos
– glória da Hélade; quando, com voz solene,
o arauto apregou sonoramente
a corrida pedestre – primeira das provas,
vosso filho apresentou-se logo, brilhante,
maravilhando todos os espectadores;
correu, e ganhou a coroa da vitória. [...]
As duras provas transcorriam normalmente,
mas quando os deuses nos enviam desgraças,
nem mesmo os fortes conseguem evitá-las.
No dia seguinte, depois do sol nascer,
na hora da corrida dos carros velozes,
êle ressurgiu, com muitos outros aurigas;
um era aqueu, outro de Sparta; dois líbios
apresentavam-se com carros adornados;
Orestes, o quinto, tinha corcéis tessálios; [...]
Orestes guiava seu carro velocíssimo,
pelo lado de dentro do percurso hípico,
quase tocando os pilares de contôrno
a cada passagem pelos confins da pista; [...]
de repente, os cavalos desenfreados
do eniano dispararam incontidos, [...]
chocavam-se carros contra carros, quebrando-se,
desmantelando-se estrepitosamente; [...]
Quando o infeliz Orestes acercou-se,
Pela última vez, do pilar de contôrno
[...] passou próximo demais; uma das rodas
bateu nas arestas do pilar e partiu-se!
Orestes foi projetado fora do carro, [...]
A multidão, ao vê-lo caído, gritou,
lamentando o desenlace tão funesto [...]
são as cinzas daquele poderoso corpo
que trazemos, contidas numa urna brônzea;
aqui hão de ter as devidas honras fúnebres.
Eis o meu relato fiel, triste de ouvir
(se pode haver tristeza nas simples palavras);
Mas o desastre visto foi muito mais triste.
(SÓFOCLES, 1958, p. 31-34).

Transparece na declaração de Crisótemis sua inclinação às sensações e aos sentidos como mediadores entre si e os fatos, encarando-os com entusiasmo – luta consigo para conter-se como lutará consigo na sequência para renegar seu próprio julgamento. Com o Preceptor, em contrapartida, vemos um narrador que aborda o material narrado valendo-se da razão e da verossimilhança, encarando os fatos com serenidade. Seria plausível estabelecer, nesse sentido, uma oposição entre subjetividade – “uma imagem familiar / configurou-se, nítida, *na minha mente*” – e objetividade – “*tudo* direi” – do relato. Distinção essa que não deixa de ser uma manifestação a mais da distinção entre o feminino e o masculino em tal sistema de pensamento. Seja como for, no primeiro caso, como se sabe, percebendo-se com maior clareza o envolvimento do narrador com aquilo que se conta, fica mais fácil ao interlocutor desconfiar de sua exatidão.

Uma das consequências disso na diegese é que a narração da infanta, apreçada pelo desejo de contar, se dá em trinta e dois versos, sendo que a do Preceptor se prolonga por noventa e oito: o processo de imersão no mundo narrado, pois, no segundo caso, é mais efetivo, o que contribui para a internalização das informações. Tal experiência é particularmente interessante se pensada não só no âmbito da interação entre personagens como também na esfera da recepção do público da tragédia, que à riqueza de detalhes e eloquência da narração contrapõe a ciência da falsidade/inventividade despendida pelo narrador/Preceptor. Os dois narradores/personagens, com efeito, estão entre idas e vindas com o engano.

A dissimulação do Preceptor não só manipula aquilo que sabe, inventando uma verdade; em função do artífice, *recria* a si mesmo como personagem. Máscara sobre máscara, o homem que se apresenta em cena é ao mesmo tempo o Preceptor e o servo de Fanoteu. A relatividade que assume, claro, tem por variante os dois níveis de discurso: a história que se conta à Clitemnestra e Electra e a história que se conta ao público da tragédia. Mas a questão é particularmente importante não só pelo desdobramento dos níveis de representação, como pelo valor que assumem como verdade ou não. Para o público, está desvelado que o discurso do Preceptor é mentiroso; porém tal mentira só existe como oposição a uma verdade conhecida. Tal verdade conhecida, partilhada entre Preceptor e público, afinal, não se limita ao saber que Orestes está vivo; por extensão, parte do pressuposto de que a história contada no palco, em seu todo, é verdadeira – ao menos em alguma medida –, já que é o mito se *reapresentando*. Novamente nos deparamos com a tênue fronteira,

a esse tempo, entre o mito como apreendido em seu sentido denotativo ou conotativo; contudo, de um modo ou de outro, em Sófocles nada está secularizado, o que não nos permite, por exemplo, dizer que o que se manifesta aqui são dois planos ficcionais. Mais apropriado seria ver, entrando na perspectiva do público projetado na tragédia⁷⁵ de então, um caráter ficcional no discurso do Preceptor e um caráter não ficcional no nível anterior. A problemática se intensifica, todavia, na medida em que as estratégias narrativas empregadas pelo personagem para difundir uma mentira são análogas às empregadas nas tragédias quando só há um plano discursivo. São notórias a habilidade discursiva e as estratégias narrativas empregadas pelo Preceptor: introdução, ação, suspense, clímax, desenlace catastrófico; trata-se de uma “narrativa completa” em sua estrutura e que cria um envolvimento emotivo entre ouvinte e história contada, permeada por informações acessórias, detalhes minuciosos, personagens que compõem a diegese, mas que também se apresentam como possíveis testemunhas sobre o ocorrido: local público que contrasta com o isolamento de Crisótemis.

Instaura-se, destarte, implicitamente, a questão retórica de que a forma elevada não necessariamente significa um conteúdo elevado, no caso, verdadeiro. Há, pois, alguma premissa, imersa na estrutura da tragédia em questão, que nos remete a uma discussão metaficcional, ou melhor, *metadiscursiva*. O movimento de transformação da tragédia grega no decurso do século V a.C. parece, com efeito, revelar-nos um constante conflito entre verdade e ficção. E é na disposição interna dos *mímemas* que encontramos indícios de tal processo; isso ocorre muito além da linearidade mais imediata, perceptível com clareza pelo público, que desse movimento é refratário. A estrutura profunda, assim, nos aponta processos miméticos que devem ser entendidos não como manifestações da genialidade ou proposta consciente do tragediógrafo. Ainda que haja um empenho consciente nesse sentido, é o ideário coletivo que suscita ou avaliza o(s) sentido(s) de tal deslocamento.

Se o Preceptor é exemplo da ambiguidade e possível manipulação do discurso, Crisótemis se nos apresenta uma problemática que se estabelece em um âmbito mais interior da representação. Algo que diz respeito ao como se encara o que se vê, no que tange ao autoconhecimento, de si como indivíduo e do humano

⁷⁵ Isto é, pensado como elemento interno da obra; como o público pressuposto, idealizado quando do processo composicional e/ou perceptível na leitura da obra; o *leitor-modelo* de Eco (1994).

por sua natureza. Assim como se deve desconfiar do discurso alheio e saber julgar a realidade que se lhe apresenta outrem, a mesma suspeita deve ser empregada sobre sentidos, emoções e intentos de entendimento do mundo. Conhecer a si mesmo é também desconfiar de si mesmo – sentido educativo com o qual a obra sofocliana pare estar especialmente comprometida.

A conduta de Crisótemis frente aos indícios que encontra, é interessante notar, não está muito distante da atitude, comum na mitologia grega, do indivíduo que se depara com um oráculo e deve mostrar sabedoria para decifrar a verdade – ou o sentido verdadeiro – por detrás das pistas oferecidas. Das palavras vagas ou enigmáticas de um oráculo à dedução dos fatos presentes por meio de elementos dispersos, pode-se perceber aqui um princípio comum que é o de agir com sabedoria na interpretação e no julgamento das coisas do mundo. É dizer, a verdade profunda das coisas não se manifesta declaradamente ao humano, ou quiçá nem seja alcançável a ele em sua completude. Isso significa afirmar que o que se deve é buscar na parcela da existência que se materializa a coerência/sentido superior do mundo. O preencher os vazios que aqui se opera não está muito distante daquilo que pressupõe a mitologia judaico-cristã conforme os argumentos de Auerbach (2009).

Realmente, é de se reparar certa proximidade entre a estrutura do discurso de Crisótemis e o tipo mimético do Velho Testamento. Em ambos os casos, o que se espera é a crença, que vê na obscuridade local vazio para preencher de sentido. Se a crença da infanta logo se desmantelará, isso não significa que não alcançara sua máxima expressão. Já a fala do Preceptor parece seguir mais o princípio homérico da necessidade de avalizar a verdade com a adimplência de tudo quanto seja necessário para a manutenção da linha lógica. É interessante notar, nesse sentido, que ao contrário do discurso do mensageiro de *Os persas* que citamos anteriormente, há aqui um apagamento intencional da subjetividade que coaduna com o empenho do Preceptor em não deixar margem para que se duvide do dito. Há desse modo uma busca exacerbada pelo abarcar do todo. O “tudo direi” – que inicia a declaração do Preceptor – somente nega o seu “relato fiel” – conforme suas palavras ao final – porque algo apenas não está dito, que não é outra coisa senão que o “tudo” é invenção e não “verdade”: relata fielmente uma história inventada, ao fim e ao cabo.

Sófocles nos mostra assim que ainda há no contexto grego de então certa dependência ao detalhe e verossimilhança para a construção da verdade, a perspectiva grega da crença ainda está em muito baseada no estilo homérico. Electra e a irmã mesma – às quais poderíamos acrescentar Clitemnestra –, contudo, movendo-se baseadas em tal princípio, incorrem em erro, revelando-nos um direcionamento argumentativo da obra no sentido de que a verdade do mito não pode ser negada, mas não pode mais se sustentar somente na confiança denotativa das histórias sobre os Entes Sobrenaturais. É dizer, o que se propõe é um aporte do mito mais profundo e mais ativo por parte do indivíduo, que tal qual o leitor do Velho Testamento esteja disposto a preencher os vazios do texto, queira navegar no bosque, como diria Eco (1994), porém sem com isso retirar-lhe a predicação de fonte de verdades sobre o mundo, as coisas, os seres e os homens.

A relação entre a palavra e a verdade, em *Ésquilo* e em *Homero*, é de servidão e dependência. Em *Sófocles*, parece começar a problematizar-se. *Electra*, junto à irmã, com efeito, sem saber antecipa a questão que se desenvolverá na sequência do texto: “poucas palavras podem perder-nos ou salvar-nos” (SÓFOCLES, 1958, p. 19). O discurso não mais é simplesmente veículo pelo qual o homem acede (alcança, tem acesso) ao real, é produto de sua manipulação. Como tal, pode seguir direcionamentos vários. A verdade – do mito –, pois, necessita ser resgata das profundezas por meio da interpretação da palavra, por meio do discernimento/sabedoria. A fala de *Electra* supramencionada antecede o anúncio de *Crisótemis* sobre uma *visão* que tivera *Clitemnestra*⁷⁶. Tal *visão*, como projeção ou sonho, materializa em enigmas uma versão – metafórica – da possível verdade – futura, no caso – a que se entrelaçarão as declarações posteriores do *Preceptor* e de *Crisótemis*. Como símbolo que imerge de um patamar divino para o terreno ou emerge do inconsciente para a consciência, tal *visão* anuncia, na obra sofocliana, a verdade; aquela do destino cego do qual não se pode fugir. No caso de *Clitemnestra*, a verdade é que a linhagem de *Agamêmnon*⁷⁷ governará aquelas terras; conseqüentemente, que sua morte será vingada.

⁷⁶ “CRISÓTEMIS: Dizem que ela viu nosso pai redivivo; / êle, empunhando o seu antigo cetro, / plantou-o no chão, e logo cresceu uma árvore / imensa, que cobriu a terra dos micênios” (SÓFOCLES, 1958, p. 19).

⁷⁷ Mais precisamente *Orestes*, como árvore que cresceu; mas a quem poderíamos somar *Electra*, haja vista as possibilidades de interpretação da árvore como símbolo, conforme pontuado anteriormente.

A palavra, conforme a concepção que se desenha, tem o potencial não só de trazer à tona como de criar realidades – “Eis o meu relato fiel, *triste de ouvir* / (se pode haver *tristeza nas simples palavras*) / Mas o desastre *visto foi muito mais triste*” (SÓFOCLES, 1958, p. 34, grifos nossos). A tristeza, suscitada pela inventividade, ao final, é verdadeira, porque sentida verdadeiramente. Neste ponto, para o sujeito crente da veracidade, independe a realidade do visto, já que foi transposto em palavras: a fonte de que se valha o locutor seja a memória ou o artifício ficcional é, para esta implicação, um detalhe.

Está posto que o alento e o erro de Clitemnestra se instauram na medida em que a atual verdade desmente a visão que tivera anteriormente. Contudo, centrando-nos em Electra, faz-se mister pontuar que as idas e vindas entre verdade e mentira, o conflito entre as várias formas de conceber a verdade, pelos sentidos – com destaque à visão – ou pelas palavras/discurso narrativo dispõem-se de maneira a acompanhar a evolução psicológica em seu entrelaçamento com o sofrimento e a alegria. Poderíamos entender, então, que há um estado de ânimo ou natureza otimista ou pessimista como ponto de partida para o julgamento operado pela filha de Agamêmnon sobre a falsidade ou efetividade dos fatos que se lhe apresentam, conforme cada caso. Marcadamente, nesse sentido, temos uma Electra regida por uma esperança débil a que tenta se agarrar, mas que se desintegra ao sinal do infortúnio. Daí, desse estado de cegueira da razão, para ressurgir, há uma dificuldade tremenda, que a impulsiona a não confiar nas palavras e no discernimento da irmã, assim como a confundirá mesmo quando se depara com Orestes frente a frente:

ORESTES [acompanhado de Pílates e dirigindo-se a Electra]:
 Ide, senhora, e transmiti [aos reis] a mensagem:
 somos foceus e desejamos ver Egisto.
 [...] o idoso Strôfios
 Mandou-nos vir com novidades sobre Orestes. [...]
 Viemos trazendo nesta pequena urna
 Os exíguos restos... como vêdes, morreu.

ELECTRA:
 Desgraça! Tenho diante dos próprios olhos,
 em vossas mãos, a prova da minha desdita!
 (SÓFOCLES, 1958, p. 54-55).

Em *Ésquilo* parece que a identificação de Orestes por parte de Electra se dá muito facilmente; aqui, justo o revés; sendo que Crisótemis é quem se baseará nas mechas como indicativo da realidade, como vimos. A dificuldade de Orestes de reconhecer Electra é verossímil na medida em que considerarmos que era muito jovem quando o vira; no sentido contrário, o que complicaria a identificação seriam as mudanças físicas do irmão, o que aproximaria a visão de Sófocles sobre a verossimilhança à de Eurípides; ou vice-versa. Na Electra sofocliana, ademais, o tragediógrafo *refocaliza* tal processo e, no que se refere a Electra, faz com que o reconhecimento trágico se mescle ao reconhecimento/identificação do irmão. Ainda que se justifique o sofrimento de Electra e que esse se intensifique ao longo do tempo, a exacerbação do lamento é, em alguma medida, uma espécie de erro⁷⁸: uma transposição da medida do normal que a leva à cegueira. Está tão envolta nas lamúrias e necessidade de afronta aos reis que não mais é capaz de reconhecer a ventura.

Tal interpretação, devemos ressaltar, pode ser questionável ou apontada como marcadamente subjetiva. Sua refutação residiria no fato de que se Electra age movida pela procura de justiça, buscá-la com fulgor não poderia ser visto como um erro ou uma falha. Aqui, todavia, resta a problematização mais uma vez da interpretação acerca de se suas ações se devem somente a tal sentido de justiça ou, também e preponderantemente, a determinantes subjetivos e egocêntricos: a vontade de matar a mãe dado o apreço excessivo pelo pai. Nessa segunda linha seguimos e nela vemos a justificação de que Electra, ainda que queira com todas as forças a vingança, não a busque senão com a vinda de Orestes, seja porque na rebeldia declarada esconda uma fraqueza de intento que a faz resignar-se nas ações, seja pela perspectiva patriarcal impeditiva de que tal ação fosse verossímil, seja pela transposição do apreço pelo pai à figura de Orestes, o que faria com que a volta do irmão fosse imprescindível para a mudança do infortúnio à fortuna. De uma forma ou de outra, os exageros dos lamentos de Electra estão marcados ao longo da obra, são acusados repetidas vezes pelo Coro e por Crisótemis e, em duas passagens, são em parte reconhecidos pela própria personagem: “ELECTRA [ao Coro]: Sinto vergonha, amigas, de abandonar-me / a essa dor sem limites” (SÓFOCLES, 1958, p. 10) e mais adiante “ELECTRA [a Clitemnestra]: Embora não

⁷⁸ “CORIFEU: Nenhum dom serve mais aos mortais / que previsão e um espírito prudente” (SÓFOCLES 1958, p. 48).

creias, tenho vergonha disso; / [...] e ajo desse modo, / mas constrangida por teus péssimos exemplos” (SÓFOCLES, 1958, p. 27).

O fato de Orestes se passar por outro, mais uma vez em um jogo de verdade e mentira que se materializa na ideia de “o que está na aparência” e “o que há por detrás”, complica ainda mais a questão. Nesse estágio, a palavra dobra e desdobra, significa e nega, ao mesmo tempo. A fala de Electra, assim, é ao mesmo tempo errônea e acertada: “Tenho diante dos próprios olhos, / em vossas mãos, a prova da minha desdita”. Electra pensa que nas mãos de Orestes, na urna, está a prova de sua desdita porque as cinzas do irmão implicariam o fracasso da vingança. Todavia, diante de seus olhos estão as próprias mãos de Orestes que ela é incapaz de reconhecer: não saber que é o irmão que está diante de si neste momento é que faz com ela seja, nesse momento, uma mulher desventurada. Tal qual a tristeza é verdadeira mesmo que se baseie em uma versão mentirosa dos fatos, aqui o infortúnio é verdadeiro porque reclassificado como uma parte da realidade diferente daquela que poderia/deveria ser caso Electra estivesse em seu pleno entendimento.

O processo de reconhecimento, como para Édipo, é aqui problemático tanto mais quanto arraigado à cegueira está o herói/heroína trágico/a. Para Édipo, contudo, o jogo de contrastes que energiza a reviravolta se dá de forma invertida: para o filho de Laio o alto que chegou como rei e salvador da cidade intensifica o sofrimento da queda. Se a queda não é física, mas metafórica, o autoflagelo físico – a cegueira física como desdobramento da cegueira da razão – será a única reação engendrada no intento de amenizá-la. Electra, ao longo dos anos e ao largo dos acontecimentos representados na linearidade da tragédia, caminhou cada vez mais ao fundo em direção à tristeza e ao desconsolo – “o melhor de minha vida / já passei desditosa; não posso mais!” (SÓFOCLES, 1958, p. 8), e em seguida: “Males iguais aos meus nunca terão remédio! / Jamais me livrarei de minhas mágoas, / de meus soluços incessantes!” (SÓFOCLES, 1958, p. 9) –, o que faz do reerguer-se cada vez mais difícil, mas também mais libertador e venturoso. É nesse sentido, pois, que o processo se prolonga; em extensão angustiante, se vai revelando trabalhosamente e é Orestes quem anuncia sua identidade.

O espesso interstício em que caminha Electra entre a esperança – “Acredito [que Orestes voltará]; doutra forma, não viveria” (SÓFOCLES, 1958, p. 13) – e a descrença – “Ele promete vir, mas não sai das promessas” (SÓFOCLES, 1958, p. 12) –, que por um lado lhe dá motivo para continuar viva e por outro prepara o

próprio espírito para uma possível resolução funesta final (Orestes por algum motivo não virá), tortura a personagem e potencializa seu padecimento. Quando sabe por Crisótemis que será exilada graças ao comportamento de rebeldia contra os reis, já não está segura se isso lhe representa um martírio a mais ou um alívio. Ainda nesse momento, reaviva a chama de coragem – “Não tenho receios. [...] Prefiro cair exaltando nosso pai!” (SÓFOCLES, 1958, p. 16-17). Tal atitude, pois, se avivará quando dá por certa a morte de Orestes e decide arquitetar a morte de Egisto por sua conta, invertendo o sentido da suposta dependência absoluta da ajuda de Orestes. Pedirá auxílio, porém a Crisótemis:

ELECTRA:
Sê corajosa, e aceita os meus planos. [...]

CRISÔTEMIS:
Irei até onde forem as minhas forças.

ELECTRA:
Vais conhecer, então, as minhas intenções.
Amigos, tu mesma sabes que não os temos:
a morte levou-os todos, estamos sós.
Quando Orestes vivia e prosperava,
tínhamos esperança de vê-lo voltar
para vingar a morte de nosso nobre pai;
mas agora, que ele não existe mais,
só tu me restas, e terá de ajudar-me
a matar Egisto, algoz de Agamêmnon;
(SÓFOCLES, 1958, p. 45-46).

O sentido da fragilidade do feminino, assim, é abandonado para, a exemplo de Antígona, Electra decidir agir pelas próprias mãos. É de se comentar que, tanto em uma obra quanto em outra, a ação feminina pressupõe situações nas quais as personagens não dispunham, ou pensavam não dispor, da salvaguarda de um varão. Isso significa dizer que se mantém uma perspectiva patriarcal que é apenas relativizada. Por outro lado, em ambas as obras a força demonstrada por tais personagens, às quais contrastam irmãs débeis – Ismênia e Crisótemis⁷⁹ –, afiança a percepção de um sobrelevo do feminino como capaz de grandes feitos tais quais aqueles praticados pelos heróis masculinos.

Há, com efeito, em Electra, uma espécie de conflito entre coragem e fraqueza. Entre os distintos estados de ânimo oscila. Somente age efetivamente

⁷⁹ “CRISÔTEMIS: Não percebes [Electra] que és mulher, que não és homem / e tua força é menor que a força deles[?]” (SÓFOCLES, 1958, p. 47).

quando não há outra solução, mas enquanto há uma mínima possibilidade de que o varão lhe valha, a essa alternativa se apegamos, mesmo que seja o irmão infante que ainda tem de crescer ou o irmão ausente que ainda tem que voltar. É como se Electra incorporasse, em si mesma e também para si, as duas perspectivas antagônicas (em tese) da mulher (ou do feminino): uma débil e incapaz, outra forte e corajosa. A primeira forma de classificação do referente, pois, parece estar muito arraigada no inconsciente, tal qual a herança cultural ou o *génos*; existe nela sem que se dê conta. A outra, em contrário, parece condizer com um caráter desenvolvido pela personagem, porém que não consegue aflorar por completo, vindo à tona nos momentos extremos, quando a necessidade se lhe impõe ou quando o autocontrole – ou quiçá o superego, se decidirmos entrar na nomenclatura freudiana – se abrandam. Com a suposta morte de Orestes, a coragem infla em entusiasmo:

ELECTRA:

Creio, até, estar ouvindo desde já
as palavras dos cidadãos e estrangeiros,
exaltando-nos quando nos virem passar:
“– Contemplai, amigos, essas duas irmãs,
“que salvaram sôzinhas a casa paterna! [...]”
“e onde quer que sejam vistas pelo povo
“hão de ter as honras devidas ao valor! –”
(SÓFOCLES, 1958, p. 46).

A tal fervor contrapõem-se os lamentos logo na sequência, quando Electra recebe as cinzas que acredita serem de Orestes:

ELECTRA:

Ai de mim! Tristes cinzas! Funesta viagem
que te impus, irmão, para meu desespero! [...]”
Orestes! Leva-me depressa desta vida,
a mim, que quase nada sou, para teu nada,
onde possa ficar contigo para sempre!
(SÓFOCLES, 1958, p. 56-57).

A oscilação da personagem, com efeito, é algo que marca uma composição de indivíduo justificada pela perspectiva patriarcal sobre o feminino. Todavia, também nos mostra uma Electra sofocliana quase tão “humanizada” quanto as personagens femininas euripidianas. Contudo, aqui, ainda tudo se justifica no plano do *logos*. Concordamos com Werner Jaeger (2001, p. 332) quando, ao tratar da

heroína sofocliana afirma que “a força inventiva do poeta cria, com audacioso artifício, uma série de incidentes e atrasos, para fazer com que Electra percorra toda a gama dos mais íntimos matizes do sentimento, até chegar ao auge do desespero”. Por conseguinte, consideramos, a respeito da linha de evolução/transformação da personagem – ainda que se contraponha à estética dos personagens esquilianos –, que tal se dá seguindo uma fórmula lógica, convergente com o desenrolar dos acontecimentos e baseada em um determinado tipo de espírito feminino dividido entre a coragem e a fraqueza. Mais que confronto efetivo, há um equilíbrio entre forças opostas. O *Eros* que move personagens de Eurípides como Medeia, por exemplo, capaz de jogar com as fronteiras entre loucura e lucidez, não tem lugar na obra de Sófocles. A divisão não vem de dentro, mas de um plano exterior, seja transcendental ou situacional. É transcendental quando relacionado com a natureza das coisas – o entendimento de que a mulher está propícia a exageros e oscilações de espírito, por exemplo – e contextual quando relacionado ao desenrolar dos acontecimentos – o fato de Orestes estar ou não estar morto, por exemplo.

Electra lamenta e o sofrimento lhe corrói quando se materializam as cinzas do irmão e se engrandece como heroína quando caminho outro para seguir não há. Tudo se fecha em equilíbrio perfeito na obra de Sófocles. A sugestão de união *post mortem* com Orestes, por exemplo, responde àquilo que comentávamos sobre o desdobramento de Agamêmnon em Orestes e à transposição do apreço de Electra de um para outro. A fusão perfeita entre os três se daria pela morte, ao melhor estilo de Romeu e Julieta, se quisermos inverter a ordem cronológica da “influência” e reclassificar a noção de “sentimento amoroso”.

Electra não é, com Sófocles, mais uma personagem subalterna cujo sofrimento se justifica apenas por sua condição de mulher, é uma personagem complexa e movida por conflitos psicológicos em muito problematizados na obra. Contudo, é ainda uma personagem moldada conforme a tradição da tragédia, envolta em um espectro de altivez próprio do ritualístico e do mítico:

CÔRO: Electra, abandonada,
enfrenta sozinha a tempestade,
chorando sempre, a infeliz, por seu pai desventurado,
qual rouxinol insaciável de lamentos!
Não lhe causa temor a própria morte;
deseja, até, deixar de ver a luz do sol,
desde que possa exterminar as duas Fúrias.

Haverá criatura mais nobre?
(SÓFOCLES, 1958, p. 52).

A resolução posterior, por conseguinte, com fim conciliador, antes mesmo de materializar-se, leva Electra a um estado de euforia que a faz mais corajosa que nunca – “ELECTRA: Não podemos ter receios / de mulheres indolentes, / sempre trancadas em casa, / peso inútil no chão!” (SÓFOCLES, 1958, p. 64). O diálogo que estabelece com Orestes, ainda assim, restabelece certo sentido de patriarcalismo, linearizando a coerência dos acontecimentos e as razões de Electra de modo em parte doutrinário em parte simplificador: “ORESTES: Recorda, contudo, que em muitas mulheres / há espírito combativo; tú és dessas” (SÓFOCLES, 1958, p. 64). A relação de manifesto machismo entre os dois e a tomada de direcionamento falocêntrico não demora:

ELECTRA:
Que devo fazer, então?

ORESTES:
Evita falar; agora não é oportuno.

ELECTRA:
Mas como trocar a voz pelo silêncio,
Se voltaste? [...]

ORESTES:
Custa-me refrear o teu contentamento.
(SÓFOCLES, 1958, p. 65-66).

Ao final, é como se não fizesse diferença para a resolução dos fatos se Electra tivesse passado os anos lamentando e rebelando-se contra os déspotas, já que a vingança operada pelo varão independeria disso. É dizer, a ação única de Electra que causara mudança em algo é ter mandado Orestes ao estrangeiro, e tudo o que se passa no decurso da tragédia lhe é alheio. A obra, pois, é uma tragédia sobre Electra sem que aborde efetivamente as ações/feitos de Electra, “apenas” sua dor.

Complementarmente, poderíamos dizer que, ao contrário do que passara com Édipo, para quem as decisões se voltam sobre si de forma nefasta, para Electra, uma única decisão é aquela que foi responsável por sua fortuna. A tragédia de

Electra é a tragédia do sofrimento pelas ações de Clitemnestra – como extensão das ações de toda a linhagem.

Todavia, se detivermos o foco no interior da personagem, e não na ação, – consideraremos o que isso significa para a acepção aristotélica do gênero – caberia a afirmação de que aquilo que mais a faz sofrer é algo que está dentro de si e que é “antinatural”, a citar, o apreço exacerbado pelo pai. Os dois planos, pois, dos acontecimentos e do conflito psicológico da personagem, caminham lado a lado no decurso da tragédia e convergem ao final. No entanto, poder-se-ia questionar se para o público grego as linhas de interpretação ainda hoje resgatadas na sutileza do texto se manteriam frente à ação ou se somente essa transpareceria, o que significaria pontuar uma acepção ainda mais falocêntrica do *mímema*.

Na consagração do crime, assim, Orestes será, ao lado de Pílates e do Preceptor, o articulador e executor do assassinato. A resolução ao crime por parte do filho de Agamêmnon, como vimos, ancora-se nas ordens de Apolo, mas se alimenta do desejo, ao final um tanto sádico, de Electra:

CLITEMNESTRA:

(*de dentro*)

Estou ferida!...

ELECTRA:

Fere mais, Orestes! Fere!

CLITEMNESTRA:

(*de dentro*)

Ai! É a morte!

(SÓFOCLES, 1958, p. 75).

No limiar entre a justeza do júbilo pela justiça e o folgar em demasia, Electra parece uma vez mais tender à exacerbação. Ao contrário de Orestes, em tudo frio e sereno, a irmã deixa transparecer um desejo incessante pela vingança, pelo sangue derramado. Após a caída também de Egisto, o fim conciliador, caracterizador da *situação trágica*, minimiza o peso de tal desmedida respaldando-se na justeza da liberdade que desfrutarão os herdeiros:

CÔRO:

Progênie do rei Agamêmnon!

Quantos sofrimentos suportastes em prol da liberdade!

Mas ei-la reconquistada

pelos vossos feitos de hoje!
(SÓFOCLES, 1958, p. 83).

A conquista que se centra na figura de Orestes na obra esquiliana, assim, amplia-se para a noção de descendência de Agamêmnon. A coletividade, todavia, é parcial e controversa. É parcial porque parece ignorar, nas palavras do Coro, tanto Crisótemis como Ifigênia – essa última, que não consta em todas as versões do mito e em outras se confunde com a própria Electra, é apenas citada na tragédia de Sófocles. Ademais, tal coletividade é discutível no sentido daquilo que parece ser posto em primeiro plano: referindo-se às “ações do presente” como responsáveis pela vingança, apaga ou diminui as “ações do passado” de Electra de enviar o irmão para longe da mãe, criando a condição necessária para a vingança se concretizar tal qual ocorreu.

Mais afundo ainda está a problemática, coerente com o pensamento grego, de que são as “ações do homem”, os “feitos dos heróis”, o que determina o andamento dos fatos no que tange à intervenção humana. É dizer, resgatando a concepção do herói épico, o grande homem é aquele capaz de grandes atos. O herói trágico é modelar pela necessidade do homem de responder por seus atos. Electra, pois, nesse sentido, não atua ou atua muito timidamente no assassinato de Clitemnestra e Egisto. Quem o faz, efetivamente, dependendo de ajuda alheia ou não, é Orestes. Em termos modernos, nos aproximamos de uma arquitetura do crime em que Electra representa certo empenho e motivação e Orestes o braço forte que executa – o “mandante” e o “executor”.

Há que se reparar que se por um lado a coletividade fecha com equilíbrio a ideia de circularidade do *gênos* que se estende mais além da individualidade, por outro, levando em conta título e estrutura da tragédia em questão, toda centrada em Electra, parece acusar a insuficiência do feminino de responder a tal padrão modelar do humano, seja o épico ou o trágico.

Com efeito, é questionável, inda que não impraticável, todo esforço de envolver Electra dentro do movimento trágico, já que os estágios característicos são passados ou com fragilidade ou os conceitos que os formam passam a ter de ser entendidos com maior flexibilidade⁸⁰. A desmedida, o erro, o reconhecimento, se não

⁸⁰ Parece seguir na mesma linha de entendimento Albin Lesky (1976, p. 318): “si bien *Electra* presenta situaciones trágicas de gran fuerza y profundidad, no es en general la expresión de una

necessários estritamente para o trágico ou não presentes materialmente em todas as tragédias gregas, constituem a força motriz do gênero até então. Redimensionar tais conceitos, aqui, marca certo avanço na transformação do gênero da tragédia, que amplia o foco para o âmbito do psicológico e trabalha o espírito mais que o caráter do personagem. Porém, pautando-nos na passagem supracitada e que fecha a obra, tal configuração parece justificar-se em grande medida pelo esforço que o autor/a obra desempenha no sentido de adequar o andamento dos fatos e o *mímema* a uma focalização do sofrimento da personagem sem que, contudo, se abandone a perspectiva patriarcal e o direcionamento argumentativo que se costuma tirar do mito, isto é, paralelo ao agenciado pelo *mímema* de Ésquilo e correlato da memória coletiva.

A *mímesis da representação* que se forma nessa *Electra*, assim, é coerente com uma perspectiva sofocliana de resgate da espiritualidade do mito ainda que em muito conceitos e discussões erigidos na tragédia materializem com força o *logos*, por vezes marcadamente sofista, por vezes não, que eclode na Grécia daquele tempo.

De qualquer forma, há que reconhecer que o peso que assume a *Electra* na obra de Sófocles é o que coloca a personagem mítica no primeiro plano das heroínas trágicas e a institui como referente exponencial. Ainda que não contradiga o modelo esquiliano em muitos fatores, adquire uma força que não tinha e instaura-se como elemento emblemático para a história da literatura.

A obra de Eurípides, ao que se sabe, desponta poucos anos depois, mas já está sob o *cânone*. Isto é, se para Sófocles Ésquilo já tem o peso de um modelo, para Eurípides ambos representam uma tradição literária – a qual confrontará, como sabemos. Não obstante, parece que a figura de *Electra* que sobrevive aos séculos na tradição literária ocidental e no ideário coletivo da modernidade deve muito de sua profundidade à obra sofocliana, sobretudo no que se refere à irredutibilidade de seus posicionamentos, característica essa marcadamente sofocliana. Pontua Trajano Vieira:

De modo geral, é a intensidade da emoção dos personagens [...] o que se destaca no teatro sofocliano. Essa intensidade decorre do fato de os protagonistas se recusarem, mesmo quando pressionados

concepción trágica del mundo” [“ainda que *Electra* apresente situações trágicas de grande força e profundidade, não é geral a expressão de uma concepção trágica do mundo” (tradução nossa)].

por argumentos contundentes, a alterar seus pontos de vista. Tais pontos de vista – é bom que se diga – não se caracterizam como meras opiniões, mas pressupõem uma visão heroica do mundo. [...] [A] altivez com que seus personagens enfrentam as adversidades mais duras tem muito a ver com o modelo de herói homérico [...]. Valores fundamentais da experiência humana (VIEIRA, 2009, p. 9-10).

Para Electra, pois, a fidelidade e/ou amor ao pai alcança um patamar tão alto que, ultrapassando a medida do “normal”, tende-se a interpretá-lo ou como exagerado/patológico ou extra-humano/épico. Nesse segundo sentido, perdemos um pouco de vista a profundidade psicológica, mas nos aproximamos do sentido ritualístico e enobrecedor tão caro a Sófocles.

Ainda que estrutura geral, focalização do mito, composição do(s) personagem(ns) e os direcionamentos argumentos sofram alterações na comparação com o *mímema* esquiliano e com o mito de tradição oral, o fundo de semelhanças permanece.

É bem verdade que o entendimento acerca das formas de captação da realidade sofre significativas modificações e nos aponta para a defrontação entre *logos* e *mythos* presente na obra de Sófocles. Sem embargo, o esforço de investigação operado pela tragédia sofocliana é ainda correlato de uma concepção mais arcaica que “moderna” da realidade e do mito.

Dizíamos que Ésquilo parece tentar atualizar o mito para que permaneça/sobreviva segundo as regras da *polis* que se erige. Sófocles, por seu turno, converge o *logos* em direção ao *mythos*, e da possibilidade de múltiplas verdades que se poderia interpretar de sua *Electra* vemos mais um afunilamento das distintas formas de ver o mundo que podem enganar o humano no caminho da única verdade. Apesar do que a superficialidade do texto possa aparentar, a univocidade do tipo mimético homérico subsiste.

Em Sófocles, com efeito, o mito é levado a um grau de aprofundamento ímpar, que acaba por transcender a própria necessidade da crença na medida em que o mítico é explorado no humano. A *mímesis* sofocliana corresponde a uma representação da realidade arraigada a um estágio tardio do mito, permeado pela razão e pelo centramento no homem. Isso aponta, porquanto, a um estágio primário do pensamento “profano”, para usar da nomenclatura de Eliade (2008). O processo de ruptura que transporta o mito a outra esfera de significação, com efeito, se dá

somente com a *Electra* (413 a.C.) de Eurípides, conforme focalizamos na seção subsequente.

2.4 *ELECTRA* (413 a.C.), DE EURÍPIDES: DO MITO À FÁBULA E À METÁFORA

Sófocles conservó inconmovible su fe⁸¹ frente a la perturbación espiritual introducida por la sofística, en tanto que la postura del poeta más joven ya era otra⁸² (LESKY, 1976, p. 389).

O sentido de ruptura da obra euripidiana para com a tradição da tragédia como gênero é premente e está assinalado em Leites Jr e Santos (2011)⁸³. Tal direcionamento aponta para algo que se tornou regra na história da literatura ocidental, a citar, o constante conflito entre o novo e o antigo; o romper que renova um fazer literário que, em dado momento, instaura-se como modelar.

No caso específico do século V a.C., à ruptura/reinvenção literária acompanha a ruptura/reinvenção do mito. De princípio, vale lembrar a afirmação de que a proposta euripidiana instaura a secularização da tragédia. O processo é assinaladamente articulado ao avanço da sofística, da qual Eurípides é em alguns momentos correlato e em outros adverso: o caminho do centramento no homem e afastamento da crença é partilhado; contudo, o tragediógrafo parece não ter seguido efetivamente nenhuma das doutrinas sofistas. Conforme Lesky,

Eurípides no fue ni un mero discípulo de los sofistas ni un propagandista de sus ideas. Es verdad que se abrió ampliamente a su influencia y que los problemas de los sofistas son en gran parte los suyos, pero siempre conservó su independencia de pensamiento y más de una vez formuló críticas, de modo que no podemos hablar de una relación de discípulo con la sofística, pero sí de una incesante lucha apasionada con ella⁸⁴ (LESKY, 1976, p. 389).

⁸¹ Não é escusado atentar para a divergência de nomenclatura entre Lesky (1976; 2006) e Eliade (1972; 2000; 2008). Temos usado “fé” ou “crença” conforme a distinção estabelecida por este último estudioso, que contrapõe a fé judaico-cristã à crença religiosa de modo geral. Deste modo, quando Lesky se refere à “fe” [fé], consideramo-la no sentido da “crença” para Eliade.

⁸² “Sófocles conservou imóvel sua fé frente à perturbação espiritual introduzida pela sofística, ao passo que a postura do poeta mais jovem já era outra” (tradução nossa).

⁸³ As reflexões ora desenvolvidas baseiam-se nas postulações e conclusões a que chegamos com o artigo supracitado, usado de base, efetivamente, para o texto que aqui se apresenta.

⁸⁴ “Eurípides não foi nem um mero discípulo dos sofistas nem um propagandista de suas ideias. É verdade que se abriu amplamente à sua influência e que os problemas dos sofistas são em grande parte os seus, porém sempre conservou sua independência de pensamento e mais de uma vez formulou críticas, de modo que não podemos falar de uma relação de discípulo com a sofística, mas sim de uma incessante luta apaixonada com ela” (tradução nossa).

A decaída da religiosidade está tão consagrada na obra euripidiana quanto está disseminada pelas ideias sofistas. Porém, isso não significa, necessariamente, que seguissem caminhos próximos na busca de outros sentidos para a explicação da realidade. A racionalidade mais rígida, efetivamente, Eurípides tomará em momentos para em seguida abandonar, como se ali não encontrasse tampouco algo de satisfatório. Lesky (1976; 2006) e Jaeger (2001) falam-nos mesmo da dificuldade de concretar o pensamento de Eurípides, um pouco por seu amadurecimento revelado ao longo das obras – material muito mais numeroso para o estudioso moderno do que aquele deixado por Ésquilo e Sófocles – mas também por sua certa mobilidade entre a irreligião e uma aproximação em determinados casos a uma busca transcendente.

Tal busca, todavia, não significa uma volta à religião politeísta; antes disso, é uma espécie de investigação do espírito humano em camadas mais profundas que a da razão e das sensações mais ordinárias ou tangíveis. Como bem explica Albin Lesky:

Protágoras⁸⁵ o disse: “Acerca das divindades, não posso saber se existem ou se não existem, ou como são figurados, pois muitos obstáculos impedem verificá-lo: sua invisibilidade e a vida tão curta do homem”.

Desse modo de pensar brota também para Eurípides a crítica das figuras transmitidas pela fé, sem que por isso, no entanto, chegue à negação ateísta dos poderes superiores. Eles existem e, inescrutáveis ao conhecimento humano, tecem destinos, mas ainda assim, para Eurípides, inteiramente dentro do espírito da sofística, o verdadeiro centro de todo acontecer é o homem. As ações do homem e as diretrizes divinas já não se unem, para ele, no mundo de irreconciliáveis contradições, para formar um cosmo ético, e justamente aí é que entra no maior contraste concebível face a Ésquilo. Se para este o destino humano era apenas o cenário da preservação paradigmática de uma ordem superior, para Eurípides esse destino, em dramas como *Medéia* e *Hipólito*, nasce do próprio homem, do poder de suas paixões (LESKY, 2006, p. 192).

A secularização, logo, não pode ser confundida com ceticismo absoluto. Seria descabido, presumivelmente, falar aqui de espiritualidade; contudo é notória a tentativa euripidiana de procurar no transcendental explicação da realidade, ainda que pela razão e negando a religiosidade do mito. Conforme a perspectiva

⁸⁵ Representante notório da sofística tido como dos mais influentes sobre o pensamento de Eurípides.

euripidiana, “poderes superiores” podem existir, mas sabemos pouco ou nada sobre eles, sendo que, de qualquer forma, não é neles que devemos buscar o sentido das ações humanas, justificadas pelas infindáveis camadas do próprio ser. A força mais superior, poderosa, efetivamente, em Eurípides, pode se manifestar no/surgir de dentro do próprio indivíduo. Nesse sentido, as regras que formam o mundo, efetivamente, são de ordem transcendente, contudo, quem rege o destino humano é o homem mesmo, assim como o sentido de suas ações é ele mesmo, coletivamente, quem estabelece.

Tais “poderes superiores”, perdendo a materialidade do mito, tendem à abstração e à maleabilidade – e/ou instabilidade. Se isso significa quebras de coerência em algum sentido, levando-nos à dificuldade de definir o pensamento euripidiano, por outro lado não impede que em cada *mímema* uma coerência própria se edifique com robustez. Ademais, ainda que seja problemático pensar em uma unidade para a obra de Eurípides, podemos verificar constantes: crítica social, multiperspectivismo, secularização, transcendência, ruptura de padrões, entre outras, são elementos que giram justamente sobre a ideia de confronto *com* as verdades, tomadas da tradição ou erigidas na gama de obras do próprio autor.

Recorrendo à argumentação de Lesky (1976), segundo a qual o tragediógrafo mantém uma constante luta apaixonada com o sofismo, poderíamos expandi-la do seio da sofística e aplicá-la às variadas possibilidades de investigação do homem e do mundo as quais Eurípides logrou plantear. Ou seja, mais que propostas, sua obra nos revela questionamentos e intentos/possibilidades de abordagem sobre a realidade. Algumas, por sinal, contraditórias entre si.

Tal grau de redimensionamento, evidentemente, não cabe mais na estrutura da tragédia como gênero, o que não significa dizer que escapa ao conflito trágico das antinomias ou que consiga abandonar o mito como material de base. Ainda segundo Lesky:

A firme crença nas figuras dos deuses da tradição desapareceu e a autonomia do pensar e sentir humanos leva à moldação de personagens para as quais uma nova concepção do homem é mais decisiva que sua preformação pelo mito (LESKY, 2006, p. 193).

Antes que tentar atualizar o mito para fazer caber aí uma nova concepção sobre o humano, tal qual intentou em certa medida Ésquilo, demasiado afastado da

episteme que engendra a religião, Eurípides segue a linha contrária, que é a de subverter o mito, que se prostra frente ao humano. Todavia, “por mais que a tragédia de Eurípides [...] se abra para um novo espírito, tanto menos a firme estrutura do gênero literário lhe permite romper com a velha forma” (LESKY, 2006, p. 193). O mito, reinventado, é rebaixado à categoria de pano de fundo para o drama humano e, descido de sua altivez, aproxima-se mais da noção de “história contada” que de “verdade certíssima”. Se a história contada é mentirosa ou guarda algo de verdadeiro em seu fundo escuro, não é dado saber e, portanto, menos interessa o tragediógrafo. O como ela vai se ressignificar para estudar a condição humana é o que realmente lhe atrai.

Com efeito, uma das questões que primeiro salta aos olhos na *Electra* euripidiana é justamente o empenho no sentido de ridicularizar – se é que a expressão é apropriada – a tragédia de Ésquilo. A releitura, dessa maneira, deixa de ser apenas notória para ser trazida ao primeiro plano das discussões da obra, que assume, declaradamente, sentido metaficcional. A crítica, por ser incisiva, pode sobressair às vistas em detrimento daquilo que julgamos importante destacar no fato, que é o intento em si de se pensar a produção da realidade e trazê-la à tona, isto é, ao público/leitor. Nesse sentido, vejamos como se manifesta o coro da *Electra* euripidiana:

CORO:

Foi quando, sim, foi quando
Zeus transmudou a rota flâmea do estelário,
do rútilo solar,
da aurora, rosto alvo;
e no dorso do poente cavalga
com a chama tépida, divinofúmea!
Nuvens prenhes rumo à Ursa;
a sedia de Amon esturra
à míngua de recursos hídricos,
carente da chuva do Cronida, puro alívio!

É o que se diz,
mas custa-me crer
em que o sol, olho-ouro, alterasse sua latitude,
cambiasse a tépida estação
em detrimento geral,
para penalizar um único.
Com racontos de paúra,
o serviçal dos numes
lucra.

(EURÍPIDES, 2009, p.109-110)⁸⁶.

Ademais à falta de crença do coro, porta-voz em certa medida do autor, podemos notar um tom de ironia quanto à tradição poética e a alusão, sobretudo, às premissas esquilianas. A crítica, na *Electra* euripídiana, aos procedimentos tomados por Ésquilo vai da inerente ressignificação do papel e da constituição das personagens principais – Orestes e Electra – à desconstrução da força motriz que rege a tragédia – a religião olímpica –, passando ainda pela ridicularização das eventuais quebras de verossimilhança presentes na obra de Ésquilo. Sófocles dera sua versão também para o que ocorre em *Coéforas*: na obra esquiliana Electra reconhece a chegada do irmão por meio de dois indícios deixados nas proximidades do túmulo do pai: a citar, mechas de cabelo e pegadas no chão:

ELECTRA:
 [...] Como posso
 imaginar que mais alguém desta cidade
 tenha cabelos como estes? [...]
 Mas estou sentindo que a esperança
 me acaricia... [...]
 Eis aqui um segundo indício: estas pegadas
 parecidas com as minhas! Sim, aqui estão
 duas marcas de pés! As dele, com certeza [...]
 Os calcanhares e os contornos de seus pés
 se assemelham aos meus em suas proporções!
 (ÉSKUILO, 2000, p. 98).

Ao que Eurípides, recorrendo à racionalidade e verossimilhança, contrapõe:

O VELHO:
 [...] Comparo a cor desta malena
 com a do teu cabelo, pois herdeiros
 de sangue de um só pai soem possuir
 idênticos aspectos corporais.

ELECTRA:
 Estás redondamente errado [...].
 Que relação existe entre as madeixas

⁸⁶ Para essa citação, julgamos oportuno mencionar também a tradução de Mello e Souza: “CORO: [...] Então Júpiter alterou o rumo luminoso dos astros [...]; Hélios alcançou as plagas do ocidente [...], e as planícies Amoníades, privadas pelo deus dos orvalhos e das chuvas, feneceram, queimadas! É o que diz a lenda... Mas nós não cremos que Hélios tenha alterado a rota de seu carro de ouro para punir os homens, ou para intervir em suas vinganças recíprocas. Todavia essas narrativas impressionantes devem ser úteis aos mortais, para que os induzam a respeitar os deuses” (EURÍPIDES, 2005, p. 51-52).

de um nobre desportista e as melenas
de uma donzela que as escova sempre?
Nenhuma, pois o tom de mecha idêntico
não é exclusividade dos parentes!

O VELHO:

Pisa nos rastros dos calçados dele
e observa se as pegadas são simétricas.

ELECTRA:

E como o pé se imprime no terreno
pedregulhoso? Se deixasse marcas,
isso não queria dizer que irmãos
têm pés iguais, pois os homens calçam mais.
(EURÍPIDES, 2009, p.100).

Repare-se que não há, em nenhum momento, na abordagem dessa Electra, qualquer forma de conceber a realidade que não seja baseada na interpretação racional dos fatos. Mais que isso, parece haver uma obstinação no sentido de confrontá-la por meio de argumentos e de questionar quem não o faça. Qualquer desejo de que as coisas sejam de uma forma ou de outra não interfere, em nenhum momento, no julgamento, ao contrário do que vimos especialmente em Sófocles. O apagamento do subjetivismo, com efeito, causa um tom de rispidez em certa medida ofensivo.

O confronto entre Electra e o Velho poderia ser mesmo tomado como a oposição entre o novo e o velho – no sentido geral –, a razão e o mito, ou, não obstante, Eurípides e Ésquilo, aquele menosprezando este.

O uso intransigente da lógica, outrossim, parece atribuir um ar de masculinidade a Electra. Isto é, seria próprio e exclusivo dos homens, naquele contexto, o exercício da discussão em público, assim como o entendimento acerca do que é o feminino, conforme vimos, pressupõe que a mulher se apega ao sentimentalismo. Emotiva por natureza, a mulher teria dificuldade de promover o distanciamento necessário para raciocinar sobre os fatos desde um ponto de vista objetivo.

Contudo, tal linha de acepção parece ser mesmo ponto de debate ao longo da produção euripídiana. O estudo do feminino, com efeito, ocupa lugar central no drama de Eurípides. Esta não deixa de ser uma inversão significativa para a caminhada do mito e que converge com outro aspecto característico do autor, a citar, um sentido de crítica social. Na obra, esse está relacionado ao papel da mulher

em dada sociedade, mas que se desdobra em – e/ou refrata – uma intensão – e uma intenção – euripidiana ao redimensionamento do conceito de feminino. Já ao início da tragédia, o fato de Electra estar casada quando volta Orestes é indício disso.

OBREIRO:

A mera hipótese de um nobre herdeiro de Agamêmnon querer vingar o crime apavorou Egisto, que impediu que a moça se casasse no palácio. Não cede o medo: e se ela desse à luz um filho sangue azul, secretamente? Clitemnestra, embora cruelíssima, não permite que Egisto a elimine. Sabia defender-se como algoz do ex-marido, temia a fúria se morresse a filha. Egisto então planeja cumular de riqueza quem matasse, no exílio, Orestes; fez-me desposar Electra.
(EURÍPIDES, 2009, p. 82).

Egisto, assim, representa a perspectiva patriarcal mais acentuada. Não confia na mulher, que sempre pode estar fazendo algo em segredo; mas, como é um ser frágil, não pode operar uma vingança sem a ajuda de um homem. A Orestes manda que matem por representar um perigo eminente. Electra somente representaria uma ameaça por sua capacidade de gerar um varão. Tal varão, aliás, e aí outra perspectiva machista, mais representa perigo quanto mais de origem nobre for o pai: é o homem o responsável por engendrar a virtude da prole, sendo a mulher espécie de receptáculo. Nesse sentido, anula-se o risco com o casamento com um homem de baixa estirpe, o Obreiro, camponês rude e de origem humilde. Pode parecer contraditório, todavia, que Egisto tenha medo que o descendente seja uma ameaça por levar o sangue de Agamêmnon através de Electra. Ou seja, se assim se crê teria de admitir que Electra leva, em si, independentemente do esposo que escolha, algo que é refratário da linhagem nobre e que poderia passar ao infante: o que representa que o perigo não é o sangue do pai, mas o da mãe, no caso. Sendo ela apenas receptáculo, não haveria porque temer, não o sendo, independe ou menor importância tem quem seja o pai.

É como se, no final das contas, o que representa o valor de nobreza dos descendentes de Electra se justificasse na reminiscência do grande Agamêmnon,

sendo que a única coisa que Electra poderia assomar seria a predisposição ao crime, ao mal. Isto é, unindo-se a um nobre, a nobreza de Agamêmnon se reavivaria incrementada pelo ímpeto vingativo de sua filha. Isto posto, mais uma vez voltamos, com Egisto, ao princípio de que reside no feminino, por natureza, algo de destruidor, ou que este é portador do mal. O receio do novo rei, enfim, é que alguém seja para Electra o que ele foi para Clitemnestra⁸⁷: o braço varonil que viabiliza e faz aflorar o arrebatamento criminoso, cruel, sanguinário, próprio do feminino – de acordo com tal ponto de vista –, mas catalisado pelo desejo incessante de vingança.

Por trás da justificação mais particular, ademais, a obra materializa uma realidade própria daquele contexto que parece criticar. Referimo-nos ao casamento articulado pela família – da qual é representante o patriarca – que desconsidera o querer daquela que está por casar-se. Um fator articula-se ao outro na medida em que há uma concepção de que a mulher é de alguma forma inferior ao homem, sua vontade não deve transpassar o que designa o patriarca. Do macro ao micro, Egisto é o rei da cidade da mesma forma que o pai é o soberano de sua casa. O que pode em primeira instância parecer estritamente uma imposição governamental – do tirano – não deixa de ser uma ordem do patriarca. O palácio nada mais é que uma casa/família exemplar e pública em alguma medida. O despotismo de Egisto e a vitimização de Electra, destarte, assumem a representação da estrutura familiar grega desde uma perspectiva de denúncia.

ELECTRA:

[...] lamento ao céu a perda de meu pai.
 Não que me oprima o extremo da penúria,
 mas faço ver aos deuses como Egisto
 me agride. Minha mãe, uma vilã,
 me expulsou para desfrutar seu cônjuge.
 Depois que Egisto renovou-lhe as crias,
 Orestes e eu sobramos no solar.
 (EURÍPIDES, 2009, p. 83).

Na *Electra* de Eurípides, como se vê, o ambiente em que se desenrola a ação está em muito próximo do universo familiar comum (por “comum” entenda-se “convergente com a estrutura familiar da classe dominante grega”). Se por um momento olvidamo-nos ou distanciamos-nos dos crimes, que escapam à realidade

⁸⁷ “OBREIRO: sua [de Agamêmnon] consorte / artilosa o matou no próprio lar, / golpeando-o pelas mãos de Egisto. Cai / o cetro imemorial do clã tantálida! (EURÍPIDES, 2009, p. 81).

cotidiana, tudo o mais caber em um cenário hodierno de desavença familiar. O conflito entre padrasto e enteada, ou enteados, o apreço destes pelo pai que a mãe trocou por outro, a busca da mãe de “renovar” os filhos, a busca deste outro de engendrar filhos seus, fazendo seu sangue perpetuar.

Não obstante, pode-se perceber da perspectiva euripidiana a premissa de que tal estrutura assim se apresenta, problematicamente, por conta não somente da disposição social em si, mas do valor que assumem os elementos que a constituem. O que sustenta tal arquitetura social e familiar são as concepções de família, homem, mulher, cidadão, sujeito. É nesse patamar que está a força questionadora de Eurípides, ainda que por vezes o foco apareça na materialidade mais terrena dos problemas concretos da organização social.

Em geral, estamos diante de um drama familiar que aborda problemas das relações humanas em muito mais mundanos que os supostamente elevados questionamentos do mito. É evidente que as famílias dos Entes Sobrenaturais são exemplares e o público se vê ali representado; não fosse desse modo não cumpriria o mito sua função educativa e não constituiria uma história significativa, características fundamentais apontadas por Eliade (2000). Ocorre que a atmosfera ritual que envolve o mito em sua concepção tradicional religiosa exige certo distanciamento entre o sujeito que ouve/assiste/vê e os personagens que fazem parte da história.

Esse espaço vazio entre o herói exemplar e o indivíduo comum é desfeito por Eurípides na medida em que traz o mito até o cidadão. Os *mímemas* que formaram a literatura grega anterior pautaram-se na tentativa de fazer o público imergir no universo do mito: com Homero, usando de uma narrativa exuberante e impecável, sem brechas para dúvidas e com clareza absoluta na transmissão das verdades; na tragédia, com a *representação* do mito, envolto em cânticos corais, oráculos enigmáticos e deuses grandiosos, com personagens que representam as angústias mais humanas, mas que as encaram com uma altivez inumana. Eurípides, pois, parece fazer o caminho contrário. O mito imerge na atmosfera social. Tal caminho, efetivamente, não pode ser traçado sem o abandono da premissa religiosa, premissa essa que exige um distanciamento mínimo: *relegar* pressupõe um distanciamento construído, no caso da religião grega, pelo tempo, que a mitologia busca, claro, *reconectar*, *reaproximar*. Com o “drama familiar”, contudo, não é o mito o que é exemplar, mas o social – o exemplo não vem de cima, está ao lado.

O mito sendo expressão “apenas” de uma fábula significativa está isento da afetação ritualística e pode descer ao mundo dos problemas aparentemente mais banais. Os personagens, por consequência, podem agir segundo as fraquezas e agitações humanas mais terrenas e aparentemente desimportantes. Têm uma realidade, portanto, social e mundana.

O Obreiro mostra bem essa questão. O lugar comum da tragédia e da epopeia é o da nobreza, já que da organização político-social é que se extrai a hierarquia própria do mito. Assim se dá a naturalização do que é construído socialmente. Os descendentes dos deuses são os líderes “naturais” do povo. Não entrando em questões sociológicas mais a fundo, interessa-nos aqui pontuar que, portanto, os personagens do povo, ainda que assumam importância em várias obras (o Preceptor, a Ama, o Mensageiro), são personagens cuja história e drama pessoal quase nada importam, ou somente são relevantes na medida em que possam representar justamente o papel social que ocupam; como o Mensageiro, conforme comentamos, no debate entre o dever de contar e a crença de que o fazê-lo será a porta para a desgraça. O Obreiro euripidiano, mais que isso, além de fazer parte do núcleo da trama, é explorado em seu caráter detidamente: de seus valores, motivos, origens, fala. Ele julga Electra, questiona Orestes, enfim, é personagem que “rouba o foco”, sobretudo na parte inicial da obra. “Rouba” justamente porque ocupa o lugar que o público não esperava que poderia ou deveria ocupar, a começar, por não ser personagem presente no *cânone* do mito.

E aqui entramos justamente nesta questão que para nós é especialmente relevante: na tradição literária grega consolidada no decurso do século V a.C., o mito é algo já tão estabelecido no final do século que temas, personagens, em suma, o material de que dispõe o poeta está internalizado no inconsciente coletivo não só mais como história religiosa, faz parte também do arcabouço literário, mesmo que a distinção entre uma coisa e outra não esteja clara. Podemos pensar já em um “gosto teatral” estabelecido e que haja expectativas sobre temas, versões, formas de disposição do mito que se apresente.

É dado que a tragédia não pressupõe a expectativa, uma vez que o fim é, via de regra, conhecido. Ocorre que, já a fins de século, existe outro grau de expectativa, que é o do como, literariamente, se vai desenrolar o mito, que dispõe de tantas versões. É evidente que tal princípio já deveria existir desde o surgimento da tragédia, pois, como reiteramos, o mito é constituído pelas distintas versões na

tradição oral. Contudo, dizíamos também que a materialidade que a tragédia dá ao mito parece instaurar versões como mais próprias; isto é, se não necessariamente mais apropriadas, versões que se fixam na memória coletiva com uma força que a narração oral não pode alcançar justamente pela capacidade da tragédia de contar, de uma só vez, para muitos, e de uma forma espetacular. O mito a que se vai comparar com mais força a *Electra* de Eurípides não será outro que aquele erigido pela própria tragédia, pela obra de Ésquilo e pela obra de Sófocles, e esse exercício, que é exatamente o que fazemos no presente momento, vem sendo feito ao longo da história dos estudos literários e é exatamente o que fazia o público grego de então.

De uma só vez, pois, Eurípides está rompendo com o mito e rompendo com a tradição literária; mais que isso, está tentando romper o vínculo que os une, já que até então tentavam caminhar em justaposição.

O distanciamento do poeta, com respeito à tradição, sobressai particularmente lá onde à sua versão do tema podemos contrapor obras dos outros dois trágicos, tal como é possível fazer, graças ao que nos foi transmitido, com sua *Electra*. [...] Em Ésquilo, o matricídio é simultaneamente uma necessidade do destino e um crime, Nessa cisão, que é resolvida em plano mais alto, na religião de Zeus professada pelo poeta, reside sua problemática trágica. Em Sófocles, o mandamento de Apolo guarda seu direito de sacra tradição. Em Eurípides, a ação desprende-se de quaisquer vínculos religiosos; são homens que a praticam e devem responder por ela, mas não podem fazê-lo (LESKY, 2006, p. 232-233).

Poderíamos falar mesmo de uma mudança na forma de classificação do mito, pois, de fonte de verdades que é a história tal e qual, para fonte de possíveis verdades criadas pelo homem. Tal processo, evidentemente, acompanha a transição do *mythos* ao *logos* e se desdobra sobre os câmbios nos próprios significados das palavras, em consequência, dos conceitos e dos valores, conforme testemunha Tucídides (1994). É concordando com as transfigurações do cenário religioso-cultural e consequentes mudanças de ideais que na *Electra* de Eurípides o sentido do trágico se conjecturará dentro do contexto mundano; por conseguinte a esta problemática, os valores morais não estarão necessariamente atrelados à posição social da personagem.

ORESTES:

Céus! Esse é o homem que aceitou as falsas núpcias, temendo contrariar Orestes?

ELECTRA:

O cônjuge oficial de Electra, a tétrica.

ORESTES:

Ai! Qual será o indício do homem íncrito?
 Desordem ataranta a alma humana.
 Conheço filhos nulos de pais probos
 e homens vis que procriaram gente íntegra;
 vi baixaza de espírito no rico
 e coração enorme em corpo humilde.
 Que parâmetros usar no julgamento?
 Riqueza? Eis um critério pobre. O não
 ter nada? Mas pobreza é uma moléstia
 e a indigência, a escola dos canalhas.
 Valor das armas? Quem, olhando a lança,
 nos afiança de que o guerreiro é exímio?
 Aceite-se que o acaso impõe-se à sina!
 Este homem não é o maioral em Argos,
 nem tem do que se vangloriar do nome,
 mas, egresso da massa, mostra-se ótimo.
 (EURÍPIDES, 2009, p. 94-95).

Repare-se que, coerentemente com o que nos revela Tucídides (1994), a fala de Orestes é reveladora da estranheza com que se poderia ver, àqueles tempos, a honra vinda de um homem do povo; isto é, manifesta a perplexidade de um herói que se depara com homens de estirpe – tal qual Egisto – agindo com insensatez ao passo que camponeses – tal qual o cunhado – destacam-se pela retidão de caráter e justeza das ações. Faz-se evidente, ademais, a voz latente de Eurípides, que fala não só por meio do canto do Coro na obra como aparece representado pela figura do herói. Neste quesito, o tom de amargura e descontentamento sobressai-se. Sem obstar, as palavras que seguem são denunciativas de uma atualização euripidiana da problemática apresentada por Sófocles no que tange ao jogo entre realidade e aparência:

ORESTES:

Escutai a razão, ó vós que errais
 no vazio da opinião! Alguém é nobre
 por seu jeito de ser, pelo que assume.
 São esses que encabeçam a cidade
 e as casas onde habitam. Musculoso
 sem tutano ornamentam nossas ágoras.
 O braço forte não resiste mais
 à lança que o fracote. É de bravura

e natura a questão, não de bravata.
(EURÍPIDES, 2009, p. 95).

Aqui, todavia, mais que uma questão de erro na busca pela verdade profunda, o exercício de raciocínio conduz em outra direção, que é a da insuficiência dos conceitos para expressar a verdade das coisas: a noção de nobreza advém de certo padrão de conduta, porém a relação entre ambos, na esfera social, é corrompida ou impraticável. A mudança nos conceitos, pois, pressupõe alterações nas formas de classificação do real, que não tem solução outra que retirar as molduras e realocá-las, em um intento de reinvenção do mundo.

Tal ruptura entre a esquiliana consolidação dos padrões morais e a euripidiana crítica ao condicionamento social instituído revelar-se-á também, evidentemente, na *ressignificação* da colocação da mulher na sociedade e na construção de “que tipo de mulher” pode representar uma mudança de moldura acerca do feminino: da mesma forma que a dignidade moral não depende de posição social, na visão de Eurípides, também não depende, assim como a obstinação e clarividência, da divergência de gêneros. A quebra da relação entre hierarquia social e altivez de caráter instaura uma inversão segundo a qual se estrutura uma sociedade dos lugares opostos, em que o nobre é frágil e o frágil é nobre.

O processo não está em muito afastado da ideia de deturpação do ouro de que nos fala Brandão (2013c). A nobreza do posto – do trono, da liderança, da governança – pressupõe nobreza de espírito, que é o que comprova e valida a filiação divina do líder; não corresponder a tal natureza é deturpá-la, é fazer do local social o *ouro-moeda* ao invés de ver aí o brilho divino do dourado⁸⁸. O homem do povo, todavia, sem o tesouro pode ascender moralmente à virtude, ainda que sua origem/natureza seja baixa, terrena, ordinária. Do mesmo modo, a mulher pode ser forte, de caráter, de resolução e capacidade enquanto o homem pode ser débil, de espírito e de aptidão.

Não se pode confundir, todavia, tal “troca de papéis” como uma inversão de gêneros ou hibridização. Ao revés, a fraqueza de Orestes será a fraqueza própria do homem, que também a tem dentro de si; a força de Electra será a força própria do

⁸⁸ “ELECTRA [ao corpo de Egisto]: Teu erro capital foi concluir / que o dinheiro te potencializava, / mas a natura fica; o ouro, não, / pois ela é permanente e remove/os dissabores. Já o dinheiro sujo / possuído pelos pervertidos voa / do paço; efêmero, ele aflora e estiola” (EURÍPIDES, 2009, p. 117).

feminino, que não se limitará, como em *Ésquilo*, sobretudo, a certa predisposição para os atos atrozos consequentes de devaneios e exacerbações, como vimos em sua *Electra* e, principalmente, em sua *Clitemnestra*.

Na obra euripídiana, *Electra*, ainda que preponderantemente racional, não se mostra isenta de emoções; pelo contrário, lamenta a morte do pai, a ausência do irmão – “Há deus que desdenhe a voz / de uma desdêmona, / o assassínio antigo de meu pai? / Ele morreu / e vive sem rumo no desterro / o infeliz que busca abrigo entre servos, / filho de um pai de envergadura enorme!” (EURÍPIDES, 2009, p. 87)⁸⁹ – e a condição na qual se encontra – “Anoiteço em pranto; pranteando é como passo os dias / de minha desventura. / Observa o penteado rústico, / a túnica tosca: / figuram-te à altura da filha de um rei, / de Agamêmnon [?]” (EURÍPIDES, 2009, p. 87) –; sensibilidade descortinada entre os versos 112 e 211, que citamos em parte:

ELECTRA:
 Aperta o passo, é hora! Agora! Oh,
 avança, avança pranteando!
 Oh! Dor! Oh! Dor!
 Agamêmnon, o hegêmone, gerou-me
 e Clitemnestra,
 tindarida estígia.
 Nos círculos da pólis chamam-me *Electra*,
 circumspecta.
 A pena repleta,
 a vida avilta!
 Jazes no Hades, pai,
 imolado pela esposa
 e por Egisto,
 Agamêmnon!
 Vai, sem renovo, à nênia!
 Suscita o gozo plurilácrimo!
 Aperta o passo, é hora! Agora! Oh!,
 avança, avança pranteando!
 Oh! Dor! Oh! Dor!
 (EURÍPIDES, 2009, p. 85)⁹⁰.

⁸⁹ Na tradução para o espanhol de Jose Luis Calvo Martínez: “*Ninguno de los dioses se ocupa de la voz de esta malhadada ni de la vieja muerte de mi padre. ¡Ay de mi muerto! ¡Ay de mi vivo errante, que habita en cualquier tierra, un pobre desterrado en el hogar de un tete, él, que nació de ilustre padre!*” (EURÍPIDES, 1995, p. 295). É interessante notar algo que nessa versão transparece com maior clareza: a uma só vez se mostram a dessacralização ou crítica à justiça divina, o extremado apreço de *Electra* pelo pai e o desdobramento de Agamêmnon sobre Orestes desde o ponto de vista da personagem. É particularmente significativa, nesse último aspecto, a justaposição de “*¡Ay de mi muerto! ¡Ay de mi vivo errante!*”.

⁹⁰ Também aqui a tradução para o espanhol de Jose Luis Calvo Martínez parece contribuir: “*Estrofa 1ª: ELECTRA. – Acelera – ¡es hora! – el ritmo de tu pie, ¡oh!. Camina, camina llorando. ¡Ay de mí, ay de mí! Hija soy de Agamenón y me parió Clitemnestra, la odiosa hija de Tindáreo, y me llaman «desdichada Electra» los ciudadanos. ¡Ah, qué horribles trabajos, qué vida tan odiosa! Padre, tú yaces en el Hades inmolado por tu esposa y por Egisto, oh Agamenón. Mesoda astrófica. Vamos,*

A passagem é longa, mas o excerto inicial supracitado nos é suficiente para estampar a exacerbação do sofrimento de uma Electra que gira entorno de lembranças e lamentações e sempre retorna às expressões de dor. A agudez do plangor atinge tal força que as palavras já não dão conta de traduzi-lo. As onomatopeias (“Oh! Dor! Oh! Dor!” – ou “*¡oh!*” seguido de “*¡Ay de mí, ay de mí!*” – do manuscrito grego “ὦ” seguido de “ἰὺ μοί μοι”) são o exteriorizar da agonia mais lancinante e avassaladora. O caráter lírico do cântico acrescenta, ademais, um tom extraordinário à enunciação, que assume certa altivez, como descortinando aquilo que vem das camadas mais profundas do espírito humano. A altivez, que no mito tradicional significa a expressão da religiosidade, aqui desvela as camadas profundas do ser.

A certa altura, contudo, o sentimento de abandono parece converter, ainda que timidamente, o apreço fervoroso em um tipo de amargura, para com o pai, mas, sobretudo, para com o destino: “de que adiantou cuidar⁹¹ / tanto de alguém que só deixou saudades?” (EURÍPIDES, 2009, p. 99). Não se limita, de qualquer forma, às lamentações. Quando do diálogo com o coro, avistando forasteiros que se aproximam (Orestes e Pílates, disfarçados), anuncia: “Amigas, devo interromper meu treno” (EURÍPIDES, 2009, p.88). Assume, a partir daí, uma postura mais atuante, explicitando sua capacidade de agir contra a própria mãe:

ORESTES:
Se Orestes regressasse, o que haveria?

ELECTRA:
Estás brincando? A hora é agora!

ORESTES:
Como eliminaria os assassinos?

ELECTRA:
Com a audácia de algozes audaciosos.

levanta el mismo lamento de siempre, suscita el placer del abundante llanto. Antístrofa 1ª: Acelera – ¡es hora! – el ritmo de tu pie. ¡Oh!, camina, camina llorando. ¡Ay de mí, ay de mí! (EURÍPIDES, 1995, p. 293).

⁹¹ Tal “cuidar”, há que se pontuar, refere-se à atitude do Velho (velho servo) para com Agamêmnon. Todavia, o sentimento expresso assume caráter generalizante no sentido de uma não correspondência entre o que se fez (o povo) ou se faz (ela, Electra) em honra/favor ao antigo rei e o benefício por tal atitude. Na tradução para o espanhol de Jose Luis Calvo Martínez temos: “acaso lloras [anciano] a mi padre, a quien criaste entre tus brazos sin que pudiera servirte de provecho ni a ti ni a tus amigos?” (EURÍPIDES, 1995, p. 307).

ORESTES:
O auxiliarias a matar tua mãe?

ELECTRA:
Com o instrumento que matou meu pai.

ORESTES:
Posso dizer-lhe então que não vacilas?

ELECTRA:
Possa eu morrer depois de dessangrá-la!
(EURÍPIDES, 2009, p. 91).

A passagem da mulher frágil que reclama os infortúnios, presente no início da tragédia, para a mulher decidida, que a partir de então entra em cena, mostra-nos a ambivalência das personagens euripidianas, que, comparando-se aos estereótipos esquilianos, se constituem como indivíduos oscilantes, mutáveis, vulneráveis a mudanças de espírito e balouçantes dentro de suas próprias emoções. Assim, dir-se-ia, se em Ésquilo Electra demonstra o padrão da dama débil – em alguma medida seguido por Sófocles – e Orestes segue o modelo do herói nobre idealizado, em Eurípides, por suas fraquezas sempre a contrabalancearem as obstinações, Electra revelar-se-á mais racional e convicta, apesar dos momentos de lamentação frente ao destino e frente a suas próprias ações, ao passo que Orestes ora será o varão decidido à vingança, ora o infante cheio de incertezas.

Em Sófocles, o grande feito de Electra se passa anteriormente aos acontecimentos da tragédia, quando manda o irmão a salvaguardar-se. Tal ação, lá, além de não trazer a atitude de Electra à cena, coaduna com certo princípio falocêntrico segundo o qual o melhor que uma mulher pode fazer é cuidar de arranjar um homem para si, isto é, um varão que a proteja, ou a vingue, no caso. Na obra de Eurípides, o processo enrevesa. É o velho quem manda Orestes para longe, sendo que Electra não participa de tal ação. Na materialidade da peça, todavia, quando a condição para a vingança se apresenta, assume sua parcela de responsabilidade.

Não se pode ocultar, no entanto, uma aparente contradição entre tal direcionamento marcadamente feminista – ainda que o termo hoje nos remeta a noções bastante distintas daquelas engendradas no seio do pensamento grego – e o fato de que Electra dependa, ainda assim, do regresso de Orestes para poder atuar ou encorajar-se à vingança. A mudança da passividade à tomada de atitude,

contudo, justifica-se no embate que ocorre no interior da personagem entre medo e coragem, sofrimento e necessidade de vingança. Ainda que isso ocorra analogamente na obra de Sófocles, a questão se dá de modo distinto. A Electra euripídiana está, efetivamente, em um estado de conflito consigo mesma que não se resolve, em parte, pela própria expectativa do regresso de Orestes. A indecisão efetivamente é a mostra da permanência de certa debilidade – feminina ou não – e a afronta aos próprios medos acusativo do ato de rebeldia do feminino contra o que se crê que seja sua própria condição de fragilidade. A transformação de Electra no decorrer da obra, assim, adquire certo caráter educador em sentido contrário à doutrina esquiliana. A caminhada é espécie de ruptura das amarras sociais e psicológicas que a prendem à inércia (“Está bem, amigas: eu deixarei de me lamentar”).

Ao passo que na obra esquiliana é Orestes quem planeja a morte dos inimigos e orienta seus aliados para que ajam em seu favor, e na versão de Sófocles, perdendo um pouco o espaço, o fará com a ajuda de Electra, mas principalmente de Pílates e do Preceptor, na tragédia de Eurípidés o plano para a morte de Egisto é elaborado quase que exclusivamente a partir das palavras do velho servo que salvara o filho de Agamêmnon. Nesse sentido, ampliando a modificação inserida por Sófocles, é Orestes que age de acordo com as orientações e não aquele que orienta as atitudes dos demais.

VELHO:
Deves dar cabo de tua mãe e Egisto.

ORESTES:
Essa guirlanda é o que me traz. Mas como?
[...] fico a mercê do que aconselhes.

VELHO:
Escuta a idéia que acabei de ter!

ORESTES:
Sou todo ouvido; acolho-a, se factível.
(EURÍPIDES, 2009, p.104).

No longo diálogo, que aqui citamos em parte, Orestes lança mão de uma série de perguntas ao ancião que, mais que respondê-las, planeja e orienta as ações da vingança executada pelo filho de Agamêmnon. Assim sendo, a força da espada do guerreiro é que derramara o sangue alheio, mas a parte de sapiência e de uso da

razão, necessários para o alcance de tal objetivo, depende da intervenção de um ancião, o que desconstrói o herói completo e autossuficiente idealizado em *Coéforas*.

Electra, por outro lado, se encarrega de atrair Clitemnestra até o lugar de sua morte, sendo que para tanto demonstra conhecimento sobre as emoções da mãe:

ORESTES:
Como, a um só tempo, darei fim nos dois?

ELECTRA:
Poderei auxiliar na morte dela. [...]
Deves dizer, ancião, a Clitemnestra
que eu acabei de dar à luz um filho.[...]

O VELHO:
Como isso ajudará na morte dela?

ELECTRA: Ela virá, sabendo que repouso. [...]
Lamentará a condição do neto. [...]
Chegando aqui, daqui não sai com vida.

O VELHO:
Vamos supor que pise em teu umbral...

ELECTRA:
Não estará nos pórticos do Hades?
(EURÍPIDES, 2009, p.105-106).

Aqui, extremamente fria e lógica, Electra assumirá realmente o plano principal no que diz respeito à morte da mãe, atuando tanto na arquitetura do assassinato quanto em sua posterior execução. Mister é ressaltar também que, assim como anteriormente o Velho planejara a morte de Egisto, o transmitindo em tom professoral a Orestes, agora Electra o faz – opostamente – com o ancião.

Note-se, ademais, que além de não se deixar levar pela exacerbação das emoções, o conhecimento que possui esta Electra quanto a Clitemnestra manifesta não só astúcia como certa implacabilidade; mostra-se indiferente quanto às implicações que a artimanha causará na mãe e usa de todas as armas a seu alcance. O apelar para o sentimento de avó é, por um lado, reconhecer que reside em Clitemnestra algum sentimento louvável e, por outro, usar de tal como fraqueza do inimigo. Em Sófocles falávamos de um sadismo de Electra. Contudo, lá tal atributo mais parece ser uma expressão, ainda que exagerada, justificada pelo acúmulo de flagelos infligidos pela assassina de Agamêmnon sobre Electra, então

vitimizada. Ademais, concorda com a construção sofocliana de uma Electra símbolo da fidelidade/amor ao pai, que vê na vingança ato libertador há muito esperado. Com Eurípides, o passo em distanciamento do caráter ordinário do indivíduo parece ser maior e menos justificado, implicando certo direcionamento à frieza de espírito ou, o que talvez seja mais significativo, uma extrema capacidade de controlar a si e de entender o humano. Se a Electra de Sófocles é modelar pelo signo da fidelidade, a de Eurípides o será, ademais, pelos signos da obstinação, sobriedade e austeridade, aspectos que a levarão mesmo a considerar o sacrifício em caso de fracasso da empreitada⁹².

A combinação de tais características com a oscilação ao compadecimento, pois, parece ser a linha de problematização sobre o feminino em que segue Eurípides ao longo de suas obras. É esta Electra racional e atuante que encoraja Orestes no momento em que hesita diante do assassinio da mãe, a mesma que se alegra ante o corpo morto de Egisto.

Ainda que satisfeita e exultante com a morte do assassino do pai, Electra, bem como Orestes, não pode fugir à dor de matar a própria mãe, e é justamente nisto que habita o sentido trágico da ação.

ORESTES:
Acobertei a face com o manto;
o gládio a sacrifica
com um talhe na jugular.

ELECTRA:
E eu te incitei,
coempunhei a arma.
Perpetrei a prova mais dura.

ORESTES:
Toma, encobre com o manto os membros maternos,
purga as feridas.
Geraste os próprios algozes.

ELECTRA:
Vê! Bem querida e malquista,
envolvemos o corpo no manto,
termo de inúmeros horrores à morada.
(EURÍPIDES, 2009, p.127)⁹³.

⁹² "ELECTRA: Direi alto e bom som: morte a Egisto! / Malsucedida no conflito, morro / também, não me imagines viva: cravo / o duplo fio da lâmina no fígado!" (EURÍPIDES, 2009, p. 108).

⁹³ A tradução de Mello e Souza também nos interessa: "ORESTES: Foi preciso que eu vedasse meus olhos com o manto, no momento em que enterrei a faca na garganta de minha mãe! ELECTRA: E eu te impeli... e fiz força sobre a faca também... ORESTES: Oh! Eu cometi a mais abominável das ações!

Mesmo com a certeza da necessidade de vingar o pai, guerreiro assassinado traiçoeiramente, os filhos não negam o sofrimento que lhes causa serem os responsáveis pela morte daquela que lhes concedeu a vida – relembremos as palavras de Chevalier e Gheerbrant (1995) sobre o símbolo da mãe como *generitrix*. O vacilo de Orestes afiança a antes referida falta de autossuficiência do herói. Todavia, o peso de seu sofrimento habita justamente esta humanização, que não pode ignorar o caráter violento e supostamente antinatural da ação praticada, o que pressupõe, ainda, um grau de compadecimento que não só se justifica pelo horror do fato como se explica na compreensão da natureza trágica da condição de Clitemnestra. Se Egisto é vilanizado como o usurpador do trono do pai⁹⁴, há uma relativização na condenação da mãe, seja pela afetividade seja pelo reconhecimento de suas razões. É notório, se considerarmos o mito como transmissão oral, que mesmo das ações de Egisto poderíamos sacar coerência e certa justificativa. No palco da tragédia, contudo, o centramento na figura e linhagem de Agamêmnon parece não ter aberto espaço para o desenvolvimento de tal parte do ciclo narrativo.

Electra, por seu turno, mostra-se mais impiedosa, colocando força sobre a arma no momento do assassinato. Todavia, ainda assim, certa compaixão parece sobressair de suas palavras e a duplicidade de seus sentimentos se revela ao final (“Bem querida e malquista”). Tal reviravolta se contrapõe à severidade apresentada anteriormente por Electra e demonstra uma sensibilidade que até então escondia ou controlava⁹⁵. Mesmo o ato de juntar os esforços a Orestes é simbólico em sentidos complementares e antagônicos. Imprimir o esforço pode significar impedir que a oscilação de Orestes frustrasse a concretização do matricídio como, em contrário, pode parecer um esforço em acabar com o sofrimento da mãe dando-lhe uma morte

Vai... cobre o corpo de nossa mãe com o seu próprio manto... Fecha suas feridas... Tu deste a vida a teus assassinos, pobre mãe! ELECTRA: Eis-te coberta! Tu, a quem ao mesmo tempo amávamos e detestávamos, tu, causadora das tremendas desgraças de nossa família, eis-te coberta com o teu manto!” (EURÍPIDES, 2005, p. 80-81).

⁹⁴ “ELECTRA: O sangue de Agamêmnon enegrece / o paço e o algoz já acomoda as nádegas / em seu coche – um pavão! – e blande o cetro / com mão impura, o mesmo que orientou os gregos. [...] e o esposo bêbado / de minha mãe, o homem luz (assim/denominado), escarra sobre a tumba / e criva de pedrouço o memorial / de Agamêmnon; vomita suas pérolas: / ‘E Orestes, leão-de-chácara da ilustre / tumba, se escafedeu’?, é como ultraja / o ausente (EURÍPIDES, 2009, p. 93).

⁹⁵ Quando da preparação da armadilha e quando da proximidade da execução do crime, Orestes fraqueja e Electra resiste, o questiona e o encoraja: “O que fazer com nossa mãe? Matá-la? / ELECTRA: Setes piedade ao vê-la pessoalmente? / ORESTES: Ai! Como eliminar quem me criou? / ELECTRA: Como ela assassinou o nosso pai. / ORESTES: Quanta loucura” (EURÍPIDES, 2009, p. 118).

rápida. De um lado temos o ódio mais ferrenho e do outro certo aspecto da piedade que parece pressupor a participação do algoz na dor da vítima. Ambos os sentidos, de qualquer forma, levam-nos a uma atitude de Electra em participar do crime, o que significa dizer aceitar sua responsabilidade e seu destino trágico, não fugir ao destino, signifique ele o prazer – e ao mesmo tempo dor – da vingança ou o compromisso de encarar a punição que se crê a consequência lógica do crime.

Tal punição, todavia, não se materializa na vontade divina. Se tudo se resolve no humano, a punição é o próprio sofrimento causado pelo crime praticado, seja pelo remorso, seja pelo sentimento de culpa, seja pela consciência de que a vingança não ajusta o passado.

Na trilogia esquiliana a fortuna habita o perdão divino. É interessante notar que justamente quando os deuses implacáveis já não fazem parte das regras do jogo é que os irmãos não terão escapatória. Ocorre que o destino trágico se explica numa esfera transcendente, porque está acima da capacidade humana de compreensão, porém no interior do indivíduo: se manifesta no âmago de seus anseios e impulsionado por seus próprios quereres.

Electra é incapaz de renunciar à vingança como é incapaz de não sofrer por executá-la, e nisso reside seu infortúnio, por assim ser, irremediável.

O desfecho da obra, em princípio, pode parecer indicar um final conciliador, já que se mantém o *cânone* do mito no que tange à caminhada de Orestes em direção à absolvição. A aparição de Cástor, irmão de Clitemnestra, após o assassinio, é mais artifício que verossimilhança. Análogo ao *deus ex-machina*, característico de Eurípidés, destoa da estrutura e materializa o deslocamento da divindade frente ao mundo terreno, isto é, social: os deuses existem em plano distinto ao da realidade; a ligação entre ambos é abrupta porque artificial e arbitrária⁹⁶. Há um notório contraste entre o que se materializa neste tipo de desfecho e a estrutura mimética do restante da obra. O fim artificioso, logo, assume função metafórica ou anedótica, cumprindo o protocolo da referência divina. De qualquer modo, as declarações de Cástor colocam a responsabilidade do crime sobre Apolo, o que justificaria a absolvição futura de Orestes. O destino posterior de Electra, ameno, poderia aparentar certo

⁹⁶ Assim, quando Orestes afirma que “o que Apolo avista / é certo e o homem só prevê equívocos!” (EURÍPIDES, 2009, p. 96), é premente que se entenda o deus aqui como um princípio de regulação do “cosmos” e não como a divindade olímpica; ainda que para o personagem esse discernimento não seja possível, a verossimilhança interna da obra nos aponta tal linha de interpretação. O continuar acreditando dos personagens ou a existência artificiosa da divindade na realidade construída no – e para o – texto, com efeito, intensificam o ar pessimista quanto à natureza e ao destino humanos.

retorno a um estágio de calma, apontando um equilíbrio no estado das coisas que sugerisse uma *situação trágica*, um fim conciliador. Unida com Pílades em casamento por indicação de Cástor, e obrigada a separar-se do irmão e da terra natal, transparece o futuro desditoso que a aguarda. Isso porque o desfecho trágico não necessariamente significa a punição física. No caso, o sofrimento é moral e psicológico.

ELECTRA:

Haverá maior razão para o pranto
do que transpor a fronteira da terra nativa?

ORESTES:

E eu, longe do solar paterno,
submeto-me à votação de estranhos
pelo assassínio materno. [...]

ELECTRA:

Irmão a quem mais amo,
abraça-me em teus braços.
Maldições matricidas nos afastam
do palácio ancestral.

ORESTES:

Estreita-me em teus braços em entoa o treno,
como se à tumba de um morto. [...]
Vislumbro-te pela vez derradeira.

ELECTRA:

Afasto-me do teu campo de visão.

ORESTES:

Eis as palavras finais que te endereço.

ELECTRA:

Adeus, pólis,
adeus a vós todas, amigas!

ORESTES:

Já te distancias, irmã tão leal?

ELECTRA:

Sim, o pranto banha o rosto.
(EURÍPIDES, 2009, p. 130-131).

A despedida expressa bem o sofrimento que tem no avançar dos anos apenas o peso de revivê-lo, em desamparo, na lembrança, como se continuar a viver por mais tempo significasse mais tortura que alívio. O abraço a Orestes, pois, como último adeus, é já o abraçar a um ente querido morto, ou seja, que não fará

mais parte da vida de Electra. É o irmão já se convertendo, para Electra, uma vez mais, em Agamêmnon, porém como espécie de renovação da maldição. O casamento é tão arranjado quanto o promovido por Egisto, e o abandono do lar materno e do irmão significa a ruptura de todos os vínculos: o deixar uma vida para o início de outra. Com efeito, aquela Electra que passara os anos com o objetivo único da vingança já não existe mais. Ou pior, existirá apenas no que concerne à permanência na memória de um passado horrendo e marcado por sentimentos destrutivos. Não há, pois, uma realidade de retorno à harmonia, que possa quiçá se materializar caso Orestes e ela permaneçam unidos e reinando no trono que fora do pai. Ao matar a mãe, os irmãos fazem cair o que restava da grande casa de Atreu. O ciclo trágico se fecha não só para os personagens últimos da linhagem, como se encerra, com eles, para todo o *gênos*⁹⁷.

Estamos, nesse sentido, diante de um *conflito trágico cerrado* ou de uma *visão cerradamente trágica de mundo*.

Poderíamos afirmar, realmente, que o conflito que encobre os irmãos a partir do embate entre a necessidade de vingança e o sentimento de piedade se encerra sobre eles segundo as escolhas que tomaram ou segundo as condições específicas que se formaram. Estaríamos falando de um drama familiar que se conjectura como expressão dos erros e crimes da própria família e/ou de cada um de seus componentes em particular, que sempre acabam por atualizar a violência e incorrer na desmedida. Portanto, como *conflito trágico cerrado*, um olhar macro sobre a realidade teria de nos apresentar uma possibilidade de conciliação ou uma forma de se evitar a imersão no ciclo trágico, do qual não se pode fugir.

Quando Lesky (2006) se posiciona no sentido de que há um fechamento limitado ao indivíduo ou a parte da realidade, como com Laio e Édipo, é porque existe uma premissa de que, em um plano superior de entendimento, ou reconhecendo a limitação do humano e se curvando frente os desígnios dos deuses, poder-se-ia escapar do destino trágico. Mesmo que a questão não se aplique a um universo religioso onde os deuses é que conduzem os porquês dos fatos, seria plausível considerar uma concepção de realidade segundo a qual a conduta humana pode mover-se tanto para certo caminho da justiça quanto para a autodestruição.

⁹⁷ Considerando-se o recorte interno do *mímema* – correlato das demais tragédias gregas que compõem o *corpus* da pesquisa. O mito de tradição oral, conforme as variantes e plurissignificações, admite a possibilidade de continuidade do *gênos* e, com ele, da maldição.

Contudo, centrado nas contradições do social e partindo de uma noção de indivíduo extremamente complexa e problemática, a obra euripidiana parece pressupor uma impossibilidade de escapatória. A linha de entendimento segue em direção a uma perspectiva fechadamente trágica da realidade na medida em que se conjectura tanto o social como o humano como concebidos segundo padrões que inevitavelmente os levam à desgraça, independentemente de situacionalidade. O caráter exemplar da família real da obra, modelar na esfera social, o ilustra: somos todos Electras e Orestes, constituímos todos patriarcas como Egisto e matriarcas como Clitmenestra, estamos todos envolvidos em estruturas sociais análogas e agimos movidos por interesses próprios os quais, por mais que reconheçamos sua natureza egocêntrica, não conseguimos denegar, ao menos não por completo. No mais das vezes, o esforço se aplica no sentido de se tentar justificar em uma esfera superior, seja religiosa ou social, a validade da vontade, no caso em questão, o sentido de justiça – ou Justiça – dos atos que “queremos” praticar.

Aproximamo-nos, destarte, da aceção schopenhaueriana de que as vontades dos indivíduos é que conduzem seu próprio destino. É interessante reparar que dos três *mímemas* tomados aqui que se debruçam sobre o mito de Electra no contexto grego o único que se estruturará como absolutamente trágico é aquele que não se filia ao mito como fonte de explicação da natureza do trágico, o que é mais curioso quanto mais vejamos que a origem de tal ciclo narrativo está fundada justamente em uma concepção fechadamente trágica, que se perpetua até a última geração. Falamos sobre tal condição quando tratávamos de Tieste e também de Tântalo, tomado como ponto inicial do *génos*. A renúncia da vontade está, desde então, expressa como algo demasiado opressor para o humano, sendo sua constituição necessariamente fadada ao buscar da satisfação dos quereres. O problema, claro, se estende à problemática fronteira entre a vontade e a necessidade. A perspectiva essencialmente trágica, pois, não conhece este limite ou o vê como frágil tentativa de aplacar a força da vontade que por vezes o domina.

Para que a vontade de vingar a morte do pai se sobressaia à dor causada pela morte e o assassinato com as próprias mãos da mãe é necessário que se autoimponha que, mais do que um querer subjetivo, tal ato é necessário, obedece à justeza, ao que é correto. Desse modo, conseqüentemente, no conflito entre as vontades: vingar a morte do pai versus querer que a mãe não fosse o que é (ou que nada daquilo tivesse ocorrido) caminha para o único sentido que poderia caminhar,

já que o passado e a natureza das coisas não são passíveis de reversão. Nesse sentido, é justificado que se intente construir uma imagem depreciativa da mãe mesmo que, como se revela ao final, haja um apreço residual pela progenitora.

Considerando o drama de Electra como símbolo da condição humana e do indivíduo inserido num contexto de injustiças e incapaz – justamente devido à fragilidade e limitação desta sua condição humana – de superá-las por conta própria, nos aproximamos de uma visão euripidiana essencialmente trágica do mundo, aos moldes do pensamento schopenhaueriano. Com efeito, podemos dizer que as vontades – isto é, as atitudes movidas pelas vontades – individuais dos homens são responsáveis pelas contradições sociais que se levantam contra eles. Assim, a vontade individual de Tântalo causa sua própria destruição tal qual o desejo de Agamêmnon de se sobrepujar a tudo e a todos o fez cometer o crime pelo qual teve de pagar. A vontade de Clitemnestra de vingar a morte da filha é que a fez matar o esposo, assim como a vontade de Electra de vingar o pai a fez matar a “benquista” mãe. As vontades, todavia, são inerentes ao ser humano e não necessariamente têm a ver com as escolhas conscientes dos indivíduos; não se pode dizer que Electra, deliberadamente, escolheu amar o pai de tal forma que tomasse o primeiro posto na busca de vingança em lugar de Orestes – invertendo, deste modo, aliás, no *mímema* euripidiano, a perspectiva patriarcal. Os erros, os defeitos, assim classificados como partes da realidade, são próprios do humano e são em muito o que o constitui. Lutar contra eles, pois, igualmente é parte da forma de ser de tal sujeito social.

Não é cabível afirmar que o ser humano é egocêntrico em suas ações por meticulosa escolha racional, são sutilezas do espírito arroladas à condição humana e inerentes ao ser. Destarte, o *conflito trágico cerrado* amplia-se e toma formas de uma *visão cerradamente trágica do mundo* a partir do momento em que percebemos a impossibilidade de escape à condição humana, essencialmente trágica. Electra não tinha escolha, age movida por um sentimento que não controla, sujeito às leis universais que regem o mundo: mesmo que soubesse de sua condição precocemente, mesmo que compreendesse que a saída em defesa de Agamêmnon seria causadora de sua desgraça, movida pelo amor seria incapaz de não o fazer. Tal qual Medeia, Electra é personagem euripidiana movida por uma paixão, um *amor* incondicional que a governa. O amor de Medeia por Jasão, quando ainda na Cólquida, é tão proibido ou tomado como antinatural quanto o apreço da filha pelo

pai. Tal sentimento, é bem verdade, já está em Ésquilo e em Sófocles, como vimos, contudo, é em Eurípides que será o núcleo da expressão trágica. Junito Brandão (2013c) nos fala sobre o peso da paixão nas personagens femininas euripidianas para as quais “a grande faísca de eternidade, o *amor*, [...] transmuta impossíveis em possíveis” (BRANDÃO, 2013c, p. 193, grifos do autor). Isso se dá com Electra mesmo quando a concretização do amor é impossível, visto o pai estar morto. Ou então, justamente tal fato catalisa sua paixão e a converte em ódio pelos responsáveis pelo crime – quem ela julga responsáveis – ou sede de vingança.

ELECTRA:
 É o Timbre turvo do Hades, pai!
 Na jornada contínua,
 te ofereço meus ais,
 ó subterâneo,
 unhando a gorja,
 golpeando a cabeça sem cabelo,
 sofrendo só.
 Ai! Ai! Escorcha o rosto!
 Cisne canoro
 à beira-córrego
 invoca o pai que preza
 no estertor do redil ardiloso;
 é como eu te lamento, pai,
 infeliz,
 derramo sobre o corpo a água lustral epilodal,
 no leito lúgubre de tãatos.
 Ai!
 Travo no talho da acha, pai,
 travo na tocaia pós-Troia.
 Em lugar da mitra, da guirlanda Estefânia,
 o opróbrio da cõnjuge torpe:
 o gládio de Egisto, duplo-fio,
 o dolo de um novo coito.
 (ELECTRA, 2009, p. 86).

Tal sentimento, pois, guia uma personagem capaz de atitudes rigidamente racionais. Por trás da aparente frieza sempre há uma motivação emocional e incontrolável. O *Éros* inebriador parece ser o grande deus do destino feminino nas obras de Eurípides. Nesse sentido, o mundo seria essencialmente trágico na visão euripidiana porque o ser humano, movido por vontades e paixões é, em si, essencialmente trágico; ou nas palavras de Brandão, “é que para o poeta [...] o ‘kosmos’ trágico não é mais o mito, mas o coração humano, ao qual o grande poeta

desceu como se fora um mergulhador e de lá arrancou sua tragédia” (BRANDÃO, 2011, p. 71).

Em *Ésquilo* e *Sófocles*, do mito ufanado ao *logos* superior que ainda se rende ao espiritual, a crença afiança sempre uma justificativa para o sofrimento humano. No drama humano de Eurípides, todavia, caso se admita a transcendência das leis que regem o mundo e certo comportamento ritualístico dos personagens, não há um sentido que as governe; ou então os sentidos são múltiplos e tão inalcançáveis que a busca nada mais é que expressão a mais do flagelo humano. Conforme observa Brandão (2011), poder-se-ia dizer que Eurípides “tornou-se o poeta da *busca*. Nesse sentido, o teatro euripidiano [...] é uma espécie de *νόστος*, ‘nóstos’, de retorno a um mundo imaginário, onde o sofrimento e a dor não se justificam mais. Talvez um Ulisses de Joyce nas ruelas de Atenas” (BRANDÃO, 2011, p. 73, grifos do autor).

Em princípio, não há obscurecimento. A racionalidade é a ferramenta primeira para aclarar a realidade e para a resolução dos conflitos. Contudo, a razão não mais explica, confunde. Não há espaços vazios, tudo está minuciosamente trabalhado, como em Homero. Com efeito, é notória a similitude entre o reconhecimento de Ulisses na Odisseia e o de Orestes na *Electra* euripidiana:

VELHO [a Electra]:
Vês Orestes, o filho de Agamêmnon!

ELECTRA:
Há traço nele com que me convenças?

VELHO:
Da queda ao perseguir contigo um cervo
Ficou-lhe a cicatriz no supercílio.

ELECTRA:
Como? Sim! Vejo a cicatriz da queda!

VELHO:
E hesitas em cair nos braços dele?

ELECTRA:
Não mais. Pois me convencem os sinais
que apresentas. Já me tornara cética,
tanto tempo depois...
(EURÍPIDES, 2009, p. 102).

Em ambos os casos, o homérico e o euripidiano, a cicatriz, como marca que ultrapassa o tempo, é a prova do reconhecimento operado por um(a) antigo(a)

servo(a). No entanto, na tragédia de Eurípides, o sujeito que opera tal identificação é o mesmo que já julgara ver Orestes nos rastros deixados pelo atrida. Antes, contudo, ainda que seu julgamento fosse acertado, o que se verifica é a incoerência ou fragilidade de seu raciocínio, como bem contesta Electra. Tal qual a Crisótemis de Sófocles, o julgamento acertado não é alcançado por parte de Electra, porém de formas distintas: no caso da obra de Eurípides, tal se dá por conta da inconsistência com que se apresentam os argumentos como provas da realidade desde uma perspectiva racional; no caso de Sófocles, tudo ocorre muito mais devido à forma de construção do discurso e às predisposições emotivas de Electra. A incapacidade do humano de julgar, pois, se estende sobre todas suas facetas e independentemente dos atributos que tenha ou coloque em marcha⁹⁸.

O Velho, que ao final julgava acertadamente, o faz por um detalhe do acaso que independe de sua fineza de pensamento ou sabedoria; ao contrário, o personagem é construído na obra, até então, muito mais como ancião que já perde as faculdades mentais. O acerto e o erro, pois, conjecturam-se como lados de uma mesma moeda, que gira incessantemente, e o acaso – ou regras superiores incontroláveis pelo ser humano – é que determinará qual face se nos apresentará no próximo lançamento. Outra forma de explicar seria dizer que os mesmo métodos e premissas que em dado momento podem levar o indivíduo a tomar o caminho acertado igualmente podem levá-lo ao equívoco e à destruição⁹⁹.

⁹⁸ Com efeito, a fragilidade dos sentidos, do julgamento, da verdade ou do que se utiliza para considerá-la como tal é perceptível em várias passagens. Além das já aqui citadas, a título de exemplo vale pontuar outras duas ocorrências quase que consecutivas que se referem ao entendimento do que se passou fora de cena, no caso, quanto à morte de Egisto: “CORO: Ah, / alguém ouviu o grito ou iludiu-me / o vazio da impressão? [...] ELECTRA: Alguma novidade do combate? / CORO: Sei o que ouvi: um grito de agonia. / ELECTRA: Embora longe, ouvi o som bem nítido. / CORO: Não sei dizer; confunde-me o que escuto” (EURÍPIDES, 2009, p. 110); e logo em seguida: “MENSAGEIRO: Venho informar a todos os amigos / que os louros são de Orestes. O facinora Egisto / come pó! Louvor ao numes! / ELECTRA: Como terei certeza de que és íntegro? / MENSAGEIRO: Não vês que sigo Orestes, que o assisto? / ELECTRA: O temor me impediu de ver quem és, / amigo. Agora, sim, te reconheço” (EURÍPIDES, 2009, p. 111). A obra parece mesmo girar sempre em torno da construção e quebra da verossimilhança, da inexatidão dos fatos e da dificuldade de discernimento dos personagens, que parecem reféns de suas próprias inabilidades quanto ao saber e/ou entender o que se passa ao redor.

⁹⁹ Tal desrazão se materializa mesmo nas palavras de Orestes que seguem ao reconhecimento – “Mantenho a fé! Se o injusto prevalece / sobre o justo, não haveria deuses!” (EURÍPIDES, 2009, p. 103) – que têm um sentido para ele e o direcionamento argumentativo contrário se tomada a tragédia com um todo. Ademais há a particularidade do comportamento de Orestes, que até então guardava segredo sobre sua identidade e, após o reconhecimento de Velho, se revela como tal. É dizer, tal reconhecimento soluciona uma problemática que, em realidade, não existe, já que, ao contrário do que ocorre nas obras de Ésquilo e Sófocles, no momento do reconhecimento Orestes já sabia de antemão da identidade de Electra e já não tinha motivo aparente para esconder dela quem ele

A exatidão do discurso racional, assim, ao contrário do que agencia a epopeia homérica, em Eurípides, se leva à certeza, não necessariamente conduz à verdade superior irretocável; cria precisamente uma realidade sem sentido, ou sem um sentido unívoco. A verdade das coisas, ao final, ainda depende da crença, da crença de que uma cicatriz seja marca inquestionável de uma verdade, ignorando a falibilidade dos sentidos humanos. Institui-se, desse modo, um mundo com uma multiplicidade de sentidos perante os quais é difícil saber se posicionar, saber para onde ir.

Com efeito, a obscuridade característica do Velho Testamento, o espaço interstício está em um patamar tão alto ou tão arraigado ao interior do homem que não é possível nem reconhecê-lo. Na obra de Eurípides, pois, esse local sem explicação está no pressuposto, não alcança a materialidade dos fatos, que se apresentam explícita e aparentemente sem mistérios. As razões que encobrem os fatos, todavia, constituem lacunas que, sem a crença, o indivíduo não dá conta de preencher; ou sempre o faz parcialmente. A verdade, logo, é inatingível, e o errar humano, ao estilo de Ícaro, é o de sua eterna busca.

A moeda, pois, que tem de um lado o acerto e de outro o erro, ou a fortuna e a destruição, não obstante parece apresentar certa translucidez, e as duas faces se encobrem e se confundem, paradoxalmente. O acerto das resoluções dos irmãos, com efeito, os levará ao cumprimento de seus desejos e objetivos, mas o êxito da empreita também é a caminhada em cumprimento do fado, do destino trágico. Quando Orestes afirma que, além do que planejam, “a boa sorte cuidará do resto” (EURÍPIDES, 2009, p. 105), revela mesmo a ambivalência do destino. Se fortuna e infortúnio podem ser termos excludentes, a “sorte” dos acontecimentos abarca a uma só vez a ideia de boa aventura e de caminhada à ruína. Aquilo que crê Orestes como “boa sorte” se cumprirá, efetivamente; contudo, ao final, se descortinará como uma realidade não tão “boa” assim. Toda caminhada humana, conforme a perspectiva absolutamente trágica, é uma caminhada de purgação de sofrimentos que abre as portas para sofrimentos outros que os substituem. O que resta ao humano, pois, mais uma vez, é a eterna *busca*.

O princípio mimético operado por Eurípides na conjectura de tal perspectiva trágica do mundo baseia-se, então, na desconstrução e/ou inversão da realidade,

realmente era. A ação do Velho, pois, cumpre papel protocolar e instaura um efeito dramático importante para a estrutura da obra, contudo, não tem função outra para o desenrolar dos fatos.

dos paradigmas, dos sentidos. Em *Electra* tudo diz ao passo que desdiz. Os deuses operam o destino de um mundo sem deuses. Orestes é o herói valente covarde incapaz de saber como manifestar sua valentia. Electra argumenta racionalmente mostrando a insuficiência da razão; expõe valores patriarcais¹⁰⁰ ao passo que se constrói como signo da capacidade de protagonismo da mulher e manifesta a força e complexidade do espírito feminino. O sucesso da vingança é o caminho da destruição. Os discursos mais fidedignos mostram que a verdade está sempre, ao final, na crença de que algo é verdade.

Estamos, pois, diante de uma *mímesis da produção*. Para que o mito perca força, é necessário que aquilo que ele representa perca força. Que os sentidos a ele arraigados percam sua hegemonia. A realidade edificada pelo mito, segundo suas formas e as estratégias que se utilize para sua representação, assim, decai com ele para ceder espaço a novos modos de entendimento do mundo, ainda que igualmente sejam fundados em – novos – mitos ou em – novas – crenças. Novas maneiras de concepção da realidade. A *mímesis*, porquanto, “produz” um novo/outro mundo/horizonte de significação(ões).

O mito, em seu sentido primevo, constitui uma verdade necessária que “atinge, na tragédia, o seu alcance mais profundo, a sua mais expressa forma, levanta-se uma vez mais como o herói ferido, e, no seu olhar fulgurante, brilha ainda uma última expressão de energia com a clarividência calma da morte” (NIETZSCHE, 1985, p. 88). A tragédia, se não instituiu o mito, coloca-o em um patamar ainda mais elevado esteticamente porque lhe dá um caráter sublime que a narrativa oral ou o texto homérico não podem alcançar. E isso se explica na profundidade alcançada pelos personagens, na materialidade de seus sofrimentos no palco – representados –, enfim, no modo como a *mímesis* da tragédia se constitui, entre a asseveração magnânima do épico e a sutil obscuridade da trágica condição humana. O sentido trágico do mundo mostra ao homem grego que há sempre um porquê das coisas ao qual ele não pode ascender por suas próprias forças. Esse algo escondido é a expressão no gênero trágico do tipo mimético visto por Auerbach (2009) no Velho

¹⁰⁰ Seja no fato em si de vangloriar o patriarca mor da pátria grega que é Agamêmnon, seja nas repetidas vezes, ao longo da tragédia, em que se revela defensora de valores e comportamentos machistas, enaltecendo e sendo submissa ao Obreiro, questionando Clitemnestra ou criticando a Egisto em passagem que vale citar: “ELECTRA [ao corpo de Egisto]: [...] diziam arguivos: / ‘Marido da mulher’, e não o inverso. / É um vexame a mulher cantar de galo / em casa e não o homem. [...] Não quero como esposo alguém com ares / de frufu, mas com jeito de macho” (EURÍPIDES, 2009, p. 116).

Testamento. Com Ésquilo e Sófocles, contudo, o que ocorre com o mito é uma tentativa de atualização e/ou catalisação de sua capacidade de determinação/explicação da realidade. Com Eurípides, transposto a outro patamar, é rebaixado no sentido religioso, mas elevado no sentido metafórico do discurso: como material livre das amarras e responsabilidade da significação em última análise denotativa, justificada na crença, o mito se alarga como possibilidade de verdade que está aberta ao questionamento. O processo mimético que se opera, assim, é o de *reproduzir*, e não mais *representar* o mito, já que o fundo de verdades/semelhanças ao que está filiado é já outro, quiçá contrário ao anterior ou, então, de negação do anterior.

A *mímesis da produção*, destarte, *instaura* um “novo” caminho para a série, que vê o mito como fabuloso e metafórico. Os *mímemas* posteriores, pela intertextualidade, podem tanto *representar* tal “novo” caminho, *reatualizando* o mito já profundamente transformado, como *produzir* caminhos ainda outros, causando novas *fraturas*, conforme o fundo de semelhanças.

A partir de Eurípides, historicamente, a série seguirá representando o mito fabuloso, segundo alterações condizentes com as distintas temporalidades histórias e contextos sociais. Permanece, nesse processo, na memória coletiva da tradição ocidental sem romper/desviar daquilo que a obra euripidiana já apontava como forma de sobrevivência do mito, reinventado como ficção e apreendido em sentido conotativo.

A reverberação do mito na tradição ocidental, isto é, o percurso traçado ao longo dos anos, a exemplo da viagem de Ulisses, é também transformador. Ao contrário da *Odisseia*, todavia, os episódios não estão materializados em todas suas nuances e particularidades. Rastrear todo o conjunto de *mímemas* que de forma mais ou menos direta estabeleceram diálogos com o mito de Electra ou com os temas que erige é esforço impraticável. Mais ainda se computarmos tudo aquilo que influi na repercussão do referente que não corresponde necessariamente ao discurso artístico/literário. Tal qual afirma Calvino (2002), o clássico é lido mesmo quando não se lê, porque a intertextualidade não obedece às fronteiras e porque não requer dos operadores do discurso a consciência do resgate e da transformação.

Tomando qual linha tomar, para o leitor/escritor da modernidade, os pontos de referência maiores sobre o mito em questão serão preponderantemente as tragédias

gregas elaboradas no século V a.C.. Tais *mímemas* alicerçam um *cânone* – ocidental – literário, artístico e mimético.

3 **ELECTRA (1901), DE BENITO PÉREZ GALDÓS: DO MITO À METÁFORA E AO ARQUÉTIPO**

¡Ay, Electra!, niña boba y discreta, eres un prodigio de inteligencia y gracia cuando no el modelo de la necedad; tu alma se la disputan ángeles y demonios¹⁰¹ (GALDÓS, 2002, p. 252).

O processo de fabulação do mito, como se viu, já está consolidado na tragédia de Eurípides. Ocorre que, quando é apreendido desde a perspectiva moderna de passagem do século XIX para o XX por Benito Pérez Galdós em sua *Electra* (1901), acumula ainda os mais de dois milênios de distanciamento. O tempo, isto é, as transformações históricas e suas implicações sociais e ideológicas, consoante o lastro cultural, cumpriu seu papel de sedimentar o substrato religioso e elevar o sentido/*status* da fábula, do valor ficcional do mito (grego antigo).

O mito, nesse sentido, é história declaradamente falsa ou, mais, sua ficcionalidade já foi transferida para o nível do pressuposto no ideário coletivo. É discurso fictício, produto de uma forma de pensar – conceber o mundo – da qual é retirado. Resgatado, conseqüentemente, assume “novas” formas, segundo os “novos” modos de classificação da realidade e redimensionamento de molduras. Institui-se, destarte, como parte de uma tradição literária ocidental, conforme um *cânone* que se erige na esfera de significação da arte que, ao contrário do que sucede no cenário grego antigo, está não só separada do como antagonizada em alguma medida ao discurso religioso.

Essa dialética, entre o religioso e o profano, ou a discussão sobre o lugar do religioso na esfera de significação e na organização social, é ponto fulcral da supracitada obra galdosiana. Evidentemente, a expressão do religioso aqui será filiada à outra raiz mítica e mimética apresentada por Auerbach (2009). Sucede que a mitologia judaico-cristã está, também ela, em muito desgastada na passagem de século XIX para XX no cenário espanhol, e mesmo como doutrina o cristianismo vem perdendo força, cedendo espaço ao avanço das ciências modernas (HERNÁNDEZ, 2000; CALLAHAN, 2003; GARCÍA-VILLOSLADA, 1979). Não é necessário descrever o percurso histórico dos dois últimos milênios para constatarmos tal linha de transformação do pensamento ocidental. Em muito

¹⁰¹ “Ah, Electra! menina boba e discreta, você é um prodígio de inteligência e graça quando não o modelo da necedade; disputam sua alma anjos e demônios” (tradução nossa).

baseado nas e regido pelas religiões cristãs, passa, com o que se convencionou chamar Idade Moderna, a guiar-se segundo os princípios da razão e o centramento no homem¹⁰². Tais noções já passaram ao senso comum, e a tentativa de tratar de tal transição se volta, costumeiramente, ao Iluminismo, à Revolução Industrial e à Revolução Francesa, com a ascensão da burguesia e o advento dos Estados Modernos.

Não obstante, em meio ao intrincado percurso histórico que permeia as transformações da tradição judaico-cristã, marcado por inúmeros eventos que afixam mudanças de paradigmas, no que aqui queremos centrar-nos é na possível analogia com o que ocorre – ou ao menos se formaliza – no contexto grego do século V a.C.: o conflito entre *mythos* e *logos* é, de alguma forma, atualizado. Tomamos como mote, assim, o argumento de que, ao modo de Eurípides, Benito Pérez Galdós se valerá do mito de Electra desde uma perspectiva de denúncia dos desdobramentos sociais da instituição religiosa, no caso do autor espanhol, evidentemente, da Igreja Católica, representada na noção geral de clérigo.

Com efeito, a maior parte da bibliografia sobre a *Electra* de Galdós se volta ao impacto social que sua representação provocou; sobretudo a estreia em Madrid em 1901, sendo que o alvoroço criado tinha por detrás justamente o anticlericalismo que a obra apresentava. Acontece que, tal qual a Grécia de Eurípides se lhe apresenta, a um só tempo, arcaica e renovadora, a sociedade espanhola em questão, ainda que em muito influenciada pela episteme moderna, não abandonara a base moral religiosa, marcadamente cristã e formada segundo os dogmas católicos.

El espacio y el tiempo concretos de la fábula [de *Electra*] sitúan la acción dramática: «en Madrid, rigurosamente contemporánea»; es decir, en la España de la Restauración¹⁰³, en el ambiente social de la alta burguesía y bajo la influencia del clero¹⁰⁴ (LARIOS, 2002, p. 82).

¹⁰² Conforme condensa a questão Hernández (2000, p. 312) – desde o ponto de vista da História da Igreja Católica –, “la Ilustración es [...] una continuación del movimiento ya iniciado en el Renacimiento, que tendía a liberar la vida y las actuaciones humanas de la autoridad eclesiástica y someterlas a la propia iniciativa. Esta corriente del Renacimiento, casi subterránea por algún tiempo, aflora [...] e invade [...] no sólo a un grupo de eruditos sino a toda la sociedad. En este sentido, [...] es el tránsito al laicismo, al indiferentismo y al naturalismo” [“o Iluminismo é [...] uma continuação do movimento já iniciado no Renascimento, que tendia a libertar a vida e as atuações humanas da autoridade eclesiástica e submetê-las à própria iniciativa. Essa corrente do Renascimento, quase subterránea por algum tempo, aflora [...] e invade [...] não só a um grupo de eruditos, mas a toda a sociedade. Nesse sentido, [...] é o trânsito ao laicismo, ao indiferentismo e ao naturalismo” (tradução nossa)].

¹⁰³ Por questões de delimitação e enfoque do estudo ora desenvolvido, não promoveremos uma revisão histórica sobre a Primeira República, a Restauração e a crise de 98. Deixamos os eventos históricos como pressuposto, bem como a significativa intervenção galdosiana operada, sobretudo,

A tal pilar cristão se opõem certos setores da sociedade, dentre os quais parte da intelectualidade e dos artistas e literatos. Comenta Elizalde (1974) o esforço de tal parcela da esfera social espanhola em promover uma revisão de valores. O sentido de tal reformulação, “después del desastre del 98”, segue uma linha segundo a qual “el liberalismo iba ganando terreno al clericalismo conservador”¹⁰⁵ (ELIZALDE, 1974, p. 584). Afirma mesmo o autor que já “en los últimos años del siglo XIX corría entre los intelectuales como Maeztu, Costa, Unamuno, Ortega, la palabra regeneración”¹⁰⁶ (ELIZALDE, 1974, p. 582).

A *Electra* galdosiana, nessa perspectiva, o que faz é trazer ao palco e ao primeiro plano da cena pública uma tensão social latente. A questão eclode com a estreia da obra, a qual, para tanto, contava com algumas particularidades que valem ser destacadas, embora em linha gerais.

Conforme Larios (2002), o êxito e a repercussão da estreia de *Electra* pode dar uma falsa impressão sobre as expectativas editoriais que circundavam a publicação e encenação de uma obra teatral de Galdós. Com efeito, aparte à grande difusão e o logro de sua escritura narrativa, marcada pelo estilo realista, após uma série de dramas escritos até 1896 – dentre os quais Elizalde (1974, p. 582) destaca como de “gran éxito”¹⁰⁷ *La de San Quintín*, estreada em 1894 –, “con más fracasos – *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *La fiera* (1896) – que éxitos – *Doña Perfecta* (1896)”¹⁰⁸ (LARIOS, 2002, p. 67) –, Galdós havia deixado de compor para o teatro. Quiçá pelo incentivo de alguma parte dos intelectuais mais próximos¹⁰⁹, pois, decide escrever durante o verão e o outono de 1900 aquela que seria sua *Electra*.

por meio da construção narrativa dos *Episódios Nacionales* escritos entre 1872 e 1912 (GALDÓS, 2005, 2006, 2007a, 2007b, 2009). No intento de indicar uma bibliografia básica que se aprofunde em tais questões, sugerimos as principais obras por nós consultadas: Zamora (1991, 1992); Toribio (1980); Cortázar (2004); Bahamonde (2000); Artola et al. (1990).

¹⁰⁴ “O espaço e o tempo concretos da fábula [de *Electra*] situam a ação dramática: ‘em Madrid, rigorosamente contemporânea’; isto é, na Espanha da Restauração, no ambiente social da alta burguesia e sob a influência do clero” (tradução nossa).

¹⁰⁵ “depois do desastre de 98 [...] o liberalismo ia ganhando terreno frente ao clericalismo conservador” (tradução nossa).

¹⁰⁶ “nos últimos anos do século XIX corria entre os intelectuais como Maeztu, Costa, Unamuno, Ortega, a palavra regeneração” (tradução nossa).

¹⁰⁷ “grande sucesso” (tradução nossa).

¹⁰⁸ “com mais fracassos – *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *La fiera* (1896) – que sucesos – *Doña Perfecta* (1896)” (tradução nossa).

¹⁰⁹ Seguindo os argumentos de Larios (2002) e as correspondências reeditadas por este, destacaríamos aqui os nomes de Tolosa Latour e de Emilio Mario, sendo que esse último adaptara a “novela dialogada” [“romance dialogado” (tradução nossa)] *El abuelo* de Galdós para o teatro, declarando na ocasião – 1899 –, conforme reproduz Larios (2002, p. 68): “Su nombre de V. [Galdós]

Nas cartas que envia a D. Fernando Balart, então diretor artístico do Teatro Español, a primeira acompanhada do manuscrito em sua versão primeva, se percebe, contudo, certa inquietude do autor para com o parecer do interlocutor. Por vezes, inclusive, se pode notar a abertura de Galdós a modificações na obra de maneira bastante permissiva, como que antecipando e/ou reconhecendo no escrito determinados problemas de enquadre àquilo que seria mais ajustado, seja às possibilidades de representação, seja ao gosto/costume do público espanhol no que tange a dimensões dos atos, extensão dos diálogos, entre outros fatores de ordem estrutural¹¹⁰.

Dada a notoriedade de que o autor desfrutava então, sobretudo por sua produção narrativa, pode parecer contraditório seu tom de inquietação frente ao silêncio do interlocutor, assim como a condescendência no que tange a alterações significativas na obra. Além das hipóteses sobre os problemas financeiros de Galdós, apresentadas por Larios (2002), e os determinantes subjetivos do autor relacionados à expectativa de sucesso da obra depois de acumulados malogros teatrais, o que vale afiançar é que a celeridade na representação era imprescindível para o impacto da obra tendo em vista a analogia entre o enredo e um fato ocorrido em março daquele ano: trata-se do chamado “caso Ubao”, acontecimento de notável repercussão na Madrid de então e que mantém relação direta com aquele que viria a se tornar, com efeito, para a opinião pública, o aspecto mais expoente da obra, a

como autor dramático llegará a tanta altura como ha llegado el del novelista, se lo dice a V. un practícón de teatros que ve con alguna claridad el estado en que se encuentra nuestra literatura dramática y que vería con pena que aquellos que pueden salvarla la abandonen por la indiferencia de nuestro pueblo” [“seu nome [de Galdós] como autor dramático chegará a tanta altura como chegou o do novelista, isso diz um versado em teatros que vê com alguma claridade o estado no qual se encontra nossa literatura dramática e que veria com pena que aqueles que podem salvá-la a abandonem pela indiferença de nosso povo” (tradução nossa)].

¹¹⁰ Conforme reproduz Larios (2002, p. 69-70), escreve Galdós na carta que acompanha o manuscrito: “Espero, Sr. D Federico, que [...] me dará su opinión orientativa y analítica, es decir si hay algo que reformar en lo esencial, y la cuantía de modificaciones que más preciso hacer en lo particular, superficial o como se diga. [...] En cuanto a las dimensiones, verá Vd. que es muy fácil reducir las, cortando algunos trozos” [Espero, Sr. D. Federico, que [...] me dê sua opinião orientadora e analítica, isto é, se há algo para reformar no essencial, e a quantia de modificações que mais preciso fazer no particular, superficial ou seja como for. [...] Em relação às dimensões, o senhor verá que é muito fácil reduzi-las, cortando alguns fragmentos” (tradução nossa)]. E, não tendo recebido resposta, três dias depois: “Mi señor D. Federico: el miércoles le mandé a V. *Electra*. Como aun no he sabido nada, casi llego á dudar que esté en sus manos, [...] ¿La ha leído ya?” [“Meu senhor D. Federico: na quarta-feira lhe mandei *Electra*. Como ainda não obtive retorno algum, quase chego a duvidar que esteja em suas mãos, [...] O senhor já a leu?” (tradução nossa)].

citar, seu teor anticlerical, de alguma forma divulgado já mesmo anteriormente à estreia¹¹¹.

As implicações do tema em questão, assim como do evento mencionado, tanto para com a composição da obra quanto para sua ressonância na opinião pública, são assim expostas por Larios (2002, p. 73-74):

Electra se presentaba en un clima hostil en los medios liberales contra el poder adquirido por la Iglesia en los años de la Restauración, a través sobre todo de la acción proselitista y de alianza de algunas órdenes religiosas con las clases pudientes. La red de colegios de religiosos y de universidades exclusivas, la atribución de fabulosas riquezas y los abusos de confesionario habían dado pábulo al anticlericalismo de intelectuales y clases populares. [...] En esas circunstancias se produjo el “caso Ubao” en el que la prensa implicó a la opinión pública. En marzo de 1900, Adelaida Ubao e Icaza, menor de edad y heredera de una gran fortuna, ingresó en el convento de las Esclavas del Corazón de Jesús bajo la sugestión de unos ejercicios espirituales dirigidos por el jesuita padre Cermeño y sin la autorización de su madre viuda. La reclamación de esta no surtió efecto ante la superiora de la casa de religión – que carecía de reconocimiento legal canónico – y acudió a los tribunales [...]. El tribunal denegó la petición materna [...]. La resolución provocó manifestaciones populares contra los jesuitas y el gobierno [...]. Mientras se resolvía el pleito, se rescataba de su apartamiento el drama galdosiano. Quizás entonces se introdujeran cambios “oportunos” que aproximarán la acción a los autos¹¹².

Por conseguinte:

Es tan improbable que Galdós desconociera el folleto como que no se sintiera tentado a introducir en su drama elementos tomados

¹¹¹ Segundo Elizalde (1974, p. 584), “el éxito de *Electra* fue de escándalo” [“o sucesso de *Electra* foi de escândalo” (tradução nossa)], e já nos “días anteriores los periódicos hablaron del tema del drama y crearon un ambiente de expectación. Y dadas las ideas de Galdós, esperaban que la obra tendría trascendencia política” [días anteriores os jornais falavam do tema do drama e criaram um ambiente de expectativa. E dadas as ideias de Galdós, esperavam que a obra teria transcendência política” (tradução nossa)].

¹¹² “*Electra* se apresentava em um clima hostil nos meios liberais contra o poder adquirido pela Igreja nos anos da Restauração, por meio, sobretudo, da ação proselitista e de aliança de algumas ordens religiosas com as classes poderosas. A rede de colégios religiosos e de universidades exclusivas, a atribuição de fabulosas riquezas e os abusos de confessionário haviam dado força ao anticlericalismo de intelectuais e classes populares. [...] Nessas circunstâncias se produziu o ‘caso Ubao’ no qual a imprensa envolveu a opinião pública. Em março de 1900, Adelaida Ubao e Icaza, menor de idade e herdeira de uma grande fortuna, ingressou no convento das Escravas do Coração de Jesus sob a sugestão de uns exercícios espirituais dirigidos pelo jesuíta padre Cermeño e sem autorização de sua mãe viúva. A reclamação desta não surtiu efeito frente à superiora da casa religiosa – que carecia de reconhecimento legal canônico – e recorreu aos tribunais [...]. O tribunal recusou a petição materna [...]. A resolução provocou manifestações populares contra os jesuítas e o governo [...]. Enquanto se resolvía o pleito, se resgatava de seu apartamento o drama galdosiano. Quiçá então tenham sido feitas modificações ‘oportunas’ que aproximaram a ação aos autos” (tradução nossa).

directamente de la realidad, de igual modo que cabe dentro de lo posible que el efecto de las primeras representaciones de *Electra* condicionara el fallo del pleito a favor de la viuda Ubao, decidiendo la excomunión de Adelaida. [...] Hasta que se anunció la decisión favorable, fueron frecuentes las algaradas callejeras en que los *viva Galdós* alternaban con los *muera el clero*¹¹³ (LARIOS, 2002, p. 74, grifos do autor).

Realmente, a Electra personagem da *Electra* de Galdós pode ser claramente tomada como representação de Adelaida Ubao, assim como o personagem Don Salvador Pantoja seria correspondente direto de Cermeño, personagem do “mundo real”. Tal efeito refratário está bem caracterizado na ida de Electra ao internato a partir das artimanhas do clérigo.

Quando a união entre Máximo e Electra se formaliza junto a Don Urbano e Evarista – ocorrida na noite que separa o final do Ato terceiro e o início do Ato quarto –, o aval dos responsáveis pela guarda da moça significa, para Pantoja, em princípio, o impedimento de ter Electra consigo. Ele busca remediar tal circunstância usando da posição clerical de que desfruta: mediante o artifício e o engano, instaura uma situação que deflagra a suposta insanidade da jovem, o que garante a ida desta ao internato sob seus cuidados, consoante cadeia de acontecimentos que se desenvolve na segunda metade do quarto Ato (Cenas VI a XII). Destacamos fragmentos da passagem inicial da Cena VI e, em seguida, do momento em que Pantoja ludibria a Electra (Cena VIII) – as passagens são longas, mas a elas nos voltaremos mais de uma vez:

ESCENA VI
[*Jardín del palacio*]

EVARISTA, PANTOJA, *que, en actitud de gran cansancio y desaliento, se arroja en el banco de la izquierda* [...]

EVARISTA. No hay motivo, amigo mío, para tan grande aflicción.
PANTOJA. No es mi orgullo, como dicen, lo que se siente herido; es algo más delicado y profundo. Se me niega el consuelo, la gloria de dirigir a esa criatura y de llevarla por el camino del bien. Y me aflige más que usted, tan afecta a mis ideas; usted en quien yo veía una fiel amiga y una ferviente aliada, me abandone en la hora crítica.

¹¹³ “É tão improvável que Galdós desconhecesse o folheto como que não se sentisse tentado a introduzir em seu drama elementos tomados diretamente da realidade, de igual modo que cabe dentro do possível que o efeito das primeiras representações de *Electra* condicionasse a falha do pleito a favor da viúva Ubao, decidindo por enclausurar Adelaida. [...] Até que se anunciasse a decisão favorável, foram frequentes as manifestações de rua em que os *viva Galdós* alternavam com os *morra o clero*” (tradução nossa).

EVARISTA. Perdone usted, señor don Salvador. Yo no abandono a usted. De acuerdo estábamos ya para custodiar, no digo encerrar, a esa loquilla en *San José de la Penitencia*, mirando a su disciplina y purificación... Pero ha surgido inopinadamente la increíble ventolera de Máximo, y yo no puedo, no puedo de modo alguno, negar mi consentimiento [...]

PANTOJA. (*Con arrogancia, paseándose.*) De modo que, según usted, mi señora doña Evarista, si la niña quiere perderse, que se pierda; si ella se empeña en condenarse, condénese en buen hora. [...] (*Afirmándose más en su autoridad.*) Sepa usted, amiga mía, que el acto de apartar a Electra de un mundo en que le cercan y amenazan innumerables bestias malignas no es despotismo, es amor en la expresión más pura del cariño paternal, que comúnmente lastima para curar. ¿Duda usted de que el fin grande de mi vida, hoy, es el bien de la pobre niña?

EVARISTA. (*Acobardándose más.*) No lo dudo... No puedo dudarle.

PANTOJA. (*Con efusión y elocuencia.*) Amo a Electra con amor tan intenso que no aciertan a declararlo todas las sutilezas de la palabra humana. Desde que la vieron mis ojos, la voz de la sangre clamó dentro de mí diciéndome que esa criatura me pertenece... Quiero y debo tenerla bajo mi dominio santamente, paternalmente... Que ella me ame como aman los ángeles...¹¹⁴
(GALDÓS, 2002, p. 308-310).

Tal amar, que para Evarista e para o próprio Pantoja parece passar-se por sentimento valoroso, puro, segundo o direcionamento argumentativo da obra é manifestação de uma obsessão mais bem doentia e que não conhece limites. O que leva Pantoja, pois, a um sequestro que se passa por *salvação*, correção do desvio:

PANTOJA. ¡Oh, triste de mí! No debí, no, no debí hablar de esto. Diera yo por callarlo, por ocultártelo, los días que me quedan de vida.

¹¹⁴ “CENA VI [Jardim do palácio]: EVARISTA, PANTOJA, que, em atitude de grande cansaço e desalento, se joga no banco da esquerda [...] EVARISTA. Não há motivo, meu amigo, para tão grande aflição. PANTOJA. Não é meu orgulho, como dizem, o que se sente ferido: é algo mais delicado e profundo. Negam-me o consolo, a glória de me dirigir a essa criatura e de levá-la pelo caminho do bem. E me aflige mais que a senhora, tão afeta a minhas ideias, em quem eu via uma fiel amiga e uma veemente aliada, me abandone na hora crítica. EVARISTA. Perdoe-me, senhor Salvador. Eu não o abandono. De acordo estábamos já para custodiar, não digo encerrar, essa louquinha em São José da Penitência, com vistas a sua disciplina e purificação... Mas surgiu inopinadamente o incrível turbilhão de Máximo, e não posso, não posso de modo algum, negar meu consentimento [...] PANTOJA. (*Com arrogância, passeando.*) De modo que, segundo a senhora, Dona Evarista, se a menina quer perder-se, que se perca; se ela se empenha em condenar-se, que se condene. [...] (*Afirmando-se mais em sua autoridade.*) Saiba a senhora, minha amiga, que o ato de separar a Electra de um mundo em que a cercam e ameaçam inumeráveis feras malignas não é despotismo, é amor na expressão mais pura do carinho maternal, que comumente penaliza para curar. A senhora duvida que o grande fim da minha vida, hoje, é o bem da pobre menina? EVARISTA. (*Acovardando-se mais.*) Não duvido... Não posso duvidá-lo. PANTOJA. (*Com efusão e eloquência.*) Amo Electra com amor tão intenso que não podem declará-lo todas as sutilezas da palavra humana. Desde que a viram meus olhos, a voz do sangue chamou dentro de mim dizendo que esta criatura me pertence... Quero e devo tê-la sob meu domínio santamente, paternalmente... Que ela me ame como amam os anjos...” (tradução nossa).

Ya comprenderás que no podía ser... Mi cariño me ordena que hable.

ELECTRA. (*Angustiada.*) ¡Y tendré yo que oírlo!

PANTOJA. He dicho que Lázaro Yuste [padre de Máximo] fue...

ELECTRA. (*Tapándose los oídos.*) No quiero, no quiero oírlo.

PANTOJA. Tenía entonces tu madre la edad que tú tienes ahora: dieciocho años.

ELECTRA. (*Airada, rebelándose.*) No creo... Nada creo.

PANTOJA. Era una joven encantadora, que sufrió con dignidad aquel grande oprobio...

ELECTRA. (*Rebelándose con más energía.*) ¡Cállese usted! No creo nada, no creo.

PANTOJA. Aquel grande oprobio, el nacimiento de Máximo.

ELECTRA. (*Espantada, descompuesto el rostro, se retira hacia atrás. Mirando fijamente a PANTOJA.*) ¡Ah...! [...] (*Oprimiéndose el cráneo con ambas manos.*) ¡Horror! El cielo se cae sobre mí...

PANTOJA. (*Dolorido.*) ¡Hija de mi alma, vuelve a Dios tus ojos!

ELECTRA. (*Trastornada.*) Estoy soñando... Todo lo que veo es mentira, ilusión. (*Mirando aquí y allí con ojos espantados.*) Mentira estos árboles, esta casa... ese cielo... Mentira usted... usted no existe... es un monstruo de pesadilla... (*Golpeándose el cráneo.*) Despierta, mujer infeliz, despierta.

PANTOJA. (*Tratando de sosegarla.*) ¡Electra, querida niña, ala inocente!...

ELECTRA. (*Con grito del alma.*) ¡Madre, madre mía!... la verdad, dime la verdad... (*Fuera de sí, recorre la escena.*) ¿Dónde estás, madre?... Quiero la muerte o la verdad... Madre, ven a mí... ¡Madre, madre! (*Sale disparada por el fondo y se pierde en la espesura lejana.*)¹¹⁵

(GALDÓS, 2002, p. 317-318).

O desvario de Electra, assim, é a justificativa para seu internamento, uma vez que abre para o senso comum aquilo que Pantoja procurava disseminar: seja pela loucura ou pela inocência juvenil (ambas supostas e questionáveis ou, de alguma forma, constructos de Pantoja), Electra é incapaz de tomar decisões por si;

¹¹⁵ "PANTOJA. Oh, triste de mim! Não devia, não, não devia falar disso. Quem me dera calar-me, por ocultá-lo, os dias que me restam de vida. Você já compreenderá que não podia ser... Meu carinho me ordena que fale. ELECTRA. (*Angustiada.*) E terei eu que ouvi-lo! PANTOJA. Eu disse que Lázaro Yuste [pai de Máximo] foi... ELECTRA. (*Tapando os ouvidos.*) Não quero, não quero ouvi-lo. PANTOJA. A sua mãe tinha então a idade que você tem agora: dezoito anos. ELECTRA. (*Irada, rebelando-se.*) Não acredito... Não acredito em nada. PANTOJA. Era uma jovem encantadora, que sofreu com dignidade aquele grande opróbio... ELECTRA. (*Rebelando-se com mais energia.*) Cale-se! Não acredito em nada, não acredito. PANTOJA. Aquele grande opróbio, o nascimento de Máximo. ELECTRA. (*Espantada, o rosto alterado, se retira para trás. Olhando fixamente PANTOJA.*) Ah...! [...] (*Apertando a cabeça com ambas as mãos.*) Horror! O céu cai sobre mim... PANTOJA. (*Condoído.*) Filha de minha alma, volte a Deus os seus olhos! ELECTRA. (*Transtornada.*) Estou sonhando... Tudo o que vejo é mentira, ilusão. (*Olhando aqui e ali com olhos espantados.*) Mentira estas arvores, esta casa... esse céu... Mentira o senhor... o senhor não existe... é um monstruo de pesadela... (*Golpeando a cabeça.*) Acorde, mulher infeliz, acorde. PANTOJA. (*Tratando de acalmá-la.*) Electra, querida menina, aza inocente!... ELECTRA. (*Com um grito da alma.*) Mãe, minha mãe!... a verdade, me diga a verdade... (*Fora de si, atravessa o palco.*) Onde você está, mãe?... Quero a morte ou a verdade... Mãe, venha até mim... Mãe, mãe! (*Sai disparada pelo fundo e se perde na espessura longínqua.*) (tradução nossa).

necessita de alguém que a “salvuarde”. Os sentimentos entendidos ao revés deflagram a ação criminosa que se disfarça de auxílio, de socorro àquela que perdeu o rumo. À salvação desvirtuada operada por um “Salvador desvirtuado” se opõe, pois, no fecho da obra, a *salvação* efetiva. O desvio da moral requer do homem “realmente” virtuoso, no caso Máximo, operar o reajuste do sentido tomado como correto.

O modo de classificação da realidade – da construção das “molduras” de que fala Lima (1986) – colocado em prática por Pantoja adquire o sentido de transformação deturpada. O “amor” que sente o personagem não é o “amor verdadeiro”, elevado e espiritual; é a necessidade do instinto, por sinal, já desdobramento de alguma relação anterior de Pantoja para com a mãe de Electra¹¹⁶. A “salvação”, por conseguinte, segue a moldura que o senso comum daria à ideia de “rapto”. Ou seja, o que faz o personagem é promover um sentido de reclassificação não partilhado pela coletividade, e como a representação da realidade é sempre coletiva no que tange aos valores que erige, tal inadequação é vista como corrupção no plano maior de significação da obra e por parte dos personagens – com os quais, claro, o público/leitor tende a se identificar –, não como outra realidade possível ou ao menos admissível.

Esteja o elo entre os fatos relatados pela imprensa da época e a construção ficcional relacionada com os intentos de promoção da obra teatral em uma ou outra medida e tenham influído em maior ou menor grau na escritura e alterações do texto galdosiano, é notório o caráter de denúncia social que a obra assume e seu direcionamento ao contexto imediato. Tal fator, pois, nos leva a uma aproximação entre o *mímemas* espanhol e a tragédia euripídica. Isso se dá tanto no que tange ao princípio da crítica social em si quanto ao aspecto do social que se busca questionar, a citar, a entidade religiosa.

É bem verdade que a religião, em Eurípides, como entidade que faz parte do social, não está institucionalizada tal qual ocorre no contexto de Galdós. Tampouco o mito, em Galdós, tem relação direta no ideário coletivo com a religião que se busca

¹¹⁶ A interpretação de Larios (2002, p. 85) fecha-se sobre a hipótese de que Pantoja seria (ou ao menos se via como) pai de Electra. Sendo-o ou não, parece-nos que tal fator não exclui a interpretação de que o apreço do clérigo para com a moça também guarde algum sentido de atração sexual ou, ao menos, amorosa em um nível distinto que o sentimento paterno tido como “normal”. Sendo Pantoja realmente pai de Electra, seu apreço exacerbado pela filha poderia ainda ser visto como espécie de inversão do mito grego de Electra. De um modo ou de outro, Electra é, para Pantoja, desdobramento de Eleuteria, ou ela revivida.

criticar. Ou seja, desconstruir o mito, para o autor espanhol, não significa, evidentemente, desconstruir as bases da religião que são objeto de denúncia. Mais que isso, há que se considerar uma clara separação na crítica agenciada pela obra galdosiana entre a instituição religiosa e a crença ou os princípios morais que dela advém.

No contexto grego, ver a religião como entidade já é um esforço da terminologia moderna de materializar algo que mais está na superestrutura social, e não na infraestrutura, para usarmos a nomenclatura marxista que aqui nos vem a calhar. Com efeito, a crítica galdosiana está muito mais direcionada ao aspecto “infraestrutural” da religião que àquilo que essa deixa de herança “supraestrutural”. É dizer, o modo de ver o mundo, o conjunto de classificações presente no contexto moderno e construído, em grande parte, pela perspectiva cristã, não é objeto de rebaixamento – ao menos não em absoluto – por parte de Galdós. Ao contrário, poder-se-ia inclusive afirmar que é em muito a partir de valores cristãos que erigirá sua crítica.

Essa, destarte, vai no sentido de denúncia da hipocrisia, da incoerência entre os valores pregados e o comportamento, manifestação externalizada pela Igreja ou parte dela. Parece ser nessa linha de raciocínio que segue Pío Baroja (1973) em artigo escrito para *El País* no dia seguinte ao ensaio geral de *Electra* – ao qual “asistió una multitud”¹¹⁷ (LARIOS, 2002, p. 77) –, como bem condensa Larios (2002, p. 78):

En el drama de Galdós [...] el rebelde vence al creyente sin aniquilarlo porque el espíritu religioso, distinto del frío hieratismo de la religión eclesiástica, debe elevar nuestras vidas. En el «estado pontificio» que es España, *Electra* es una esperanza de purificación, una visión de la «Jerusalén nueva»¹¹⁸.

Assim, ainda que o caso concreto seja tomado como ponto de enfoque para a denúncia, ao melhor estilo realista do micro pelo macro, o que se revela é o princípio da incongruência entre o caráter elevado que justificaria o poder da Igreja e a forma

¹¹⁷ “assistiu uma multidão” (tradução nossa).

¹¹⁸ “No drama de Galdós [...] o rebelde vence ao crente sem aniquilá-lo porque o espírito religioso, distinto do frio hieratismo da religião eclesiástica, deve elevar nossas vidas. No ‘estado pontifício que é a Espanha, *Electra* é uma esperança de purificação, uma visão da “Jerusalém nova” (tradução nossa).

como usa de tal poder. Ou mais: o que se busca é uma revisão sobre seu direito/legitimidade de deter tal poder.

Esse exercício, todavia, não se volta para a legitimidade da crença, tampouco a tira de seu lugar excelso, ainda que a obra se guie, em geral, por uma estética e episteme realistas. A crença cristã, convertida nos valores que dela advêm e afastada da institucionalização religiosa, parece, como expressão do “bem”, buscar uma forma de convivência com o progresso social de uma sociedade mais pautada no pensamento moderno, cientificista e/ou racional, bem representado na figura de Máximo. Um determinado tipo de crença subjugado ao dogma religioso é que não tem mais lugar ou entra em decadência em tal conjuntura, o que se vê em Pantoja. No mesmo artigo supracitado, comenta Pío Baroja:

Luchan [en *Electra*] dos principios que se agitan en nuestra sociedad moderna: la rebeldía, por un lado, que sueña en la conquista del mundo para el bien, para la ciencia, para la belleza, para la vida; el dogma, por el otro, que quiere afirmar la vida, para ganar el cielo, con los rumores del órgano; tiene la inmensa poesía de las decadencias, de las cosas que han sido¹¹⁹ (BAROJA, 1973, p. 105).

Também à época, Martínez Ruiz¹²⁰ chega a falar de uma Electra galdosiana símbolo de uma Espanha “rediviva y moderna”, fundada na ciência como “nueva religión”¹²¹ que teria em Galdós um “profeta”. Efetivamente, Galdós viria a ser tomado como espécie de emblema – “jefe espiritual”¹²², nas palavras de Elizalde (1974, p. 588) –, referência para a depois chamada “geração de 98”, em expressão cunhada por Martínez Ruiz.

Deixando de lado os questionamentos sobre a validade da busca de uma unidade que defina o grupo de artistas espanhóis que despontaram em finais do século XIX e inícios do século XX¹²³, poder-se-ia afirmar que permanece mesmo

¹¹⁹ “Lutam [em *Electra*] dois princípios que se agitam em nossa sociedade moderna: a rebeldia, por um lado, que sonha com a conquista do mundo para o bem, para a ciência, para a beleza, para a vida; o dogma, por outro lado, que quer afirmar a vida, para ganhar o céu, com os rumores do órgão; tem a imensa poesia das decadências, das coisas que foram” (tradução nossa).

¹²⁰ Em texto intitulado “Instantánea”, conforme reproduz Fox (1988, p. 83).

¹²¹ “nova religião” (tradução nossa).

¹²² “chefe espiritual” (tradução nossa).

¹²³ Dentre a extensa bibliografia que se dedica ao assunto, destacamos Fox (1988), que faz um apanhado do movimento literário na época, e Lily Litvak (1973), que bem condensa a questão no que se refere ao círculo mais fechado formado por Martínez Ruiz (Azorín), Baroja e Maeztu. Também são válidas as abarcadoras palavras de Larios (2002) no que se refere ao círculo mais aberto, no qual podem ser incluídos os nomes de “los dramaturgos Echegaray y Sellés, [el] crítico Manuel Bueno, [el] compositor Amadeo Vives, [el] pintor Joaquín Sorolla, [y entre] los jóvenes escritores Valle-Inclán” [“os

como uma constante a problemática do conflito entre uma Espanha dita moderna e uma sociedade, como diria Baroja, “de las cosas que han sido”¹²⁴. O credo na ciência como saída para tal contexto – ou parte da realidade – visto como decadente não deixa de ser, como vimos com Trigo (1988), um modo moderno de crença baseada em outra forma de investigação da relação do homem com o cosmos, o todo, a realidade das coisas do mundo.

A tal ponto também parece ter chegado Martínez Ruiz, que, tomando como premissa a interpretação de que Pantoja simbolizaria a fé e Máximo a ciência, a partir do processo de indefinição e posterior resolução de *Electra* assevera que “el pensador debe saber que las dos soluciones son indiferentes y que las dos – la ciencia ya la fe – son bellas supercherías con que pretendemos acallar nuestras conciencias”¹²⁵ (FOX, 1988, p. 87). Por detrás do aparente caráter imediatista da obra, contanto, há que se ressaltar o perene que habita na ideia de que há uma necessidade humana de procura constante de formas de explicação da realidade.

A linha de interpretação de Martínez Ruiz, pois, de que ambos os caminhos levam ao mesmo fim é coerente com o princípio de que a tentativa de substituição do mito ou da crença religiosa pela ciência não deixa de ser uma tentativa mais, igualmente fruto do constructo humano; e como tal, igualmente suscetível à falibilidade. Coaduna com tais proposições o estudo desenvolvido por Kidd (1995). Segundo o autor, por detrás do melodrama, ou na desconstrução dele¹²⁶, Galdós

dramaturgos Echegaray e Sellés, [o] crítico Manuel Bueno, [o] compositor Amadeo Vives, [o] pintor Joaquín Sorolla, [e entre] os jovens escritores Valle-Inclán” (tradução nossa)] (LARIOS, 2002, p. 75). A esses a crítica literária amiúde assomou uma gama de autores modernistas, dentre os quais poderíamos assinalar Unamuno, Benavente e Antonio Machado.

¹²⁴ “das coisas que foram” (tradução nossa). Larios (2002, p. 78) fala inclusive de uma “*electromanía*” e lembra que “*Electra* se tituló la revista fundada por Francisco Villaespesa, el primero de cuyos cinco números (16 de marzo-13 de abril de 1901) encabezaba una «carta de Galdós» animando a la juventud modernista a perseverar en su voluntad renovadora, y en el penúltimo apareció «Galdós dramaturgo», un ensayo de Francisco Grandmontagne sobre la obra que había dado nombre a la revista” [“*Electra* se intitulou a revista fundada por Francisco Villaespesa, o primeiro de cujos cinco números (16 de março – 13 de abril de 1901) encabeçava uma ‘carta de Galdós’ animando a juventude modernista a perseverar em sua vontade renovadora, e no penúltimo apareceu ‘Galdós dramaturgo’, um ensaio de Francisco Grandmontagne sobre a obra que havia dado nome à revista” (tradução nossa)].

¹²⁵ “o pensador deve saber que as duas soluções são indiferentes e que as duas – a ciência e a fé – são belos ardis com que pretendemos silenciar nossas consciências” (tradução nossa).

¹²⁶ Consideramos, para a presente pesquisa, as características que classificariam uma obra como “melodrama” (ou qualificaríamos como “melodramática”) a partir das proposições de Pavis (1999, p. 238): “A partir do século XVIII, o melodrama [caracteriza-se como] uma peça popular que, mostrando os bons e os maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos”. Atentamos, sem obstar, para as considerações de Eric Bentley em seu *A experiência viva do teatro* (1981) – mais especificamente o capítulo 6, no qual o autor aborda detidamente tal temática. Parece-nos em

opera um questionamento sobre a própria validade dos substitutos à fé que se erigem na sociedade moderna e na própria obra. Chamando a atenção para um “pervasive relativism of human action and cognition”¹²⁷ presente na obra, relacionado ao “disconcerting fact that truth does not always form an alliance with science, liberalism, justice, or even the supernatural”¹²⁸, Kidd aponta para a construção galdosiana de “conflicting truths”¹²⁹. Segundo o autor, é da tensão entre essas e os desejos humanos que se instaura a problemática realmente profunda da obra¹³⁰.

Seja como for, como bem lembra Larios (2002, p. 77), o *mímema* galdosiano, pela resolução final, parece abandonar tal abertura: decide-se pelo direcionamento argumentativo que dá credibilidade ao potencial de concepção da realidade consoante o pensamento moderno – segundo seu caráter racional, científico –; ainda que este esteja erigido sobre as mesmas bases cristãs que desconstrói. Parece ser esse direcionamento, afinal, o fator responsável pela repercussão da obra, na esfera literária/artística e no ideário coletivo¹³¹.

Evidentemente, a doutrina cristã estava de tal forma sedimentada que ao movimento de enaltecimento da obra galdosiana se contrapôs, como afirma Larios (2002), uma série de iniciativas da “prensa conservadora”. O confronto que se

especial interessante, considerando o estudo sobre a obra de Galdós, o que afirma Bentley sobre as implicações do “exagero” no melodrama: seguindo a linha de argumentação do autor, se tomado como desvio consciente do verossímil, o exagero não necessariamente apontaria para uma falta ou demérito, mesmo porque constitui recurso que está presente nas mais variadas formas de expressão da arte. A espécie de desvio assumido, assim, deveria ser entendida como constitutivo de significado, não como problema/deficiência/superficialidade na composição. Para o estudo que aqui propomos, pois, poderíamos desdobrar tal sentido de desvio para uma espécie de proposição de que o melodrama constitui justamente um modo mimético direcionado ao exagero, por vezes caricaturesco e aparentemente “idiota” (segundo a terminologia usada por Bentley), porque não condizente com a “realidade”. Sobre a “grandiosidade” da representação melodramática, Bentley assevera: “o fato de todos nós sermos atores canastrões nos nossos sonhos significa que a representação melodramática, com seus largos gestos e esgares fisionômicos, seu estilo declamatório de fala, não é um exagero dos nossos sonhos, mas a sua duplicação. A tal respeito, o *melodrama é o naturalismo da vida onírica*” (BENTLEY, 1981, p. 189, grifo do autor). Nesse sentido, então, é que concordamos com Kidd (1995) quando afirma que há na *Electra* galdosiana uma superfície de melodrama que esconde um complexo estudo do ser humano, perceptível somente à medida que se aprofunda o olhar para as camadas subjacentes do texto e dos personagens.

¹²⁷ “relativismo generalizado de ação e cognição humana” (tradução nossa).

¹²⁸ “fato desconcertante de que a verdade nem sempre forma uma aliança com a ciência, o liberalismo, a justiça, ou mesmo o sobrenatural” (tradução nossa).

¹²⁹ “verdades conflitantes” (tradução nossa).

¹³⁰ Voltaremos a essa problemática mais adiante.

¹³¹ Parece ilustrativa, sobretudo para esse argumento em específico, a quantificação do êxito não só teatral como também editorial da obra: “Dos meses después de su publicación iban vendidos 27.000 ejemplares, de lo que resulta una media de 473/día” [“Dois meses depois de sua publicação iam vendidos 27.000 exemplares, do que resulta uma média de 473/dia” (tradução nossa)] (LARIOS, 2002, p. 79).

estabelece no drama, pois, parece mesmo ser refratário da divisão da sociedade espanhola de então.

Com efeito, mesmo na estreia em Madrid de *Electra*, ainda segundo Larios (2002), em meio aos gritos de rechaço ao clero se poderia ver parte do público se retirando do teatro. Comenta o autor que “los ánimos estaban tan excitados que, mientras *El Globo* (3 y 6 de febrero) anunciaba homenajes al autor que *El Imparcial* del día 12 reseñaba, *El Heraldo* del 10 denunciaba la explosión de un petardo en la casa de Galdós”¹³² (LARIOS, 2002, p. 77). E mais adiante: “un *síndrome eléctrico* afectaba al país”¹³³. En todas partes se quería ver la obra. En algunas ciudades, las jerarquías eclesíásticas prohibieron a los feligreses la asistencia al teatro”¹³⁴ (LARIOS, 2002, p. 77, grifos nossos).

Ainda que a ação efetiva que deflagra o crime do clérigo em *Electra* desponte somente no quarto Ato, é interessante reparar como a problemática da tensão entre a visão anticlerical e o pensamento cristão está presente no *mímema* desde muito antes, ou mesmo que o permeia por completo. O “sequestro” tem como pano de fundo na memória coletiva de então os casos ocorridos no espaço tomado como não ficcional. Não obstante, não só anteriormente à estreia da obra o público já sabia de seu conteúdo, como no interior do próprio discurso ficcional a tensão vem em crescente. A cadeia de acontecimentos que irrompem nos dois últimos Atos do drama já está indicada de antemão na cena X do terceiro Ato, quando Pantoja tenta subtrair Electra da casa de Máximo, seu futuro pretendente:

ELECTRA. (*Aterrada*) ¡Don Salvador! El Señor sea conmigo!
 MÁXIMO. Adelante, señor de Pantoja. (*PANTOJA avanza silencioso, con lentitud.*) ¿A qué debo el honor...?
 PANTOJA. Anticipándome a mis buenos amigos, Urbano y Evarista, que pronto volverán a su casa, aquí estoy, dispuesto a cumplir el deber de ellos y el mío.
 MÁXIMO. ¡El deber de ellos... usted!
 MARQUÉS. Viene a sorprendernos con aire de polizonte.
 MÁXIMO. En nosotros ve, sin duda, criminales empedernidos.

¹³² “os ânimos estavam tão excitados que, enquanto *O Globo* (3 e 6 de fevereiro) anunciava homenagens ao autor de *El Imparcial* do dia 12 resenhava, *El Heraldo* do 10 denunciava a explosão de um fogo de artifício na casa de Galdós” (tradução nossa).

¹³³ Larios (2002) ressalta que não só houve grande difusão da obra por toda a Espanha, dada a repercussão da estreia em Madrid, como em várias cidades – entre elas, o autor destaca Sevilla, Barcelona e Alicante –, também se repetiram as manifestações populares anticlericais que tinham por mote a representação do drama em questão.

¹³⁴ “uma síndrome elétrica afetava o país. Em todas as partes se queria ver a obra. Em algumas cidades, as hierarquias eclesíásticas proibiram os paroquianos de irem ao teatro” (tradução nossa).

PANTOJA. No veo nada, no quiero ver más que a Electra, por quien vengo; a Electra, que no debe estar aquí, y que ahora se retirará conmigo, y conmigo llorará su error. (*Coge la mano de ELECTRA, que está como insensible, inmovilizada por el miedo.*) Ven.

MÁXIMO. Perdone usted. (*Sereno y grave, se acerca a PANTOJA.*) Con todo el respecto que a usted debo, señor de Pantoja, le suplico que deje en libertad esa mano. Antes de cogerla debió usted hablar conmigo, que soy el dueño de esta casa y el responsable de todo lo que en ella ocurre, de lo que usted ve... de lo que no quiere ver.

PANTOJA. (*Después de una corta vacilación, suelta la mano de ELECTRA.*) Bien, por el momento suelto la mano de la pobre criatura descarriada o traída aquí con engaño, y hablo contigo... a quien solo quisiera decir muy pocas palabras: "Vengo por Electra. Dame lo que no es tuyo, lo que jamás será tuyo".

MÁXIMO. Electra es libre: ni yo la he traído aquí contra su voluntad ni contra su voluntad se la llevará usted.¹³⁵

(GALDÓS, 2002, p. 292-293).

Quanto à dinâmica entre Pantoja e Electra, praticamente tudo está já indicado em tal passagem. O aporte sobre as atitudes daquele é claramente denunciador de alguém que tenta ou usa de sua condição de prestígio para satisfazer seus quereres. A problemática, claro, está na natureza do papel social do indivíduo em questão. Pantoja, como figura religiosa, deveria, conforme o conjunto de valores sociais em vigência, ser exemplo de doação ao outro em detrimento de si, como alguém que, por vocação, doa sua vida à obra divina.

Ademais, a função clerical exige ainda, em tese, certa abnegação dos prazeres mundanos em função da espiritualidade. São estes fatores que sustentam o *status* de respeito da opinião pública para com o clérigo e fazem com que se requeira para com este um tratamento de honraria, o que se nota exemplarmente, ao longo da obra, em Evarista, religiosa devota, e que se pode perceber bem, na

¹³⁵ "ELECTRA. (*Aterrorizada*) Señor Salvador! O Señor esteja conmigo! MÁXIMO. Adiante, señor Pantoja. (*PANTOJA avança silencioso, com lentidão.*) A que devo a honra...? PANTOJA. Antecipando-me a meus bons amigos, Urbano e Evarista, que logo voltarão a sua casa, estou aqui, disposto a cumprir o dever deles e o meu. MÁXIMO. O dever deles... o senhor! MARQUÉS. Vem a nos surpreender com ar de polícia. MÁXIMO. Em nós vê, sem dúvida, criminosos empedernidos. PANTOJA. Não vejo nada, não quero ver mais que Electra, por quem venho; Electra, que não deve estar aqui, e que agora se retirará comigo, e comigo chorará seu erro. (*Pega a mão de ELECTRA, que está como insensível, imobilizada pelo medo.*) Venha. MÁXIMO. O senhor me perdoe. (*Sereno e grave, se aproxima de PANTOJA.*) Com todo o respeito que ao senhor eu devo, senhor Pantoja, lhe suplico que deixe em liberdade essa mão. Antes de pegá-la, o senhor devia falar comigo, que sou o dono desta casa e o responsável por tudo o que nela ocorre, pelo que o senhor vê... pelo que não quer ver. PANTOJA. (*Depois de uma curta vacilação, solta a mão de ELECTRA.*) Bem, por ora solto a mão da pobre criatura extraviada ou trazida aqui por engano, e falo com você... a quem só queria dizer poucas palavras: 'Venho por Electra. Dá-me o que não é seu, o que jamais será seu'. MÁXIMO. Electra é livre: nem eu a trouxe aqui contra sua vontade nem contra sua vontade o senhor a levará" (tradução nossa).

passagem supracitada, na forma de tratamento de Electra e de Máximo, mesmo quando este último está manifestadamente contrapondo-se à Pantoja.

Ocorre que, coerentemente com a disposição do “estado pontifício” de que fala Baroja (1973), tal *status* social elevado, que deveria ser expressão de um sujeito também regido por valores elevados, consoante aquilo que o personagem carrega já no nome – Salvador –, contrapõe-se ao caráter, dentro da perspectiva crítica, corrompido, de Pantoja. Usa, efetivamente, da condição de representante e defensor dos “bons costumes”, ou seja, das regras de conduta erigidas segundo os valores cristãos em uma sociedade marcadamente católica, para agir segundo seus próprios interesses (“cumplir el deber de ellos y el mío”¹³⁶).

É interessante reparar no peso da substantivação de “deber”, no poder de representação do outro e na ambivalência da afirmação. O dever, subentende-se, seria preservar a integridade – física, psicológica e, sobretudo, moral – de Electra, que como dama não poderia estar desacompanhada na casa de outro homem. Como representante dos valores em vigência e pela amizade com a família, representa – e se autodeclara representante –, por extensão, os responsáveis pela guarda da moça. Como age, supostamente, segundo as regras de conduta valorizadas coletivamente e como tem de mover-se segundo a função social que ocupa, é dever pessoal seu também portar-se de tal modo, já que não poderia ser conivente com uma atitude contrária à moral.

Contudo, entendidas as intenções subjetivas de Pantoja, corruptoras daquilo que prega, esse “dever” – social/moral – deixa de sê-lo, para tomar outro significado: torna-se um imperativo do indivíduo para consigo mesmo. É dizer, guiado pelo egocentrismo, o sujeito assume para si o dever, o compromisso de sanar seus desejos.

A representação do outro pelo posto que ocupa, ademais, passa a ser arma para a satisfação das intenções, e o fato de que para tanto tenha que seguir pelo veio da hipocrisia não consiste em problemática que aflija demasiado o personagem. O conflito entre a satisfação do querer individual e o significado do dever moral, para Pantoja, se em algum momento parece lhe incomodar, pouco parece que seja impeditivo de que tome sempre o caminho da busca da primeira em detrimento do segundo. O dever, pois, converte-se no necessitar cumprir com os determinantes do desejo de possuir Electra.

¹³⁶ “cumplir o dever deles e o meu” (tradução nossa).

Ao contrário do padrão de herói trágico, Pantoja não erra por descomedimento, pela “falha”, necessária na tragédia grega para o processo de identificação, provocador da *cartarsis* e reconhecedor da condição humana. Seu desvio é, exemplarmente, uma corrupção da moral, justamente aquilo que, talvez à exceção de Eurípides, era impensável como justificação para o declínio do herói. É evidente, pois, que a função crítica da obra explica tal construção. Caberia questionar, não obstante, se de dada conjectura não seria possível extrair um sentido trágico para a condição de Pantoja e como isso se relacionaria com a evidente caracterização de vilão que o personagem assume.

A posse de Electra converte-se em obsessão. Nesse patamar de resoluções, seria de se questionar qual a margem de escolha do personagem; até que ponto detém a possibilidade de julgar os fatos e tomar uma resolução sem que tal processo esteja todo imerso no universo da cegueira da razão, esteja submetido ao crivo da paixão desmedida.

Citávamos anteriormente os exemplos de Medeia e da(s) Electra(s) grega(s) para discorrer sobre o sentido do *amor* como “faísca” que inebria os sentidos, conforme expõe Brandão (2013c). Tomado como premissa o raciocínio de que tal sentimento e estado de sentidos que proporciona no indivíduo independem de suas eleições, sendo aspecto inerente à condição humana, nos aproximaríamos de uma relativização do não enquadramento de Pantoja ao padrão normal de indivíduo.

Nesse sentido, seria cabível asseverar que passa por um declínio trágico aos moldes de Medeia, que mesmo não sendo exemplo maior de comportamento que se ajuste aos padrões de comportamento da época e aja segundo valores contrários aos vigentes, o faz justamente por sua condição humana, pelas fraquezas decorrentes dessa condição. De modo análogo, Pantoja é expressão de certo aspecto do humano, submetido às debilidades que decorrem do confronto entre os valores, que supostamente crê e tenta sustentar, e os imperativos do espírito humano, em muito instintivos e incontroláveis.

Patentemente, porém, a obra dramática galdosiana, ainda que sustente reminiscências de tragicidade, segue um direcionamento contrário à estrutura da tragédia grega em vários aspectos. Da gama de distanciamentos faz-se mister destacar o modo como a construção dos personagens se baseia em muito naquilo que representam socialmente uns para os outros.

Como se sabe, o enquadramento dos personagens da tragédia grega aos valores daquela sociedade e os desvios parciais em que possam incorrer estão arrolados às ações que tomam e que se voltam contra eles mesmos. Ainda que tal procedimento não deixe de ocorrer com Pantoja na *Electra* de Galdós, tal ciclo de acontecimentos depende diretamente da intervenção dos demais personagens. É necessário que Máximo e Marqués se empenhem no enfrentamento a Pantoja para que, de tal embate, saia um derrotado e um vitorioso. Esse enfrentamento, dir-se-ia, mais épico que trágico, aponta para uma representação das dinâmicas humanas centradas na constante disputa ou conflito de interesses entre os sujeitos sociais. Nesse âmbito de resoluções, é premente que se eleve determinado(s) personagem(ns) como “bom(ns)” – ou melhor(es) – e outro(s) como “mal(es)” – ou pior(es). Aproximamo-nos, destarte, daquilo que no senso comum se define de forma redutora nos termos “mocinha(o)” e “vilã(o)”, de uma forma ou de outra, coerentes com a estrutura de melodrama.

Sackett (1989) chama a atenção para como tal embate permeia toda a obra e abrange vários de seus elementos simbólicos. Já na Cena VII do Ato I podemos antecipá-lo:

Máximo entra corriendo tras Electra, quien ha descompuesto sus papeles, con una vara o ramita larga de chopo que esgrime como azote (a su vez, símbolo fálico que sirve como contraste entre el virilismo de Máximo y la muerte simbolizada por lo negro [del vestuario] del personaje Pantoja)¹³⁷ (SACKETT, 1989, p. 469).

Além do que o símbolo fálico representa na dinâmica entre Máximo e Electra, é coerente a linha de raciocínio de Sackett, sobretudo se pensamos em que se convertem Máximo e Pantoja no fecho do drama.

Há que ressaltar que, evidentemente, como vimos nos *mímemas* gregos que dialogam com o mito de Electra, o confronto de interesses distintos leva já na tragédia antiga os homens ao embate, sendo que um sempre se sobressai ao outro, ainda que momentaneamente. Assim será com Clitemnestra abatendo Agamêmnon, no *Agamêmnon* de Ésquilo, como, por conseguinte, com Electra e Orestes derrubando Clitemnestra e Egisto. Todavia, duas distinções fundamentais devem ser

¹³⁷ “Máximo entra corriendo atrás de Electra, que desorganizou seus papéis, com uma vara ou raminho comprido de choupo que esgrime como açoite (por sua vez, símbolo fálico que serve como contraste entre a virilidade de Máximo e a morte simbolizada pelo negro [da vestimenta] do personagem Pantoja” (tradução nossa).

pontuadas. A primeira, no plano da linearidade do *mímema*: dado o caráter que a tragédia apresenta de recorte de um mito maior, não está explicitado o processo como um todo; mesmo nas trilogias, há algo anterior da narrativa mitológica que deve residir no pressuposto, o que institui o caráter perene da circularidade do trágico. Isso nos leva, complementarmente, à segunda distinção: O enfrentamento é sempre resposta de um embate anterior, como eterna busca de equilíbrio em que o vitorioso de um confronto deve em seguida passar ao declínio, que é resposta das ações ultrajantes cometidas no passado. Dadas as leis de funcionamento do cosmos, os atuantes na vingança não deixam de ser representação da própria natureza trágica do mundo. Os personagens são como ferramentas do destino que põem em execução a vingança divina, no caso de Ésquilo. Em Eurípides, se o confronto é das vontades umas contra as outras, a organização do cosmos impõe sobre os personagens este ciclo do qual não podem escapar, todos igualmente.

Em acordo com a perspectiva cristã, pois, a obra galdosiana apresenta certo maniqueísmo que faz com que tais determinantes não se justifiquem em um plano transcendente. Ainda que baseado em caracteres próprios do humano, que determinam querer, vontades e imperativos dos personagens, o conflito se estrutura e se resolve no plano do social. A dinâmica entre os personagens advém da organização terrena do mundo. As “falhas” de Pantoja, desse modo, não são expressões do humano como regra generalizada, são desdobramentos que, neste personagem, de forma reprovável, segundo o direcionamento argumentativo da obra, determinaram ações nefastas e que, com algum sentido de justiça, significarão, ao fim e ao cabo e com alguma nuance de tragicidade, seu declínio. Em equilíbrio, por outro lado, tal decaída significa a fortuna daqueles que o enfrentaram – e aqui assume sentido contrário à *Medeia* euripídica.

O infortúnio trágico, então, estaria justificado na hipocrisia de Pantoja. Se o modo trágico tradicional da tragédia grega, bem expresso na perspectiva esquiliana, se erige a partir do sentido de justiça divina, na obra de Galdós se transforma em justiça social. Em ambos os casos, todavia, há um sentido elevado para a noção de justiça. Mais que um acerto de contas no plano político ou judiciário, trata-se de uma problemática de legitimidade moral.

Nesse sentido, o mesmo sentimento amoroso que leva Pantoja a ações reprováveis e o caracteriza como, na definição aristotélica, “demasiado ruim”, quando nutrido por Máximo para com Electra e vice-versa assumirá o aspecto de

sentimento sublime e subsidiará atitudes vistas como nobres. O apreço exacerbado de Pantoja, nesse sentido, ao melhor estilo do *Éros* euripidiano, provoca um estado de ânimo quase patológico, isto é, anormal: o processo do “ekstasis”, conforme Brandão (2011), institui esse “sair de si”, o ultrapassar do personagem/indivíduo de seu padrão de normalidade para tornar-se outro, alguém que ultrapassou a medida.

Aqui, contudo, ao contrário do que ocorre na tragédia grega, essa ultrapassagem assume o caráter de subversão; trata-se daquilo que Kidd (1995) define como “uncomfortable desire”¹³⁸. O desejo é “incômodo”, porque perturba o indivíduo no choque com suas crenças, o conjunto de valores intrínsecos a seu modo de concepção da realidade. Nesse sentido, o desejo de Pantoja se opõe à expressão do mesmo sentimento amoroso conjecturado segundo uma moral elevada na relação de Máximo com Electra. Entre o casal, o que se erige ao longo da obra é uma espécie de amor cavalheiresco do herói nobre para com a donzela frágil e uma paixão desta para com aquele, enaltecadora da honradez do moço. O resgate de Electra arquitetado e operado por Máximo, com ajuda do Marqués e de sor Dorotea, assim, é espécie de salvamento. Vale registrar a última cena da obra em completo:

ESCENA ÚLTIMA

ELECTRA, MÁXIMO, e/ MARQUÉS, sor DOROTEA

MÁXIMO. (*En la puerta de la izquierda.*) ¡Electra!
 ELECTRA. (*Corriendo hacia Máximo.*) ¡Ah!
 PANTOJA. (*Por la derecha.*) Hija mía, ¿dónde estás?
 MARQUÉS. Aquí, con nosotros.
 MÁXIMO. Es nuestra.
 PANTOJA. ¿Huyes de mí?
 MÁXIMO. No huye, no... Resucita.

[*Telón.*]

FIN DEL DRAMA¹³⁹

(GALDÓS, 2002, p. 341).

O salvamento pelo homem da moça em perigo, evidentemente, pressupõe um enquadre à perspectiva patriarcal que, salvas as distâncias contextuais, aproxima os

¹³⁸ “Incômodo desejo” (tradução nossa).

¹³⁹ “ÚLTIMA CENA. ELECTRA, MÁXIMO, o MARQUÉS, sor DOROTEA. MÁXIMO. (*Na porta da esquerda.*) Electra! ELECTRA. (*Correndo em direção a Máximo.*) Ah! PANTOJA. (*Pela direita*) Minha filha, onde você está? MARQUÉS. Aqui, conosco. MÁXIMO. É nossa. PANTOJA. Você foge de mim? MÁXIMO. Não fuja, não... Ressuscita. [*Pano.*] FIM DO DRAMA” (tradução nossa).

paradigmas da sociedade espanhola refratada na obra de Galdós mais aos direcionamentos apontados nas tragédias de Sófocles e, sobressalentemente, Ésquilo, do que àquilo que ocorre em Eurípides. A aproximação a este último se dá pela perspectiva de denúncia social, contudo, se no autor grego tal sentido coaduna com um intento de subversão da ordem patriarcal, em Galdós esta última sobrevive. A ideia de posse, pois, que se denuncia em Pantoja, também está expressa em Máximo, porém aí disfarçada em um tom de libertação e salvamento. É dizer: a libertação é das mãos de alguém que a dominaria de forma reprovável, e não da dominação em si, que passa, a partir do apaziguamento, às mãos do homem honrado. Aí estando, o conflito se esvai. Não há, em nenhum momento, a abertura à possibilidade de uma libertação no sentido feminista. O condicionamento à perspectiva falocêntrica persiste na medida em que a fortuna da jovem coexiste com a subserviência e dependência do varão para que seja feliz e “livre”.

Essa Electra delicada e vulnerável de Galdós em nada é paralela daquela Electra impositiva de Eurípides ou mesmo da Electra de irrupções avassaladoras de Sófocles. Com efeito, a personagem galdosiana é a todo momento objeto do intento de conquista/posse por parte dos varões que a cercam. Em boa medida a primeira parte da obra estrutura-se sobre tal dinâmica; Marqués, Cuesta, Pantoja e Máximo revezam-se no acercar-se a Electra, por vezes a sós e/ou em tom confidencial. Ainda que as motivações desses personagens, em princípio, pareçam ser análogas – conquistar a jovem, encantadora – o desenrolar da obra mostrará que cada qual tem interesses de natureza ou com nuances distintas, que oscilam entre a paixão doentia de Pantoja, e a busca de resgate e/ou reconstrução de um passado amoroso com a mãe da moça ou mesmo o intento de assumir um papel paterno. Em comum, entretanto, assumem uma postura de marcada necessidade de manipular/influir em Electra de modo a satisfazer seus próprios anseios. Fundamentalmente, são aportes dominadores que pressupõem uma organização da relação entre homens e mulheres em que aqueles disputam o controle/posse desta.

Ficar com Máximo, assim, aquele que mais tarde se dera conta de seu interesse pela jovem, é a concretização da vitória deste sobre alguns dos demais, especialmente, sobre Pantoja, que representa a perda de liberdade que, ao contrário do casamento aos moldes do catolicismo, significaria ademais uma prisão física (no internato) e ofensiva aos direitos da mulher, porque violenta e manchada pela hipocrisia.

Ao fim e ao cabo, não há possibilidade de libertação em um sentido amplo para Electra. Contudo, a espécie de aprisionamento em que ingressa – que consolida no desfecho da obra e que planeja efusivamente antes da armadilha de Pantoja –, coerentemente com as conjunturas sociais e os valores que as regem, é para ela a mais afortunada das realidades¹⁴⁰.

A trajetória de Electra, dessa maneira, de relativa calma inicial¹⁴¹, passando ao deslumbramento com o planejamento do matrimônio, à desventura e, em seguida, à ventura, lhe abre, conforme sua perspectiva, uma vida de felicidade. Isso porque, segundo as molduras do conceito de mulher em vigência e conforme as classificações da realidade no que tange à felicidade feminina, tal caminho é de maior aventura possível.

Isso está claro na forma de aproximação de Electra a Máximo, quando esse ainda não amadurecera seu sentimento. Neste ponto, que se desenrola ao longo do terceiro Ato, é a moça quem toma a iniciativa de acercar-se ao amado. O faz, pois, assumindo o controle da ação, tomando primeiro plano nas resoluções e negando certa perspectiva de que seria uma figura frágil. Tal esforço parece direcionado a provar algo para os tios, para Máximo e, em boa medida, para si mesma.

[En el laboratorio de Máximo]

MÁXIMO. Aluminio. Se parece a ti. Pesa poco...

ELECTRA. ¿Qué peso poco?

MÁXIMO. Pero es muy tenaz. (*Mirándole al rostro.*) ¿Eres tú muy tenaz?

ELECTRA. En algunas cosas, que me reservo, soy tenaz hasta la barbarie y creo que, llegando el caso, lo sería hasta el martirio. (*Sigue pesando sin interrumpir la operación.*)

MÁXIMO. ¿Qué cosas son esas?

ELECTRA. A ti no te importan.

MÁXIMO. (*Atendiendo al trabajo*) Mejor... En seguida me pesas setenta gramos de cobre. (*Presentándole otro frasco.*)

ELECTRA. El cobre serás tú... No, no, que es muy feo.

MÁXIMO. Pero muy útil.

ELECTRA. No, no; compárate con el oro, que es el que vale más.

¹⁴⁰ Parece oportuna, nesse sentido, a analogia proposta por Sackett (1989, p. 481) entre o destino de Electra e o destino da Espanha: “al final del drama, con la victoria de la fertilidad sobre el desierto, la resucitación de Electra y de la España del futuro que representa se logra el sueño de auto-realización de los protagonistas, y vicariamente, del público teatral también” [“no final do drama, com a vitória da fertilidade sobre o deserto, a ressuscitação de Electra e da Espanha do futuro que representa se conquista o sonho de autorrealização dos protagonistas, e vicariamente, do público teatral também” (tradução nossa)].

¹⁴¹ Relativa porque imersa em uma constante tensão que é espécie de remover dos acontecimentos passados – o paralelo entre Electra e Espanha apresentado por Sackett (1989) também poderia ser sustentado aqui –, revelados paulatinamente ao longo do drama.

MÁXIMO. Vaya, vaya, no juguemos. Me contagias, Electra; me desmoralizas...

ELECTRA. Déjame que me recree con las cualidades de este metal bonito, que es mi semejante. ¡Soy tenaz... no me rompo!... Pues bien puedes decírselo a Evarista y a Urbano, que en el sermón que me echaran hoy dijeronme como unas cuarenta veces que soy... frágil... ¡Frágil, chico!¹⁴²

(GALDÓS, 2002, p. 274-275).

Contudo, executa seu ato de rebeldia assumindo o papel de esposa do lar: expõe suas habilidades culinárias, cuida das crianças e auxilia Máximo naquilo que ele necessita. Com efeito, incorpora-se à rotina do moço antes como senhora da casa que como noiva:

ELECTRA. (*Entrando con una cazuela humeante.*) Aquí está lo bueno.

MÁXIMO. ¿A ver, a ver qué has hecho? ¡Arroz con menudillos! La traza es superior. (*Se sienta.*)

ELECTRA. Elógielo por adelantamiento, que está muy bien... verás. (*Se sienta.*)

MÁXIMO. Se me ha metido en mi casa un angelito cocinero...

ELECTRA. Llámame lo que quieras, Máximo; pero ángel no me llames.

MÁXIMO. Ángel de cocina... (*Ríen ambos.*)

ELECTRA. Ni eso. (*Haciéndole el plato.*) Te sirvo

MÁXIMO. No tanto.

ELECTRA. Mira que no hay más. He creído que en estos apuros vale más una sola cosa buena que muchas medianas. (*Empiezan a comer.*)

MÁXIMO. Acertadísimo... ¿Sabes de qué me río? ¡Si ahora viniera Evarista y nos viera comiendo así, solos!...

ELECTRA. ¡Y cuando supiera que la comida está hecha por mí!...

MÁXIMO. Chica, ¿sabes que este arroz está muy bien, pero muy bien hecho...?

ELECTRA. En Hendaya, una señora valenciana fue mi maestra; me dio un verdadero curso de arroces. Sé hacer lo menos siete clases, todas riquísimas.

MÁXIMO. Vaya, chiquilla, eres un mundo que se descubre...

ELECTRA. ¿Y quién es mi Colón?

¹⁴²“[No laboratório de Máximo] MÁXIMO. Alumínio. Parece com você. Pesa pouco... ELECTRA. Peso pouco? MÁXIMO. Mas é muito tenaz. (*Olhando-a no rosto.*) Você é muito tenaz? ELECTRA. Em algumas coisas, que me reservo, sou tenaz até a barbárie e creio que, chegando o caso, o seria até o martírio. (*Segue pesando sem interromper a operação.*) MÁXIMO. Que coisas são essas? ELECTRA. Não importam a você. MÁXIMO. (*Prestando atenção no trabalho.*) Melhor... Depois pese setenta gramas de cobre. (*Apresentando-lhe outro frasco.*) ELECTRA. O cobre será você... Não, não, que é muito feio. MÁXIMO. Mas muito útil. ELECTRA. Não, não; se compare com o ouro, que é o que vale mais. MÁXIMO. Vamos, vamos, não julguemos. Você me contagia, Electra; me desmoraliza... ELECTRA. Deixe que eu me divirta com as qualidades desse metal bonito, que é meu semelhante. Sou tenaz... não me quebro!... Pois bem, pode dizer isso a Evarista e a Urbano, que no sermão que me deram hoje disseram, umas quarenta vezes, que sou... frágil... Frágil!, rapaz!” (tradução nossa).

MÁXIMO. No hay Colón. Digo que eres un mundo que se descubre solo...

ELECTRA. (*Riendo.*) Pues por ser yo un mundito chiquito, que se cree digno de que lo descubran, ¡pobre de mí!, determinarán hacerme monja para preservarme de los peligros que amenazan a la inocencia.¹⁴³

(GALDÓS, 2002, p. 282-283).

Para ela essa situação significa uma atitude de rebeldia, negar ser o “angelito” é tentar afastar-se da imagem de infanta débil. Ocorre que o poder mais alto contra o qual se rebela é da pertença à família. É dizer, como jovem¹⁴⁴ que busca liberar-se da dependência dos mantenedores e buscar sua própria vida. Seja como for, tal

¹⁴³ ELECTRA. (*Entrando com uma caçarola aquecida.*) Aquí está o que é bom. MÁXIMO. Vejamos, o que você fez? Arroz com miudezas! O aspecto é superior. (*Senta-se.*) ELECTRA. Pode elogiar por adiantado, que está muito bom... você verá. (*Senta-se.*) MÁXIMO. Meteu-se na minha casa um anjinho cozinheiro... ELECTRA. Pode me chamar como quiser, Máximo; mas de anjo não me chame. MÁXIMO. Anjo de cozinha... (*Riem ambos.*) ELECTRA. Nem isso. (*Fazendo-lhe o prato.*) Sirvo para você. MÁXIMO. Não tanto. ELECTRA. Veja, não há mais. Pensei que nesses apuros mais vale uma só coisa boa do que muitas medianas. (*Começam a comer.*) MÁXIMO. Certíssimo... Sabe do que estou rindo? Se agora Evarista viesse e nos visse comendo assim, a sós!... ELECTRA. E quando soubesse que a comida foi feita por mim!... MÁXIMO. Menina, você sabia que este arroz está muito bem, mas muito bem feito...? ELECTRA. Em Hendaya, uma senhora valenciana foi minha professora; deu-me um verdadeiro curso de arrozes. Sei fazer pelo menos sete tipos, todos muito saborosos. MÁXIMO. Vamos, menininha, você é um mundo que se descobre... ELECTRA. E quem é meu Colombo? MÁXIMO. Não há Colombo. Digo que você é um mundo que se descobre sozinho... ELECTRA. (*Rindo.*) Pois por ser eu um mundinho pequeno, que se cria digno do que lhe descubram, pobre de mim!, decidirão me tornar monja para preservar-me dos perigos que ameaçam a inocência” (tradução nossa).

¹⁴⁴ Sua idade seria de dezoito anos – consoante o que está indicado já na distribuição dos personagens ao início da obra publicada – ainda que por vezes pareça comportar-se como mais jovem, sobretudo no Ato primeiro; segundo é descrita, pelos demais personagens, como alguém que se põe a brincar com as crianças, “correteando con los chicos del portero, con los niños de Máximo y con otros de la vecindad. Cuando le dejan explayarse en las travesuras infantiles está Electra en sus glorias” [“correndo com os meninos do porteiro, com os meninos de Máximo e com outros da vizinhança. Quando a deixam discurrir nas travessuras infantis está Electra em suas glórias” (tradução nossa)] (GALDÓS, 2002, p. 215), ou mesmo pela forma como interage com Máximo nessa primeira parte da obra: “ELECTRA. (*Entra corriendo y riendo, perseguida por MÁXIMO, a quien lleva ventaja en la carrera. Su risa es de miedo infantil.*) Que no me coges... Bruto, fastídiate. / MÁXIMO. (*Trae en una mano varios objetos, que indicará, y en la otra una ramita larga de chopo, que esgrime como un azote.*) ¡Pícara, si te cojo...! ELECTRA. (*Sin hacer caso de los que están en escena [PANTOJA, CUESTA, EVARISTA, DON URBANO, MARQUÉS], recorre esta con infantil ligereza, y va a refugiarse en las faldas de doña EVARISTA, arrodillándose a sus pies y echándole los brazos a la cintura.*) Estoy en salvo... Tía, mándele usted que se vaya” [“ELECTRA. (*Entra corriendo e rindo, perseguida por MÁXIMO, de quem leva vantagem na corrida. Seu riso é de medo infantil.*) Você não me pega... Bruto, canse. MÁXIMO. (*Traz numa mão varios objetos, que indicará, e na outra um ramo comprido de choupo, que esgrime como um açoite.*) Pícara, se a pego...! ELECTRA. (*Sem fazer caso dos que estão na cena [PANTOJA, CUESTA, EVARISTA, DON URBANO, MARQUÉS], percorre esta com infantil ligeireza, e vai se refugiar nas saias de dona EVARISTA, ajoelhando-se a seus pés e colocando os braços em sua cintura.*) Estou salva... Tia, mande ele embora” (tradução nossa)] (GALDÓS, 2002, p. 219). Ainda que a delicadeza juvenil aluda a certa sensualidade do feminino – desde uma perspectiva falocêntrica –, até aqui o que se sobrepõe como construção da imagem de Electra é seu caráter pueril e, em certa medida, ignóbil. Tal conjuntura, claro, contrasta com a posição que busca assumir a personagem no desenrolar da obra, conforme trataremos na sequência do texto.

revolta não ultrapassa o ambiente do palácio, em nenhuma medida é uma revolta social.

Se as Electras gregas, cada qual ao seu modo, são exemplares do feminino pelo signo do desvio de comportamento, que se desdobra em ruptura de regras e subversão da ordem estabelecida – em menor medida na *Oréstia* e em maior na *Electra* de Eurípides, está claro –, a personagem galdosiana é exemplar em sentido contrário: ainda que ao início da obra seja caracterizada, sobretudo pelas palavras de Evarista e Don Urbano, como arteira, “pouco comportada” para uma dama, a postura que assume de procura de seu espaço reproduzindo o ambiente familiar em outro, um seu próprio, é modelar como comportamento de uma jovem no contexto em que se insere o *mímemas*. Na esfera das instituições e valores sociais, não há um posicionamento de Electra no sentido de denúncia de injustiças, revisão de princípios ou proposição de transformações. Ao contrário, o que almeja é replicar a instituição familiar em que se encontra, construindo outra na qual, como distinção essencial, ocuparia diferente papel¹⁴⁵.

Os valores que regem a organização de tal instituição e concepção de que é um valor em si continuam inalterados. O câmbio de infanta protegida à esposa que protege as crianças e cuida do marido, ainda que imerso em alguma problemática, é mais um rito de passagem¹⁴⁶ – esperado e coerente com a estrutura social vigente – que uma oposição às regras de conduta. A ameaça de que pudera ser mandada ao convento, pois, é fator que impulsiona a tomada de atitude de Electra rumo a tal amadurecimento, mas tampouco é vista como ato de injustiça em si.

¹⁴⁵ Conforme Sackett (1989, p. 471), “simbólica de la vocación materna de Electra, igual que en el llevar muñecas en el acto segundo, es la entrada de la protagonista [...] llevando una cazuela humeante, emblema de su nuevo papel vital” [“simbólica da vocação materna de Electra, igual o carregar bonecas no ato segundo, é a entrada da protagonista [...] levando uma caçarola aquecida, emblema de seu novo papel vital” (tradução nossa)].

¹⁴⁶ Segundo Sackett (1989, p. 480), “la ventura de Electra [...] es la búsqueda de la libido y el rito de la pubertad. Vuelve a la niñez jugando con las muñecas y robando los niños de Máximo para llegar a ser mujer. Su problema fundamental es que, llegada a la crisis de la adolescencia, no encuentra la manera de consolidar su individualización psíquica y sexual” [“a ventura de Electra [...] é a busca da libido e o rito da puberdade. Volta à infância jogando com as bonecas e roubando os meninos de Máximo para chegar a ser mulher. Seu problema fundamental é que, chegada a crise da adolescência, não encontra a maneira de consolidar sua individualização psíquica e sexual” (tradução nossa)]. Partindo do pressuposto de que “se trata del mito de la inocencia frente a la experiencia y el temor del incesto es parte de este arquetipo” [“se trata do mito da inocência frente à exoerência e o temor do incesto é parte desse arquétipo” (tradução nossa)], no processo de transição em que o “asalto ritual sobre la figura femenina” [assalto ritual sobre a figura feminina” (tradução nossa)] é exemplarmente expresso no Ato primeiro, Electra foge à tensão sexual da situação inicial para buscar em Máximo uma expressão mais sublime do sentimento amoroso.

O noivado dos jovens, que se consolida na sequência, em muito se deve a essa conduta – e condição – assumida de antemão por Electra e que, evidentemente, influíra no julgamento apreciativo de Máximo para com ela. Agindo de tal maneira, Electra não só internaliza – e representa – uma concepção de que a função da mulher no matrimônio é servir ao marido, como, por extensão, condiciona sua felicidade a tal disposição da relação amorosa. Sua revolta não é contra a condição feminina tomada como frágil por ser subjugada; mais se expressa como ânsia de ascender da fragilidade juvenil, de menina caracterizada por sua delicadeza infantil ao início da obra, para a categoria de mulher adulta, que pode assumir responsabilidades, ser capaz de escolhas acertadas e decidir seu próprio destino.

Ocorre que, se cumprir os desígnios de esposa é o melhor dos futuros e se não se admite que haja uma possibilidade outra/melhor de autossatisfação, se erige uma acepção do feminino como inerentemente destinado à subserviência; ou, então, como intrinsecamente inferior e dependente do masculino. Da esfera social, tal hierarquia passa a ser considerada, por conseguinte, no âmbito da natureza das coisas e dos seres. Uma mulher que não se enquadre em tal conjectura, pois, afastar-se-á da própria condição de mulher.

É interessante reparar, ademais, como tal “amolduramento” se revela mais significativo quando levamos em conta a caracterização da personagem, conforme antecipamos em parte, como uma jovem atípica, segundo descrevem ao Marqués o velho criado José e, na sequência, Don Urbano:

JOSÉ. [...] la niña es algo traviesa.
 MARQUÉS. La edad...
 JOSÉ. Juguetona, muy juguetona, señor.
 MARQUÉS. Es monísima; según dicen, un ángel.¹⁴⁷
 (GALDÓS, 2002, p. 208-209).

E em seguida:

MARQUÉS. Y ustedes [Don Urbano y Evarista], ahora, tantean a Electra II para saber si sale derecha o torcida. ¿Y qué resultado van dando las pruebas?
 DON URBANO. Resultados oscuros, contradictorios, variables cada día, cada hora. Momentos hay en que la chiquilla nos revela excelsas cualidades, mal escondidas en su inocencia; momentos en que nos

¹⁴⁷ “JOSÉ. [...] a menina é um pouco travessa. MARQUÉS. A idade... JOSÉ. Brincalhona, muito brincalhona, senhor. MARQUÉS. É linda; segundo dizem, um anjo” (tradução nossa).

parece la criatura más loca que Dios ha echado al mundo. Tan pronto le encanta a usted por su candor angelical como le asusta por las agudezas diabólicas que saca de su propia ignorancia.
 MARQUÉS. Exceso de imaginación quizás, desequilibrio.
 DON URBANO. Tan viva como la misma electricidad, misteriosa, repentina, de mucho cuidado. Destruye, trastorna, ilumina.¹⁴⁸
 (GALDÓS, 2002, p. 211-212).

Pelas palavras de Don Urbano seria de se aproximar Electra às personagens homônimas gregas, que, segundo vimos, figuram como exemplos de certo caráter do feminino conceituado como signo do desvio e da tendência à exacerbação e ao descontrolo. Uma vez considerado que tal fator, desde uma concepção de mundo de perspectiva cristã, é correlato do que representa a referência mitológica de Eva, no Livro de Gênesis – Antigo Testamento da *Bíblia* cristã –, a mulher adquire com maior destaque o papel de representante da perdição do homem. É de tal ponto de vista da mulher que parecem partir Don Urbano e José. Entre o anjo e o diabo, entre a mulher como signo da pureza representada na Virgem Maria e do pecado representada, sobretudo, em Eva, consoante a narrativa mitológica cristã, erige-se essa Electra com tendência a ações aparentemente tresloucadas, porém, via de regra, guiada por valores nobres, ou melhor, condizentes com os desdobramentos morais da sociedade espanhola de passagem do século marcadamente imersa no ideário judaico-cristão e, mais precisamente, católico. Com efeito, a base mitológica cristã despontará na linearidade do texto de forma mais significativa quiçá em apenas uma oportunidade: quando Electra, resgatando Eva, entra no jogo da sedução com Máximo, no caso em questão, refratário de Adão (Ato III, Cena VI, em casa de Máximo):

ELECTRA. (*Poniendo el frutero en la mesa.*) De postre no te pongo más que fruta. Sé que te gusta mucho.
 MÁXIMO. (*Cogiendo una hermosa manzana.*) Sí, porque esto es la verdad. No se ve aquí mano del hombre... más que para cogerla.
 ELECTRA. Es la obra de Dios. ¡Hermosa, espléndida, sin ningún artificio!

¹⁴⁸ “MARQUÉS. E vocês [Don Urbano e Evarista], agora, investigam a Electra II para saber se sai direita ou torcida. E que resultado vão dando as provas? DON URBANO. Resultados escuros, contraditórios, variáveis a cada dia, cada hora. Há momentos que a menininha nos revela excelsas qualidades, mal escondidas em sua incência; momentos em que nos parece a criatura mais louca que Deus colocou no mundo. Tão rápido encanta o senhor por sua candura angelical como assusta pelas agudezas diabólicas que tira de sua própria ignorância. MARQUÉS. Excesso de imaginação, desequilíbrio. DON URBANO. Tão viva como a própria eletricidade, misteriosa, repentina, de muito cuidado. Destrói, transtorna, ilumina” (tradução nossa).

MÁXIMO. Dios hace estas maravillas para que el hombre las coja y se las coma... Pero no todos tienen la dicha o la suerte de pasar bajo el árbol... (*Monda una manzana.*)

ELECTRA. Sí pasan, sí pasan... pero algunos van tan abstraídos mirando al suelo, que no ven el hermoso fruto que les dice: «Cógeme, cógeme.» Y bastaría que por un momento se apartasen de sus afanes y alzaran los ojos...¹⁴⁹
(GALDÓS, 2002, p. 285).

Ainda que Larios (2002, p. 84) chame de “réplica transgressora” ao processo de raptio intertextual, nos parece oportuno acrescentar que o sentido extraído pelo *mímema* galdosiano é coerente com a interpretação hodierna que se engendra a partir da referida passagem do *Gênesis*. Ou seja, tomados lado a lado os textos, linearmente, é notória a distinção no que tange ao papel da mulher como protagonista do pecado, haja vista a materialização da figura da serpente, condutora do desvio. Contudo, conforme a tradição se erigiu, assimilada como símbolo do “mal”, a serpente é mais desdobramento de algum princípio abstrato do que é a perdição ou o “errado”, algo que está (ou pode se manifestar) em tudo e em todos e ao qual o humano (cristão) deve renegar.

Auerbach (2009), ao tratar da consolidação do mito de Adão e Eva na tradição ocidental¹⁵⁰, considerando seu resgate em textos posteriores, segue essa linha de interpretação. Repara, não obstante, como tal acepção do desvio pela mulher coaduna com a natureza de sua criação:

Eva é pouco hábil, muito pouco hábil, ainda que esta falta de habilidade não seja, de forma alguma, difícil de compreender; pois sem a ajuda do diabo ela é, apesar de curiosa-pecadora, fraca, dirigível pelo marido, muito inferior a ele – assim como Deus a criou, da costela do homem. Expressamente ele ordenou a Adão que a

¹⁴⁹ “ELECTRA. (*Colocando a fruteira na mesa.*) De sobremesa não te sirvo mais que fruta. Sei que você gosta muito. MÁXIMO. (*Colhendo uma formosa maçã.*) Sim, porque isso é a verdade. Não se vê aqui mão do homem... mais do que para colhê-la. ELECTRA. É a obra de Deus. Formosa, esplêndida, sem nenhum artifício! MÁXIMO. Deus faz estas maravilhas para que o homem as colha e as coma... Mas nem todos têm a sorte de passar debaixo da árvore... (*Lustra uma maçã.*) ELECTRA. Sim passa, sim passam... mas alguns vão tão distraídos olhando o solo, que não vêm o formoso fruto que lhes diz: ‘Colha-me, colha-me’. E bastaria que por um momento se afastassem de seus anseios e erguessem os olhos...” (tradução nossa).

¹⁵⁰ O estudo do autor – referimo-nos neste momento ao capítulo sétimo, “Adão e Eva”, de seu *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* – estabelece relações entre obras significativas para a tradição ocidental a partir de considerações mais em particular de “*Mystère d’Adam*, uma peça natalina de fins do século XII preservada num único manuscrito. Dos tempos primitivos do drama litúrgico, ou surgido da liturgia, muito pouco foi conservado, e deste pouco, o *Mystère d’Adam* é uma das peças mais antigas em língua vulgar” (AUERBACH, 2009, p. 127). Ainda que suas considerações não se limitem a tal *mímema*, essa obra dramática é tomada pelo autor, pois, como exemplar do modo de apropriação do mito bíblico na tradição judaico-cristã.

dirigisse, e a Eva, que o servisse e obedecesse. Eva é, diante dele, medrosa, submissa, acanhada; ela sente que não pode enfrentar a sua vontade clara, sensata e máscula. Somente através da serpente a situação muda; ela inverte a ordem estabelecida por Deus, faz da mulher o senhor do homem e leva, desta forma, os dois à perdição (AUERBACH, 2009, p. 130).

Destarte, a mulher, em relação ao homem, é quem assume a posição de vetor do pecado. Por extensão, a fruta, seja como o sexo em si, como a sexualidade feminina ou como o próprio caráter do que é o feminino, passa a ser não só o símbolo do pecado como o próprio corpo da mulher. Nesse sentido, os *mímemas* se aproximam e a réplica galdosiana é mais “atualizadora” que “transgressora” do mito. Na classificação de Lima (2000, 2003), caberia dizer que estamos diante de uma *mímesis da representação*. Todavia, entre Electra e Máximo, e nessa linha parece seguir Larios (2002), tal caminho de descoberta leva a uma salvação conjunta e não à perdição. Trata-se da ciência como superação do mito e da crença religiosa; ao menos em alguma medida ou como intento. Quando estão no laboratório do jovem cientista, nas palavras de Larios (2002, p. 84), “Electra y Máximo habitan en el jardín del Edén, en cuyo centro está el árbol de la ciencia y de la vida”¹⁵¹.

Seria de se questionar, ademais, se não é também essa predisposição ao “mal” – no caso da infanta, limitado à desobediência e/ou traquinagem que parecem ser reflexo de um espírito inquieto – que Electra por vezes deixa manifestar, aquilo que atrai a atenção do suposto beato Pantoja. Para este, pois, ao lado de Adão, a jovem representa aquela parte do mundo/da realidade capaz de fazê-lo sair de sua condição normal, do estado de equilíbrio, e caminhar rumo à perversão. Evidentemente, tal perda da razão tem por detrás certo imperativo da atração sexual. A descrição de Electra como “monísima” respalda tal linha de interpretação.

Novamente entramos na dialética entre vontade e necessidade e novamente essa nos leva à dinâmica entre autocontrole – e autoconhecimento – e força do instinto, do desejo, físico ou emocional. O universo de significação da tragicidade depende em muito do peso que dermos a tais conceitos e o modo como os classifiquemos. Se considerarmos o impulso sexual e a constituição feminina como partes coerentes e justificadas da natureza, pareceria um ato de injustiça a reprovação daquele que nada mais faz que seguir o que apontam tais disposições.

¹⁵¹ “Electra e Máximo habitam o Jardim do Éden, em cujo centro está a árvore da ciência e da vida” (tradução nossa).

Todavia, como acontece na moral grega, também o ideário cristão constrói um mundo em que a libido está condicionada a um sentido transcendente que a refreie ou governe. Há, em ambos os casos, um código social/de conduta que regulamente as relações amorosas e, em ambos, também uma base que justifique tal regulação que existe em uma esfera superior. O *Éros* euripiadiano é justamente o estudo das camadas de tal problemática e do questionamento da instância em que se engendra. Consoante a religião politeísta, os deuses representam e personificam determinados princípios que se manifestam no mundo e nos homens; é dizer, a “faísca” de que fala Brandão (2013c) não parte da constituição humana em si, mas é a concreção no humano de um princípio universal. Segundo o dogma católico, a relação sexual se justifica como parte do mundo conforme represente o “Bem divino” da reprodução: o homem que cria outro homem segue adiante na iniciativa divina da “Criação”. O desejo sexual, pois, só está compreendido como parte do “Bem” quando direcionado a tal propósito. Como quase tudo no mundo cristão, contudo, é entendido dicotomicamente, o mesmo ato pode ser direcionado tanto à virtude como ao pecado.

É notório que tal linha de resoluções do dogma católico, assim como ocorre com as tradições gregas, não pode ser tomada como forma de entendimento do mundo por cada indivíduo em particular ou como assimilada conscientemente pelos sujeitos; trata-se de um substrato de representação do mundo que se edifica no inconsciente coletivo e que se desdobra em valores e crenças de uma forma ou de outra. Tampouco nos interessa aqui destacar outra problemática que é a de como os dogmas religiosos estão em constante relação com as determinantes contextuais e podem ser manipulados por líderes religiosos. O que nos é objeto de enfoque é como tais linhas de entendimento da realidade se difundem e formam a base para as regras de conduta, para o autogerenciamento social e individual do ser humano e acabam por ser, em grande medida, uma linha mestra para a classificação do real que se coloca em prática.

As formas de classificação cristãs de que tratamos aqui, por sinal, coadunam com a proposição de Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime* (2004). No referido texto, escrito inicialmente como prefácio ao drama intitulado *Cromwel*, Hugo apresenta sua teoria sobre a “evolução” da poesia – que pode ser entendida como a literatura em âmbito maior –, baseada nas noções de *grotesco* e de *sublime*, como o título sugere.

O autor parte da distinção da evolução da sociedade ocidental em três épocas, a citar, a *era primitiva*, a *era Antiga* e a *era Moderna*. Para ele, após o período clássico, com a tomada da Grécia por Roma e com o surgimento do cristianismo, a sociedade ocidental passa do pensamento antigo ao moderno. Esta nova religião, entre seu dogma e seu culto, cimenta profundamente a moral. “Ensina que o homem tem duas vidas, uma passageira e uma imortal, uma da terra e outra do céu. Mostra-lhe que é duplo e que se divide em alma e corpo” (HUGO, 2004, p. 22).

Segundo o autor, coadunando com o que dizíamos sobre o *unidirecionamento* do tipo mimético homérico, na era antiga, quando os mitos regiam a religião e essa o pensamento e, por conseguinte, os valores do homem, predominava uma visão una e ideal de ser humano e o conceito de *beleza universal*, a mesma, atribuída aos deuses e aos mortais: na religião antiga, tudo ainda é visível, palpável carnal, seus deuses constituem-se assimilando às suas metades divinas, espirituais, caracteres carnis, símiles aos do homem (HUGO, 2004). Conforme Hugo, o paganismo diminui a divindade e engrandece o homem: os heróis de Homero são quase do mesmo tamanho que seus deuses. O cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Há um abismo entre a alma e o corpo, entre Deus e o homem. Nesta época, surge “um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 2004, p. 23).

O que vemos é a substituição de um pensamento homogêneo – uma concepção de mundo, de universo, de verdade, de conhecimento, de religião “una”, na qual a história dos deuses se confunde com a história dos homens da mesma forma que as características, os defeitos, os valores de um são os mesmos que de outro, seguindo padrões que se aplicam ao todo – em detrimento da visão da dualidade – segundo a qual existem dois mundos diversos (opostos, mas que se completam), sendo que a verdade absoluta está em um deus, que simboliza a espiritualidade como um todo, e sendo que os valores por ele designados determinam o que é defeito (aquilo que separa o homem dele) e o que é valor (aquilo que aproxima o homem dele).

O cristianismo coloca ao lado do *belo* o *feio*, “o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2004, p. 26). É, segundo Victor Hugo, sob o espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica, que a poesia dará um grande passo que mudará toda a face do mundo

intelectual: ela se porá a fazer como a natureza, misturar suas criações, sem, entretanto, confundi-las. Tudo é perfeitamente coeso. Eis um novo tipo sob uma nova forma: é o grotesco. É isso que separa a arte moderna da antiga.

[...] é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo (HUGO, 2004, p. 28).

Apesar de Victor Hugo ater-se à época (romântica), o que se nota é que o *grotesco* (nascido com o pensamento cristão) em concomitância ao *sublime* (germinado na era clássica) se dissemina por toda a produção literária ocidental até o contexto da atualidade, sob múltiplas formas, em diversos espaços sociais e sob variadas perspectivas. Ademais, segundo tal perspectiva, assim como a vida terrena só existe e tem importância a partir da crença na vida espiritual, que o Mal só existe (representado na figura de Lúcifer) para fortalecer o Bem (representado na figura de deus, ou “Deus”), a presença do grotesco revela sua importância justamente na oposição ao sublime: do conflito entre os dois gênios é que a arte moderna se justifica filosoficamente e ganha força estilisticamente. Nesse sentido,

junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo [que era sublime sobre sublime, sem contraste]. [...] Dante não teria tanta graça se não tivesse tanta força (HUGO, 2004, p. 33-34).

Dessa forma, na poesia moderna, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é purificada pela moral cristã, o grotesco representará o papel da besta humana.

O primeiro tipo [o sublime], livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo [o grotesco] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. [...] É a ele que caberão todas as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita. [...] O belo tem somente um tipo, o feio tem mil (HUGO, 2004, p. 35-36).

Logo, enquanto o sublime transfigura a altivez de espírito e a elevação da moral, o grotesco mimetiza a vida terrena, o homem tal qual sua realidade mundana o coloca, efêmero, passional, instintivo, soberbo: a exemplo do que ocorre na *Divina Comédia*, a cada virtude corresponde um pecado, e as formas de manifestação de cada tipo de pecado são inúmeras.

Relacionando o surgimento do grotesco com o desenvolvimento da sociedade cristã ocidental, Victor Hugo destaca três momentos cabais desta transformação¹⁵², sendo, em primeiro plano, o surgimento do que define como “os três Homeros cômicos” (HUGO, 2004, p. 39): Ariosto, na Itália, Cervantes, na Espanha, e Rabelais, na França; conseqüentemente, a *Divina Comédia* de Dante; em terceiro plano, Shakespeare.

Na *Divina Comédia*, é impressionante notar como, com o grotesco que permeia todo o Inferno, a junção deste ao sublime, no Purgatório, e a destoadada do sublime no Paraíso, a obra de Dante usa desta dualidade em prol da construção de um discurso enaltecedor do divino, isto é, do caráter sublime. É interessante reparar, ainda, que justamente quando o grotesco se mostra mais evidente no texto é que os acontecimentos trágicos se revelam de forma mais expressiva (lembramos que o trágico surge na Grécia apenas sob influência do sublime): a situação de muitas das almas que sofrem no inferno, assim como as histórias por elas narradas, podem ser enquadradas no conceito de *conflito trágico cerrado* (uma vez que estão fadadas ao infortúnio eterno); já aquelas que se purificam no purgatório, apesar de alcançarem a redenção, muitas vezes embrenharam-se em vida em *situações trágicas*. O elemento trágico, em Dante, aparece diretamente ligado ao grotesco que, por sua vez, se engendra por consequência do pecado. Vê-se, pois, que ao empregar um substrato trágico segundo a perspectiva cristã, Dante refuta a noção de que a tragicidade só ocorreria sem uma falha moral; o resultado parece evidente: não haveria sentimento de piedade àqueles que não o mereçam.

Quanto a Shakespeare, é nele que vemos o sublime representado em personagens como Julieta, em *Romeu e Julieta*, Desdémona, em *Otelo*, ou Ofélia, em *Hamlet*; é nele que surge o drama, e esse “funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter

¹⁵² Há de se lembrar que, como nenhuma tendência, característica, conjuntura social e artística surge “de instante”, Victor Hugo considera que há, já na era clássica, um germe do grotesco; contudo, ali estaria subjugado ao pensamento antigo e somente serviria de alegoria a este. É, pois, a partir do cristianismo que o grotesco ganha a força e o significado ora a ele atribuídos.

próprio da terceira época de poesia” (HUGO, 2004, p. 40). Se até Dante o sublime se sobressai, com Shakespeare e na disseminação do drama, as forças se igualam. O drama é concebido a partir do momento em que o cristianismo revela ao homem seu caráter dúplice, dizendo: “Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível e outro imortal; um carnal e outro etéreo, um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia” (HUGO, 2004, p. 46).

Nesse processo, como se vê, junto às transformações miméticas está a transformação de modelos segundo o câmbio das classificações e os operadores de tais classificações. Assim, o conceito de humano clássico segue o paradigma de uma semelhança regida pela busca de unidade. O mecanismo moderno caminha por duas esteiras paralelas e complementares, ainda que a junção de ambas pressuponha a unidade do homem. Sua constituição é bipartida e não necessariamente equilibrada. Se o homem clássico deve ser uno – paralelo da beleza universal –, o homem moderno deve ser equilibrado, entendendo que é semelhante ao criador ao passo que diferente, porque afastado não só temporalmente como, também, conceitualmente. A natureza dos homens e o dos Entes, no mito grego, é a mesma. A natureza do Deus cristão é elevada, a do homem cristão é terrena, isto é, decaída: os espaços e dimensões que ocupam são distintos, ainda que um se desdobre sobre o outro. Na acepção de Victor Hugo, o homem, então, é um lado grotesco e outro sublime. O sublime corresponde a um plano mais imaterial, etéreo do ser humano, ao passo que o grotesco nos revelaria seu lado carnal, material. Seria nesse segundo patamar, o das coisas terrenas, o do grotesco, que habitariam os conflitos social-mundanos do homem.

Nesse plano, entram em cena as “diversas dinâmicas” de que trata Bornheim (1992), a desigualdade, a humilhação, a violência, a privação, a injustiça. Nesse ambiente se manifestariam as paixões, os vícios, os crimes e “todas as feiuras” citadas por Victor Hugo. Aqui seria também o lugar de expressão dos “uncomfortable desires” de que trata Kidd (1995). E é nessa perspectiva que se configura o trágico no drama moderno, manifestando a tragicidade – seja a partir de *uma visão cerradamente trágica do mundo*, de um *conflito trágico cerrado*, ou de uma *situação trágica* – por meio do conflito subjetivo do homem moderno com o caráter grotesco e ao mesmo tempo sublime de seu ser e do embate objetivo deste indivíduo com aquilo que o cerca. Conforme Maluf e Duarte,

Na tragédia moderna pode-se observar o confronto do ser humano com a ordem estabelecida pela coletividade, envolvendo o conflito da resistência do sujeito com relação ao meio, questionando os princípios de individualidade, no intuito de dispor a vontade individual em choque com uma crença. A movimentação do fenômeno trágico se reitera com a frustração da liberdade (MALUF; DUARTE, 2007, p. 405-406).

Desse modo, a dialética entre o homem e o meio social dá-se como força motriz para a configuração do trágico no drama moderno: esta tragicidade tem por premissa o conturbado confronto entre vontades, crenças e ideais do indivíduo e a conjuntura sociocultural que se institui e que o aflige pela impossibilidade de superá-la.

A “frustração da liberdade” de que falam Maluf e Duarte, para Pantoja, significa a impossibilidade da posse de Electra. Seu sofrimento trágico, instituído na esfera social, deve-se ao paradoxo que habita no fato de ser impossível para ele o gozo do desejo – satisfação da vontade – ao passo que também lhe é impossível negar/retrair tal querer, já que é impulso incontrolável que se deve à sua condição de humano¹⁵³. O confronto se amplia à medida que o desejo, tal qual o deleite dele correspondente, vai de encontro aos valores sociais e cristãos. Em complicação, a função social de Pantoja lhe requereria, mais que seguir os valores – o sublime –, representá-los, como dizíamos anteriormente. No entanto, o caráter sublime, dado o querer exacerbado, é aplacado e desvirtuado pela mais baixa forma do grotesco, que é aquela que se vale/disfarça de altivez para manifestar a “feiura” do homem.

A decaída trágica de Pantoja, isso posto, não se resume ao impedimento da satisfação da vontade. Se expressa nele, mas tal interdição é a força motriz daquilo que realmente é responsável por seu desmoronamento, a citar, o princípio em si da impossibilidade de gozo que se justifica na aplacadora revelação da inconsistência da crença e de tudo o que ela representa.

¹⁵³ Parece ser nessa linha de análise que segue Gonzalo Sobejano (1970, p. 50), em estudo que percorre toda a produção dramática de Galdós. Para o estudioso, a elaboração dramática galdosiana está erigida segundo a estética realista como “reconstrucciones trascendentales del hacer humano coordinado con los objetos y los ambientes” [“construções transcendentais do fazer humano coordenado com os objetivos e os ambientes” (tradução nossa)], sendo que “todos los personajes de Galdós poseen estatura moral y una elocuencia dimanada de su índole y situaciones” [“todos os personagens de Galdós possuem estatura moral e uma eloquência advinda de sua índole e situações” (tradução nossa)]. A “estatura moral”, não isenta de intensa problematização, digladiam com os objetos, ambiente e situações, que a colocam à prova.

Ou seja, ainda que de acordo com uma visão mais geral do *mímema* esteja claro que a decaída de Pantoja se explica em *sua* falta, em seu não enquadramento àqueles valores que defende e representa publicamente, aproximando-o do estereótipo de “vilão”, um olhar mais a fundo, que busque os determinantes de tal falta, pode abrir-se à interpretação de que Pantoja é também representante de um clero corrupto e, mais, que é exemplar da própria condição do homem de seu tempo, esmagado entre valores inalcançáveis e desejos irrenunciáveis. Além disso, por mais que seu posicionamento religioso pareça afiançar uma severidade de espírito, está ainda assim sob o julgo das “conflicting truths” de que fala Kidd (1995), espécie de linha condutora do *mímema*.

Sendo irrenunciáveis, as vontades significam a perda de sentido atribuído pela crença, que prega justamente o controle do grotesco. Pantoja, nesse processo, não perde somente Electra; perde todo um mundo de referências e sentidos. São as “conflicting truths” a força motriz de tal movimento “desconstrutor”. Todo o processo de classificação do real, todas as molduras, que o definem e que são a ponte entre o ser e a realidade, se desmantela, e com ele o indivíduo.

Com efeito, em alguma medida, Pantoja, conscientemente ou não, incorre em tal processo desvelador de outra/trágica natureza do mundo quando coloca a satisfação do desejo sobre todas as coisas. Se tal caminhada se justifica por um processo já iniciado anteriormente ou se é Electra sua causadora, depende do enfoque que se empregue. A noção de que a mulher é signo da perdição do homem nos levaria ao segundo caso, ao passo que o princípio de oposição entre o sublime e o grotesco, ainda que não negue a afirmação anterior, tende a considerar tal problemática como inerente ao sujeito e, portanto, potencialmente anterior. Nesse sentido, Electra é o gatilho que ativa um conflito interno do homem – moderno –, em confronto constante com sua natureza ao mesmo tempo grotesca e sublime e com sua condição ao mesmo tempo de ser individualista – movido pelas vontades – e social – limitado pelos afãs alheios.

Considerando que a “frustração da liberdade”, para Electra – assim como para Máximo e o Marqués –, se materializa justamente por conta das atitudes de Pantoja, nos deparamos com a questão de como, em tal configuração, a liberdade de um significa a perda de liberdade do outro – eis a dinâmica que institui a

tragicidade do mundo manifesta na esfera social¹⁵⁴. Faz parte da tensão entre querer e frustração determinado movimento pendular. A estada, transitória, em um lado, promove um gozo que, ainda que parcial, é sentido em sua mais alta expressão. Tal experimentação, pois, faz com que a perda posterior tenha um caráter ainda mais avassalador, quando o deslocamento, como no caso de Pantoja, estagna do lado do infortúnio. Para Electra, reverso da oscilação entre ventura e desventura de Pantoja, a vivência da caída acentua o peso do estado de felicidade a que ascende no desfecho da obra.

Está claro, então, que na medida em que se abre a Electra e Máximo um fim conciliador, não poderíamos admitir, no plano de enquadre da obra como um todo, segundo seus direcionamentos argumentativos, uma *visão cerradamente trágica do mundo*. A *situação trágica*, ademais, é processo que intensifica a caminhada à fortuna e instaura um ambiente mais aventuroso para o casal do que aquele que se conjectura no início da obra. Sem obstar, poder-se-ia interpretar que tal *situação*, ainda que traumática, fortalece o vínculo afetivo entre os enamorados.

É interessante reparar, pois, na particularidade de tal *mímema*, como por um lado, quando nos atemos a Pantoja, estamos na fronteira entre uma *visão cerradamente trágica do mundo* e um *conflito trágico cerrado*, sendo que tal configuração coexiste com a caminhada à fortuna de Máximo e Electra e, mais que isso, faz dela mais significativa. Tal resolução, pois, é coerente com o sentido de crítica social ao clero manifesta na obra, mas não a ela se resume.

Por aquilo que vínhamos conjecturando sobre os determinantes sociais e relativos à condição do homem moderno, enquadrar Pantoja em um *conflito trágico cerrado* quiçá se justifique mais pela visão global da obra do que por aquilo que se lhe manifesta. Com efeito, a distinção proposta por Lesky (2006) talvez não seja suficiente para abarcar os matizes do drama social galdosiano. A suposta fronteira entre o trágico cerrado sobre o indivíduo ou abarcado sobre o mundo talvez se

¹⁵⁴ Não concordamos, no entanto, com Sackett (1989, p. 476), para quem “en *Electra* encontramos la visión trágica del mundo humano en la tiranía de la dominación religiosa practicada por Pantoja y Evarista” [“em *Electra* encontramos a visão trágica do mundo humano na tirania da dominação religiosa practicada por Pantoja e Evarista” (tradução nossa)]. A nosso ver, tal tragicidade está expressa em tais personagens tanto no que se refere ao declínio que impõem aos demais quanto à queda que sofre, especificamente, Pantoja, por conta dos demais. Fechar a tragicidade sobre o declínio parcial de Electra e Máximo seria, a nosso ver, desconsiderar o sentido trágico do mundo que envolve também a Pantoja. Relativizando o sentido maniqueísta da superficialidade da obra, tratamos de ver em sua estrutura profunda um direcionamento trágico que englobe uma concepção da realidade mais além do melodrama (forma teatral que, acreditamos, Galdós constrói e desconstrói a um só tempo, conforme proposição de Kidd (1995) que reproduziremos na sequência do texto).

aplique com maior propriedade quando a fronteira entre o que é o sujeito e o que é o social esteja mais bem delimitada, como no modelo da tragédia como gênero literário.

A perda de unidade do sujeito, consoante as proposições de Victor Hugo (2004) ou ampliadas pelos estudos que mostram uma fragmentação (FOUCAULT, 2007) ou fratura (LIMA, 2000) do homem, tomado como moderno no caso do primeiro e pós-moderno¹⁵⁵ no caso dos outros dois, parece não mais admitir uma separação entre o que seja o indivíduo entendido em particular e o indivíduo como parte e desdobramento do social. É evidente que as proposições de Foucault e Lima são mais concernentes a representações discursivas posteriores à época galdosiana, contudo, e esse é ponto que queremos destacar, parecem já estarem em germe no drama anterior à medida que se começa a diluir o espaço entre o homem e a realidade exterior, ou melhor, quando uma começa a ser entendida como expressão da outra ou, ao menos, quando estes espaços se interpenetram, o que parece ser o caso do *mímema* galdosiano em questão.

O grotesco e o sublime, nessa esfera de proposições, parecem não mais se excluírem totalmente, ou confundir-se na constituição de um sujeito que, se formado sob bases cristãs, já está assimilado de uma distância que faz com que a incorporação seja, de alguma forma, artificial ou de menor integração.

¹⁵⁵ Estamos conscientes de quão problemática é a definição de tal conceito. A ideia de “Pós-modernidade”, ou seus derivantes (“pós-moderno” e “pós-modernismo”), tem sido objeto de reflexões por vezes contraditórias e pouco definidoras. Nas palavras de Eco (2000, p. 80) “desgraciadamente, «posmoderno» es un término que sirve para cualquier cosa” [“desgraçadamente, ‘pós-moderno’ é um termo que serve para qualquer coisa” (tradução nossa)]. No intento de minimizar tal obstáculo, optamos por empregá-lo no sentido proposto por Fredric Jameson (1991). Segundo ele, “la cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical [...] que por lo general se remonta al final de la década de los años cincuenta o a principios de la de los sesenta” [“a questão de sua existência depende da hipótese de uma ruptura radical [...] que em geral remonta ao final da década dos anos cinquenta ou a princípios da dos sessenta” (tradução nossa)] (JAMESON, 1991, p. 9). A ideia de ruptura, pois, é aqui entendida tanto temporalmente quanto esteticamente. A fixação temporal, assim, ainda que tenha como parâmetros as indicações de Jameson, pode ser relativizada, assim como o sentido da ruptura, ainda que voltado mais especificamente ao que se convencionou chamar “modernismo”, pode ser entendida como uma revisão de valores, conceitos e estéticas que se edificaram a partir de princípios da Idade Moderna ou do Renascimento. Não entraremos aqui em questões de descrição das tendências estéticas ou estilísticas concernentes a tal processo. O que nos interessa em maior medida é que temos de considerar que há uma distinção entre o conceito de sujeito/indivíduo moderno e pós-moderno, estando, no segundo caso, entre outros fatores, já muito mais exploradas as proposições ditas freudianas em pensadores dentre os quais destacamos, pois, Foucault e Lima. Ademais, queremos considerar relativa diluição de fronteiras no que diz respeito a separações rígidas de ordem temporal: admitimos – e propomos que se considere – que haja imbricações em determinados aspectos entre o que se produz no período dito moderno e o no que emerge na temporalidade dita pós-moderna. Tal premissa, ainda que básica, é fundamental para mantermos a coerência das reflexões estabelecidas aqui sobre os *mímemas* galdosiano e o’neilliano.

Falávamos sobre as nuances que assumem os *mímemas* de Ésquilo e Sófocles de atualização do mito grego. Tal direcionamento, claro, tem por detrás uma preocupação de manutenção de forma(s) de entendimento da realidade que se vão enfraquecendo com o tempo.

A integração entre o homem e os Entes Sobrenaturais de que fala Eliade (2000) é necessária para a correlação entre os valores no mito embutidos e os valores no social empregados e nos indivíduos refratados e constituintes de crença. Se a história dos Entes conta um mundo que já não vejo como o meu, aquilo que ensinam já não é suficiente para governar minhas formas de entendimento do mundo. O processo de distanciamento do homem para com seus mitos elegidos/construídos como fundadores, evidentemente, é gradual. Contudo, isso não significa que, por mais distanciado no tempo e espaço e por mais que o sentido denotativo se converta em conotativo, o abandono total de seu *status* de discurso fundador – estabelecedor dos critérios de classificação – seja fácil.

O mito cristão, assim, ou seu material de fundo, para o homem moderno, consoante o contexto galdosiano, é ainda diretriz pujante na constituição de valores e modos de sentir. Seu sentido denotativo se esvaiu, mas deixou arraigado ao ideário coletivo sua força conotativa. Os conceitos de homem, de mulher, de correto, de Bem e de Mal, pois, que daí advêm, são a base da construção simbólica. Cimentada em níveis tão profundos, ademais, é de difícil localização, o que significa uma maior problemática para seu reconhecimento ou negação. É dizer, o processo de ruptura operado por Eurípides é viável à medida que se faz possível a identificação do mito como fundador dos valores a que se busca questionar. Por isso dizíamos que sua crítica social esconde um fundo de investigação de algo mais transcendente. O direcionamento crítico galdosiano, ao contrário, parece marcadamente focado na organização social e em sua temporalidade histórica. É nessa esfera de resoluções que procura agir. Reverter, desconstruir, investigar o fundo de semelhanças do mito e da série, nesse processo, não é necessário.

Faz-se mister pontuar que, se, por outro lado, seguimos a esteira de Kidd (1995) e voltamos a mirada para o fundo de semelhanças estabelecido entre o *mímema* de Galdós e a estrutura do melodrama – como subgênero literário/teatral –, podemos falar de uma aproximação entre Eurípides e o autor espanhol no que se refere a usar o modelo teatral para desconstruí-lo. A forma/estrutura geral é mantida ao passo que as premissas fundamentais – o conjunto de valores arraigados a

determinada forma de composição teatral – são problematizadas. Em Eurípides, trata-se da superação do mito como forma de concepção da realidade/verdades. Em Galdós, da apresentação de “*conflicting truths*” como pano de fundo para o drama humano segundo a condição do sujeito moderno.

Com efeito, na *Electra* galdosiana, a base mitológica que declaradamente se resgata como referente não é a cristã, e sim a grega. Isso não significa que os referentes religiosos cristãos não apareçam na obra. Efetivamente, a instituição religiosa é objeto central de crítica, como foi dito, personagens ligados à vida religiosa marcam parte considerável dos papéis, assim como a crença e o nome de “Deus” aparecem repetidas vezes, expressos por vários dos personagens. No entanto, tal presença do religioso não se vincula diretamente ao mito como material narrativo; “somente” compõe um material de base diluído no substrato moral. “Deus” está presente na obra a todo momento e em todos os lugares, tal onipresença – com o perdão do trocadilho –, no entanto, está difusa de tal maneira que perde em alguma medida seu apelo transcendente para incorporar-se ao cotidiano/terreno, como espécie de arquétipo de valores que não tem moldura tão definida.

É verdade que tal linha de raciocínio coaduna com a reflexão feita a partir de Auerbach (2009) sobre como de acordo com o tipo mimético judaico-cristão os espaços obscuros isentam a crença de apegar-se a uma materialidade da figura divina, dependendo a fé do conceito em si e do preenchimento subjetivo, o que afiança a possibilidade de uma abstração maior da figura divina. Ocorre que, por conseguinte, a base mítica que funda tal constituição divina se afasta da vida do homem, e os espaços vazios cada vez são maiores e preenchidos por referentes exteriores. É dizer, para explicar as coisas do mundo, no universo grego, o mito é suficiente, e esse é o seu sentido primordial conforme Eliade (2000). Quando deixa de ser suficiente, quando suas reformulações já não dão conta de sustentá-lo, deixa de ser história fundadora. A crença tende a cair em tal processo, como vimos em Eurípides.

A caminhada judaico-cristã, pois, pela possibilidade de abertura que os espaços vazios permitem, tenta sobrepor a fé ao mito, já falido ou reduzido a princípios gerais e arquétipos, cada vez tomados em sentido mais abstrato. O buscar do referente grego é já indício da necessidade de valer-se de fontes exteriores para problematizar o mundo presente – uma verdade mais dentre as “*conflicting truths*” verificadas por Kidd (1995). Também a mitologia grega se erige

na – alimenta da – importação de mitos externos, contudo os incorpora. A crença cristã, tradicionalmente, se separada dos demais referentes, os toma segundo uma significação ficcionalizada, ou seja, de história falsa.

Ambas as bases mitológicas, a cristã e a grega, dessa maneira, coexistem no *mímema*, porém uma de modo latente, a cristã, e outra como *cânone* literário, a grega. Ao final, nenhuma é objeto de investigação conforme o sentido mais fundamental de mito asseverado por Eliade (2000).

Estando o mito cristão demasiado diluído para apresentar-se como tal, *representa-se* como arquétipo, de figuras e de valores – como o exemplo citado de Eva. A tais arquétipos, pois, assimilados em correlação com os modos de classificação da realidade, se justapõe o mito antigo grego, incorporado por um processo de fragmentação que não só o separou de seu sentido denotativo como, ademais, já não considera seu sentido conotativo da mesma forma que tal se estruturara no próprio contexto da tragédia. Como fábula, história em tudo ficcional, pelo veio de seu valor como representação literária, o mito de Electra é mais mote temático que obedece aos variados processos de transformação de sentido que seu rastro na história e na memória coletiva deixou.

Assim, se a mitologia cristã, *diluída no ideário coletivo*, é tomada por seu desdobramento em arquétipos, também o mito grego é resgatado segundo sua capacidade de formar “padrões arquetípicos” (GUERIN, 1972, p. 87). A forma de ser da Electra galdosiana, destarte, tem por detrás, como mote, a concepção de mulher agenciada segundo o modo de construção das Electras gregas – consoante o que, dos moldes que assume naqueles *mímemas*, ressoou, *em fragmentos, na memória coletiva e na tradição literária ocidentais*.

Tal problemática é trazida à linearidade mesmo da obra galdosiana já na segunda cena do primeiro Ato, antes da aparição da protagonista, conforme o diálogo entre o Marqués e Don Urbano:

MARQUÉS. [...] Hábleme usted, querido Urbano, de esa niña encantadora, de esa Electra, a quien han sacado ustedes del colegio.
DON URBANO. No estaba ya en el colegio. Vivía en Hendaya con unos parientes de su madre. Yo nunca fui partidario de traerla a vivir con nosotros, pero Evarista se encariñó hace tiempo con esa idea; su objeto no es otro que tantear el carácter de la chiquilla, ver si podemos obtener de ella una buena mujer o si nos reserva Dios el oprobio de que herede las mañas de su madre. Ya sabe usted que

era prima hermana de mi esposa, y no necesito recordarle los escándalos de Eleuteria, del 80 al 85.

MARQUÉS. Ya, ya.

DON URBANO. Fueron tales, que la familia, dolorida y avergonzada, rompió con ella toda relación. Esta niña, cuyo padre se ignora, se crio junto a su madre hasta los cinco años. Después la llevaron a la Ursulinas de Bayona. Allí, ya fuese por abreviar, ya por embellecer el nombre, dieron en llamarla *Electra*, que es de grande novedad.

MARQUÉS. Perdone usted, novedad no es: a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los íntimos la llamábamos también *Electra*, no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron *Agamenón*.

DON URBANO. No sabía... Yo jamás me traté con esa gente. Eleuteria, por la fama de sus desórdenes, se me representaba como un ser repugnante...

MARQUÉS. Por Dios, mi querido Urbano, no extreme usted su severidad. Recuerde que Eleuteria, a quien llamaremos *Electra I*, cambió de vida... Ello debió de ser hacia el 88...

DON URBANO. Por ahí... Su arrepentimiento dio mucho que hablar. En *San José de la Penitencia* murió el 95 regenerada, abominando de su libertinaje horrible, monstruoso...

MARQUÉS. (*Como reprendiéndole por su severidad.*) Dios la perdonó...

DON URBANO. Sí, sí... perdón, olvido...

MARQUÉS. Y ustedes, ahora, tantean a *Electra II* para saber si sale derecha o torcida.¹⁵⁶

(GALDÓS, 2002, p. 210-211, grifos do autor).

A contextualização sobre as origens da moça traz à tona a intertextualidade. A vinda do mito à superficialidade da obra, apesar de despontar já de início, restringe-se a tal passagem. Com efeito, é mesmo submetido a seu plano de significação no âmbito do próprio discurso ficcional. É em uma esfera de

¹⁵⁶ “MARQUÉS. [...] Fale-me o senhor, dessa menina encantadora, dessa *Electra*, a quem os senhores tiraram do colégio. DON URBANO. Ainda não estava no colégio. Vivía em Hendaya com uns parentes de sua mãe. Eu nunca fui partidário de trazê-la para viver conosco, mas Evarista se apegou faz tempo com essa ideia; seu objetivo não é outro senão sondar o caráter da menina, ver se podemos obter dela uma boa mulher ou se nos reserva Deus o apróbio de que herde as manhas da mãe. O senhor já sabe que era prima-irmã de minha esposa, e não preciso recordar-lhe os escândalos de Eleuteria, de 80 a 85. MARQUÉS. Sim, sim. DON URBANO. Foram tais, que a família, dolorida e envergonhada, rompeu com ela toda relação. Esta menina, cujo pai se ignora, se criou junto a sua mãe até os cinco anos. Depois a levaram a Ursulinas de Bayona. Ali, fosse para abreviar, fosse por embelezar o nome, passaram a chamá-la *Electra*, que é de grande novidade. MARQUÉS. O senhor me perdoe, novidade não é: a sua pobre mãe, Eleuteria Díaz, os íntimos a chamavam também de *Electra*, não só para abreviar, mas porque a seu pai, militar muito valente, desgraçadíssimo em sua vida conjugal, lhe apelidaram *Agamêmnon*. DON URBANO. Não sabia... Eu jamais tive contato com essa gente. Eleuteria, pela fama de sua desordens, me parecia um ser repugnante... MARQUÉS. Por Deus, meu querido Urbano, não seja extremo em sua severidade. Lembre-se de que Eleuteria, a quem chamaremos *Electra I*, mudou de vida... Isso deve ter acontecido por volta de 88... DON URBANO. Por aí... Seu arrependimento deu muito o que falar. Em *San José de la Penitencia* morreu em 95 regenerada, abominando sua libertinagem horrível, monstruosa... MARQUÉS. (*Reprendendo-o por sua severidade.*) Deus a perdoou... DON URBANO. Sim, sim... perdão, esquecimento... MARQUÉS. E os senhores, agora, sondam a *Electra II* para saber se sai direita ou torcida” (tradução nossa).

interpretação mais profunda, pois, que o diálogo com o mito superará a ocorrência do nível interno para o plano de significação da obra como um todo. É dizer, no interior do discurso ficcional, nas declarações dos personagens, o intertexto assume uma significação que, em geral, se resume em si. A Electra grega faz parte da memória coletiva criada no universo ficcional do *mímema*. Em tal universo, a relação que estabelece a personagem com a homônima grega, passando pela própria mãe, tem explicação dada e suficiente para que não mais se necessite resgatá-la no decorrer da obra. No plano de representação do *mímema* em seu diálogo com o universo tomado como não ficcional, se desdobra tal significação interna como resposta à intertextualidade reconhecível no processo de recepção/interpretação da obra.

A explicação agenciada por Don Urbano e Marqués de porque a personagem, inserida no contexto espanhol de passagem de século, se chama Electra, responde apenas parcialmente àquilo que tal intertexto representa no patamar mais amplo do direcionamento argumentativo da obra.

Ou seja, o fato em si de a obra e a protagonista levarem tal nome antecipa uma espécie de expectativa quanto ao conteúdo do *mímema* e a constituição da personagem. Que nuances a moldura de Electra apresenta no ideário coletivo de então é questão de difícil resolução, mas possível de ser abarcada em matizes gerais, segundo padrões arquetípicos que nos levariam a postulações sobre a construção de uma personagem feminina marcada por seu ímpeto, por sua relação conflituosa com a mãe, seu apreço pelo pai e pelo irmão, enfim, caracteres gerais que definem certa moldura do feminino construída, sobretudo, pelos *mímemas* gregos, porém transformada pelo processo de interpretação de tais personagens e obras e pelas mais plurais formas de resgate intertextual operado ao longo da história até então.

Seja como for, pelo nome em si, a obra atualizadora carrega, implicitamente, todas as demais; atualizadas, com destaque, claro, aquelas tomadas como fundadoras ou canônicas; no caso, efetivamente, as tragédias gregas. O como o *mímema* se desenrolará em reafirmação ou desconstrução de tais molduras é questão de suma relevância; porém, que não nega o fato de que, tanto em uma direção como em outra, parte do pressuposto de que o referente tem determinado significado/importância e que tal aporta à obra uma premissa, da qual se busca partir.

Galdós, ao trazer para a linearidade do *mímema* as referências que depois, na linearidade, “abandonará”, joga com essa questão com um certo ar de ironia profunda que ao passo que explicita linearmente a relação intertextual, como que a justificando, por outro ameniza a constante tensão entre o querer perceber as nuances de intertextualidade e a satisfação de tal percepção. Assim, pois, já a transposição dessa Electra para um contexto outro significa uma dissolução do modelo, que se atualiza profundamente, porque se reconstrói em um universo em muito distante daquele em que é (era) reconhecido. Sem obstar, o fato de dar uma resolução explicativa da relação intertextual que tem sua coerência aparentemente totalizada no nível do discurso ficcional abrandando a ânsia de busca de uma relação intertextual mais ampla/profunda. Ocorre que, evidentemente, tal diálogo mais profundo é estabelecido; está entranhado na estrutura da obra, dissolvido na elaboração estética, mas arraigado ao universo de representação, de significação.

Mais complexa a questão se torna quando notamos que tal jogo está presente mesmo na passagem supracitada, no constante atrito entre a significação para os personagens – para o universo ficcional – daquilo que se expõe e a significação que pode assumir para o leitor/público do drama.

O carácter da personagem protagonista, que aí já se mostra como ponto de debate, é tomado mesmo como mote para a obra. A alusão ao referente grego, além do que já se comentou sobre a transformação da(s) Electra(s) clássicas como espécie de arquétipo de determinados padrões do feminino, possibilita um exercício mental/memorialístico segundo o qual se assoma o peso para a(s) moça(s) – gregas e espanhola – daquilo que o carácter de suas mães representa na memória daquele contexto imediato. As menções à libertinagem de Eleuteria¹⁵⁷ atribuem ao passado uma significação de origem vergonhosa ou, de alguma forma, depreciável, aos antepassados de Electra. Ainda que tal remissão às origens da personagem se centre na figura da mãe, e quiçá do avô, o princípio da busca de explicação dos possíveis desvios da personagem protagonista naquilo que carrega no sangue, ou

¹⁵⁷ Não é sem razão que “Eleuteria” é trazida, pelo dramaturgo, do grego ἑλευθερία – “liberdade”, aqui tomada como tal e desdobrada em “libertinagem”. Da noção tida como mais nefasta, pois, Electra tenta a todo custo escapar. A libertinagem como abertura ao sexo desonroso ou pecaminoso, consoante a permanência de uma base cristã de construção de valores, é rechaçada a todo custo. Por extensão, mesmo a crença de que seu amado é seu irmão a leva ao devaneio. Contudo, aquele sentido de liberdade mais nobre é efetivamente busca permanente, ainda que, em alguma medida, represente certos desvios do comportamento padrão. Isso está expresso nas ações desregradadas da personagem, mas, sem obstar, corresponde a uma problemática que, como dissemos já, forma o fulcro da obra: a autonomia do sujeito no que tange a escolher seu destino.

seja, como espécie de herança maldita, promove uma ponte, ainda que indireta, com a ideia de *génos* grega e com o princípio da maldição familiar.

É deixada em aberto, ainda que plausível seja tal linha de interpretação, se Eleuteria e seu pai tiveram alguma relação amorosa ou se a “libertinaje horrible” daquele “ser repugnante” de que fala Don Urbano não a esse ponto chegara. Sendo como for, a menção a “escândalos”, no plural, a ambivalência do epíteto “Agamêmnon”, devido tanto a sua valentia como militar quanto por ser “desgraciadísimo en su vida conyugal”, e a generalização do comentário de Don Urbano – “jamás me traté con esa gente” – nos indicam a amplificação das “desórdenes” atribuídas a Eleuteria, como se fora algo próprio da família.

A preocupação de Don Urbano em deixar esclarecido que Eleuteria, e com ela “esa gente”, formavam parte distante da família de Evarista acusa certa preocupação com o alcance de tal mal familiar que tenta afastar. Com efeito, a crença, ainda que inconsciente, de que o desvio moral passe de geração para geração, ou corra no sangue, justificaria em muito o porquê da preocupação de Evarista em trazer Electra a sua casa e tentar indicar-lhe um caminho justo. Nessa mesma linha de pensamento, também o comportamento da esposa de Don Urbano, devota e defensora dos princípios cristãos, poderia ser entendido como forma de compensar algo que acredita levar em si e que acusa uma tendência à perdição.

Seguindo tal raciocínio, poderíamos mesmo ver o engendramento trágico que incorre sobre Electra a partir de tal relação que o erro trágico mantém com a maldição familiar. De um modo ou de outro, Electra paga pelas faltas da mãe e/ou dos antepassados. Em grande medida é o saber que a moça é a filha de Eleuteria que faz com que se voltem as atenções sobre ela. A fixação de Pantoja, ademais, também se deve em boa parte a isso.

Pode-se dizer que os traços físicos de semelhança para com a mãe explicariam tal desdobramento do interesse coletivo masculino na jovem. Essa seria, a nosso ver, contudo, apenas uma das expressões da herança sanguínea a considerar em tal processo. Ainda que a aparência seja o patamar primeiro da semelhança – como já se pode observar pela recorrência da problemática do reconhecimento entre as Electras e os Orestes gregos – esta não se limita àquela. Seja no ideário grego, seja no que expressa o *mímema* galdosiano, está sempre presente um entendimento de que o fundo de similitude se estende à completude do sujeito.

Se o conceito de sujeito se transforma, muda paralelamente a acepção de tal completude. Na episteme grega, mesmo que resumida ao corporal/material, tal completude supõe uma distinção entre aparência e essência: ainda que não haja alma no sentido cristão, há imerso no estritamente físico um caráter que constitui o homem. Em concordância com o pensamento cristão, a mencionada oposição entre grotesco e sublime revela a dupla face do fundo de semelhanças.

Tais princípios, consoante a ideia de *génos*, se manifestam nas ideias de permanência de um ser no outro pelo vínculo do sangue. Haverá sempre algo de Tântalo sobrevivendo na Electra grega como residirá sempre, como parte da Electra espanhola, Eleuteria.

Como implicação e desmembramento de tal princípio, são as escolhas tomadas ou ao menos as ações efetuadas pelos antepassados a força motriz para o declínio trágico de seus descendentes. Nesse sentido, mesmo que Electra efetivamente não tenha praticado nenhum ato considerado reprovável mais além do estritamente cotidiano, as faltas de Eleuteria recairão sobre a jovem: em acordo com os determinantes patriarcais, poder-se-ia interpretar, a partir daquilo que se alude na linearidade da obra, que sua libertinagem fora responsável por aflorar um interesse exacerbado sobre si dos homens ao seu redor; interesse esse, claro, de natureza sexual e igualmente entendido pelo signo de pecado ou desvio moral. Estes mesmos homens, na impossibilidade do gozo da vontade, ou então na atualização de tal vontade trazida à tona pela presença ou simples existência de Electra, vêm na moça a possibilidade de satisfação do desejo.

Em boa medida, a ocorrência de que sobre Electra não se feche o destino trágico se ajusta pelo tom de injustiça de pagar por erros que, em princípio, não são seus, exprimiria. No cenário grego a ideia de maldição reside no fato de que o peso do laço de sangue é tão forte que o *génos* assume o *status* de entidade coletiva. No ideário cristão, ao revés, ainda que possa residir um princípio de “origem comum” e/ou “união pelo sangue”, a noção de livre arbítrio como dom divino pressupõe que é das escolhas individuais que resulta a ventura humana: há o Bem e há o Mal, o caminho correto e o destorcido – como vemos em Dante, cada virtude tem um pecado equivalente –, e o sujeito, em sua experiência terrena, deve avaliar as coisas do mundo para julgar aquilo que constitui uma aproximação ao divino – sublime – e o que representa o terreno/infernal – grotesco. Dialogamos, nesse ponto, com a interpretação de Sackett (1989, p. 478), segundo a qual “las dos Electras simbolizan

la dualidad del bien y del mal en los seres humanos”¹⁵⁸. Desse modo, Eleuteria e Electra se oporiam ao passo que se complementariam, como manifestações tanto da constituição dúplice do humano como da natureza também bipartida da realidade em si.

A vida eterna – se nos ativermos ao dogma –, ou a ideia geral de destino humano – se admitirmos a reverberação dos princípios cristãos no cenário ocidental moderno mesmo quando mito e dogma perdem força –, assim sendo, é resultado das decisões do sujeito, de seus julgamentos e de suas respostas ao que o mundo lhe apresenta; porque a alma é uma e intransferível, e a moral que rege as ações terrenas é entendida como continuação da vontade divina.

Destarte, em aparente paradoxo, a caída de Electra se justifica, ao menos em parte, pelas ações de seus antepassados, porém esse sofrimento não é manifestação de um mundo cerradamente trágico. Ela não atualizando, como no mito grego, a falta ou o erro que, em tese, é fruto de algo que carrega no sangue, dentro de si – ou seja, que é parte constituinte daquilo que a forma –, o infortúnio não se fecha.

Ocorre que há aí uma suposta incongruência entre uma aceção de herança maldita que leva ao sofrimento e a concepção de que seria injusto pagar pelo erro de outrem. Na obra, a questão se resolve com a relativização do infortúnio na distribuição temporal, já que o sofrimento é transitório. Não obstante, há que se considerar que isso não significa uma amenização do sofrimento; o dissabor da desdita é sentido com todo o peso da tragicidade, que leva mesmo a personagem ao desvario.

O percurso da decaída e o ressurgimento de Electra, ao passo que segue a dinâmica do trágico, se inunda da perspectiva cristã. Se de um lado temos o “Salvador” Pantoja que é signo da destruição, do outro temos o renascimento tão caro ao simbolismo cristão na levantada. Isso se dá seja tal sentido de reviver conquista sobre o Mal expresso no exterior do indivíduo, materializado, no caso, em Pantoja, seja o Mal como aquela parcela decaída do humano, seu lado grotesco. A permanência em sua constituição de algo que é ou representa o Mal, no caso, está materializada no sangue de Eleuteria, atuadora da ação que agencia a desmesura, assim como desdobrada na própria Electra, naquele seu lado travesso das “agudezas diabólicas” (GALDÓS, 2002, p. 212) a que se refere Don Urbano.

¹⁵⁸ “as duas Electras simbolizam a dualidade do bem e do mal nos seres humanos” (tradução nossa).

Sem obstar, há que recordar, nesse ponto, o fato de que tanto a materialização de um antagonista vilanizado quanto a concreção do desvio como parte de si pela ascendência e pela manifestação no próprio indivíduo, efetivamente, estão presentes também nas Electras gregas, cada qual a sua maneira.

A *filiação* da Electra galdosiana, pois, se desdobra em múltiplos patamares, concretados na ideia de uma Electra II: é filha mesma de uma Eleuteria/Electra I; é reverberação das Electras tomadas como personagens da tradição literária; é *representação* de determinados caracteres do feminino presentes no ideário grego consoante seu fundo mitológico, que por sua vez é refratário de análogo sentido de perdição do homem pela mulher presente no arcabouço das crenças e mitologias judaico-cristãs. Evidentemente, esses distintos vieses se justapõem e entrecruzam na obra. Há sempre a permanência de um no outro, como se nenhuma das relações fosse suficiente por si só para alcançar o horizonte de significação da obra e da personagem.

Em comum, seja para a superficialidade da obra, seja na estrutura mais profunda, tanto a referência a Eleuteria, quanto às personagens literárias gregas, quanto ao caráter do feminino construído a partir destas últimas – ou influenciado por elas ainda que a elas não se resuma –, o diálogo com tais figuras, “molduras” como diria Lima (1981), é sempre um diálogo com o passado, e um passado tomado como significativo – significativo não pelas implicações expostas por Eliade (2000) quanto ao mito, porém como discurso anterior que aporta símbolos para a temporalidade presente.

O processo de resgate é, em suma, memorialístico e, ao se voltar para as personagens gregas, promove uma ponte com um universo em tudo distinto daquele de representação do *mímema*. Quando considera os caracteres apegados a essas personagens, faz o percurso de sua significação/transformação ao longo da história, o que é responsável, em grande medida, pela modificação, na forma de entendimento de tais predicções, do pensamento grego antigo ao cristão/católico moderno. No ponto de chegada, como passado imediatamente anterior e que ainda partilha com o presente sua atmosfera temporal/contextual, estão Eleuteria e aqueles que em sua história são partícipes. Esse passado imediato atualiza os referentes míticos diluídos ao longo dos séculos, trazendo-os à tona e redimensionando-os no próprio universo ficcional.

Como discurso dentro do discurso, a história de Eleuteria, afinal, é aquela que efetivamente promove uma releitura mais direta do mito de Electra. Com efeito, pelo que brevemente recontam Don Urbano e Marqués, há uma proximidade muito maior para com as Electras gregas entre o que se passa com Eleuteria e o pai do que o que se passa com Electra (II), Máximo e Pantoja. Como no mito grego presente nas tragédias – e por elas perpassado à tradição literária ocidental – não há continuidade do ciclo trágico a partir da geração de Electra e Orestes, não há um referente dos descendentes de Electra¹⁵⁹. A Electra galdosiana, pois, o faz: é descendente de uma Electra espanhola, na linearidade discursiva, ao passo que, concomitantemente, no plano da intertextualidade literária, é também descendente das Electras gregas, cristalizadas pelo discurso literário e transportadas para o presente da representação sem, porém, deixarem de sofrer profundas remodelações.

No jogo entre Electra I e Electra II é que o *mímema* responde, ao mesmo tempo, positiva e negativamente à dúvida de se a Electra de Galdós seria uma “Electra grega” ou uma “invención”¹⁶⁰. Evidentemente, pela linearidade narrativa, a leitura que se faz é a de que se trata de uma “nova” Electra. Todavia, a questão proposta no *mímema* parece direcionar-se ao questionamento de até que ponto é cabível afirmar que uma “nova” Electra não é ainda a “antiga” ou, então, que uma Electra II sempre será a continuação da história de uma Electra I (ou uma Electra múltipla, fragmentada no tempo e nos distintos *mímemas*). Mesmo a negação do referente é sua atualização, conforme o conceito de intertextualidade, porque os clássicos, os arquétipos, os modos de representação da realidade que persistem na memória coletiva são resgatados automaticamente quando se promove uma aproximação, se dê na linearidade discursiva, na composição de personagens, na temática em comum ou nas mais variadas formas de diálogo.

¹⁵⁹ Faz-se mister pontuar que, com relação ao mito de tradição oral, a afirmação não se sustenta em todas as variantes da narrativa: Orestes e Electra, em dadas versões, se casam posteriormente (BRANDÃO, 2013a, p. 100). É a tradição literária, que elege como *mímema* primeiro a *Oréstia* e que vê o mito como *cânone*, resgatando-o da materialização nas tragédias, que encerra o ciclo com os filhos de Agamêmnon e Clitemnestra. Tal processo de modificação na memória coletiva operada pelas releituras e os intertextos, destarte, avaliza o posicionamento que segue no sentido de que o ciclo se fecha sobre Orestes e Electra, restringindo e em certa medida contrariando o que o mito como tradição oral, ao que se sabe, possibilitava.

¹⁶⁰ Segundo os estudos e a edição de documentos efetuados por Larios (2002, p. 69), “El 11 de noviembre, «Clarín» le [a Galdós] inquiriere intrigado: ‘¿Y Electra? Es la griega, ó una invención de Vd.? Por Dios mire quien se la hace. ¡Supongo que no será na Cirera rediviva!’” [“No dia 11 de novembro ‘Clarín’ lhe [a Galdós] questiona intrigado: E Electra? É a grega, ou uma invenção do senhor? Por Deus olhe quem a faz. Suponho que não estará na Cirera ressuscitada” (tradução nossa)].

A “invenção”, porquanto, é o fator a ser questionado, porque pressupõe um “novo” autêntico, único. Não há construção discursiva asséptica, alheia ao universo de representações que a cerca na contemporaneidade e na história, segundo o lastro cultural. A invenção, pois, deveria, nesse sentido, ser buscada não no “novo”, mas na particularidade do “como” se promove(m) o(s) diálogos(s).

Esse “como” parece mesmo ser um dos pontos fundamentais de leitura da obra galdosiana. Pela história de sua *Electra II*, vemos o como a base para a história contada, resgatada do contexto imediato, aproxima sua proposta discursiva à *Electra* euripidiana. Sem obstar, a permanência de certo governar pelos princípios morais fundamentados no pensamento cristão – ao passo que critica as instituições religiosas e os homens religiosos – nos aproxima da constituição da *Oréstia* esquiliana doutrinária da religião grega.

Nesse sentido, ainda que essa *Electra II* não tenha um Agamêmnon por quem nutrir uma paixão avassaladora, os varões que a cercam se posicionam, em geral, de algum modo, como figuras paternas. A diferença de idade, para mais de vinte anos, já é indício disso. Ademais, mesmo Máximo, a quem pelo nome poderíamos atribuir algum sentido elevado análogo ao que significa o líder grego para seu povo, é visto pela *Electra* galdosiana da posição que esse ocupa de chefe de família, esposo, pai.

O desconhecimento da jovem quanto a seu verdadeiro pai e, conseqüentemente, a ausência de uma figura paterna, que não pode ser vista em Don Urbano, seja pelo modo como se relacionam seja pelo pouco tempo de convivência, faz com que se possa pensar em uma necessidade de preenchimento de tal lacuna. Máximo, ainda que tomado como moço, tem trinta e cinco anos, em comparação aos dezoito de *Electra*. Mais que um amante juvenil, é para ela um referente de homem acabado, maduro. Essa paixão, que é mais apreço pela figura ativa que o homem representa, aproxima o jovem científico do governante e guerreiro Agamêmnon no que tange ao tipo de afeição direcionada, espécie de idolatria e respeito, a partir dos quais se manifesta o sentimento amoroso.

Por extensão, se aplicarmos a interpretação do mito e dos *mímemas* gregos em que Orestes desponta para *Electra* como desmembramento da própria figura de Agamêmnon, nos parecerá significativa a revelação de Pantoja, ainda que supostamente mentirosa, de que *Electra II* e Máximo seriam irmãos. A questão, claro, para ela é desencadeadora da ruína, porém agencia um câmbio no curso dos

acontecimentos que faz Máximo assumir uma postura mais heroica, ao estilo de Orestes, do que vinha apresentando anteriormente.

Com efeito, tal qual o varão grego, a partir da ajuda de seus pares, com destaque a uma figura mais experiente que o norteia – isto é, à figura do velho servo corresponderia a figura do Marqués como voz da sabedoria que indica o caminho mais ajustado para a ação –, Máximo se lançará ao empreendimento sem a altivez do herói íntegro/completo, conforme vimos com os Orestes de Sófocles e Eurípides, porém com um ímpeto que até então, mergulhado no laboratório, parecia não ter. Nesse processo, pois, parece transformar-se.

A altivez que antes se restringia ao plano da integridade moral se expande para a capacidade de ação – e proteção da mulher. Consolida-se, assim, tal qual o Orestes de Ésquilo, como homem modelar. O modelo, contudo, aqui, segue as “molduras” do padrão cristão de cidadão honrado e disposto a mostrar seu valor quando surge a necessidade.

Além da ação de resgate de Electra, todavia, a virtude de Máximo está manifesta em sua capacidade de realçar o que há de valoroso na moça ao passo que reprime “las agudezas diabólicas” de que fala Don urbano. Entre a liberdade e a libertinagem, portanto, supostamente inerentes a Electra, Máximo age como *Mágico prodigioso*:

Electra es, pues, la ‘electricidad’ y, como ella, ‘libre’. Su vida será útil si, como la energía que simboliza, es bien conducida. Ese será el papel de Máximo, también conocido como el *Mágico prodigioso*, en alusión al antecedente calderoniano del mito fáustico. El físico vive encerrado en su laboratorio, dedicado a la fabricación de un cable que lleve lejos la energía *eléctrica*, sin someterla ni desnaturalizarla¹⁶¹ (LARIOS, 2002, p. 82, grifos do autor).

Ao contrário de Pantoja, nesse sentido, não há por parte do jovem a tentativa de submissão da moça ao seu julgo. Como catalizador, a figura de Máximo, que também pode ser entendido como a liberdade que a razão¹⁶² confere ao indivíduo, sobreleva aquilo que há de mais virtuoso em Electra.

¹⁶¹ “Electra é, pois, a ‘eletricidade’ e, como ela, ‘livre’. Sua vida será útil se, como a energia que simboliza, for bem conduzida. Esse será o papel de Máximo, também conhecido como o *Mágico prodigioso*, em alusão ao antecedente calderoniano do mito fáustico. O físico vive encerrado em seu laboratório, dedicado à fabricação de um cabo que leve longe a energia *eléctrica*, sem submetê-la nem desnaturalizá-la” (tradução nossa).

¹⁶² Isto é, segundo o “pensamento moderno”, em contraste ao dogma religioso e ao mundo de “las cosas que han sido” de que fala Baroja (1973, p. 105).

Faz-se mister atentar, sem embargo, que uma vez mais há por detrás da aparente valorização de um espírito moderno libertador da personagem um impregnado sentido patriarcal de dependência da mulher em relação ao homem. Electra necessita de seu *Mágico prodigioso* para que, tal qual um raio que corta os céus, não despeje elétrons destrutivos sobre a terra ou, como um cabo tosco, deixe-se perder a força útil/preciosa da natureza no caminho até as ações virtuosas – com medo do raio devastador e/ou quiçá fascinado por ele, parece no segundo sentido seguir Pantoja. É dizer, ainda que “prodigiosamente”, a “liberdade” que se concede é limitada ao patamar das coisas aceitáveis segundo um determinado padrão moral; ou seja, um conjunto de valores que, no caso de Máximo e Electra, convergem harmonicamente, o que dá a impressão de um mundo de felicidade completa no fecho da obra.

Não devemos perder de vista, também, que como “eletricidade” o nome da protagonista resgata um referente mais que se soma aos anteriormente elencados. Tal referente é próprio do contexto moderno e imerso em uma esfera discursiva a que se poderia atribuir a nomenclatura de cientificista. No entanto, ainda assim, tal qual ele é empregado na obra, não deixa de ser também análogo ao princípio grego da luta entre a natureza instintiva do homem, determinante de suas vontades, e sua consciência e/ou autoconhecimento.

A força da natureza está de um lado e o intento de intervenção/controladora racional e/ou moral do outro. Tais são os princípios do movimento trágico, seja nas tragédias gregas, seja no drama moderno galdosiano. De tudo o que há de perene na *Electra* galdosiana, pois, essa tensão trágica parece sobressair-se e, nesse sentido, atualizar o sentido da condição humana aos moldes da tragédia grega. O suposto distanciamento ou mesmo quase abandono do mito que se dá na linearidade do texto, tomando o referente como arquétipo mais que como molde, com efeito, não significa um afastamento total do sentido profundo e da estrutura elementar da tragédia.

O estudo da condição humana parece seguir análogas diretrizes. Os conflitos que afligem os indivíduos e que operam a tragicidade partem de premissas aplicáveis tanto ao cenário grego quanto ao espanhol. As estéticas, a gramática da construção literária/artística, as próprias noções (molduras) de destino, homem, mulher, certo, errado, enfim, os modos de concepção da realidade, mudam vertiginosamente nesse processo. Porém, o sentido da miséria e intento de

superação dela, em seu fulcro, permanece. Se Ésquilo parece buscar na revitalização do mito uma conciliação da Grécia “nova” com histórias antigas, Galdós tenta a superação de um passado centrado no religioso em prol de um futuro que se abre (ou poderia abrir) para Espanha e Electra, sem fechamento trágico. O questionamento, pois, segue na linha euripidiana da busca de mudança. Eurípides o faz a partir de uma acepção do mito como fábula, Galdós a partir da transcrição arquetípica.

No entanto, poder-se-ia questionar – e aqui a resposta sempre dependerá da linha de interpretação que ao leitor lhe pareça mais apropriada – se tanto o olhar euripidiano como o galdosiano para o futuro a partir da problematização do passado e do presente são realmente crentes da boa aventura ou conservam uma perspectiva de que sempre se esconderá um fim nefasto para a humanidade, um mundo cerradamente trágico.

Pode-se afirmar que as personagens mais expressivas de Eurípides são aquelas mais desajustadas e também as que mais sofrem. Também no drama galdosiano em questão poderíamos ver mais humanidade em Pantoja que em Electra ou Máximo. O modelo a ser seguido, obviamente e com a licença da tautologia, há de ser “modelar”; ou seja, o “Bem” – o sublime – é sempre algo a ser alcançado e que habita alturas distantes. O grotesco, como tem mil formas segundo Hugo (2004), quiçá soe mais humano. Isso se deve em grande parte a certo maniqueísmo da estrutura geral da obra, que, como vimos, no entanto, deve ser relativizado. Ainda assim, a divisão dicotômica persiste.

Se admitimos que é próprio do humano ser mais Pantoja que Máximo ou Electra, difícil seria sustentar – em plano mais transcendente que o das mudanças sociais do contexto imediato – que se possa pensar uma saída para a mazela humana quando a sua *condição*, e não apenas a sua *situação*, é que é trágica.

4 **ELECTRA ENLUTADA (1931), DE EUGENE O'NEILL: DO MITO À METÁFORA DA METÁFORA**

Os mortos! Por que os mortos não podem morrer?
(O'NEILL, 1970, p. 339).

Do palácio grego dos atridas, passando pelo palácio espanhol dos García Yuste, chegamos com Eugene O'Neill e sua *Electra Enlutada*¹⁶³ (1931) à mansão dos Mannon, “nos subúrbios de uma das cidades marítimas da Nova Inglaterra, no leste dos Estados Unidos” (O'NEILL, 1970, p. 27). Na trilogia formada por *A volta ao lar*, *Os perseguidos* e *Os fantasmas*, além disso, o contexto da Guerra Civil Norte-americana (1861-1865), resgatada do passado histórico da nação da América do Norte aos moldes do que significara a narrativa mítica primordialmente no contexto grego, estabelece paralelo, na relação intertextual, com a Guerra de Troia.

Notoriamente, como arquétipo de grande conflito da “história” humana quando recordada no contexto moderno ocidental – especialmente nesse período em que se insere a escritura da obra de O'Neill, anterior à Segunda Guerra Mundial –, a guerra grega supracitada acrescenta ao conflito estadunidense retratado no *mímemas* um peso de evento fundacional e significativo para a nação que, como acontecimento histórico por si só, quiçá não alcançasse.

Com efeito, tanto na narrativa mítica grega quanto na história nacional dos Estados Unidos da América, tais acontecimentos situam-se cronologicamente em período posterior à edificação do mundo ou do país. Todavia, em ambos os casos, a guerra promove uma espécie de fechamento de um ciclo e abertura de outro: a Grécia dos Entes Sobrenaturais passa a ser a Grécia dos grandes heróis humanos e os “Estados Unidos” se dividem para, da guerra, seguir um caminho unitário determinado, claro, pelos vencedores nortenhos. É dizer: há, de alguma forma, uma reformulação da nação e, com ela, uma *refundação* de valores – ainda que erigida sobre os sedimentos anteriores – tanto em Troia quanto na Guerra de Secessão.

O fato de em Galdós esse resgate no e do passado não estar presente, sendo o cenário da ação a Madrid do “aqui e agora”, ademais, parece coadunar com o intento de criar uma Electra e apontar uma Espanha do e para o futuro. O passado histórico, ainda que sirva como ensinamento, é aquele “de las cosas que han sido” (BAROJA, 1973, p. 105), como dizíamos; algo que se busca superar.

¹⁶³ No original, em língua inglesa, *Mourning becomes Electra*.

Iniciamos, pois, vendo na ambientação espacial e temporal dois parâmetros de intertextualidade interessantes de se pontuar no que se refere ao considerar a casa como desdobramento da família e a guerra como o envolvimento estreito entre essa e a nação (no sentido amplo de uma coletividade ou sociedade unida, em alguma medida, culturalmente e/ou por formas análogas de concepção de mundo). O movimento metonímico é significativo na medida em que o particular assume caráter universalizante ou, ao menos, poder de generalização no seio de respectiva comunidade. A casa dos atridas é a morada dos líderes gregos e é a própria Grécia em microcosmos. Também a mansão dos García Yuste é, aos moldes da estética realista, o espelho de valores, de costumes, de um ideário conflituoso espanhol. Antes mesmo de voltarmos a atenção aos Mannon como *génos*, é interessante então considerar a noção de “casa” em um sentido mais profundo do que ambiente de suporte para a ação.

Partamos, assim, do Cenário Geral da Trilogia, texto introdutório da trilogia e apresentado com estrutura similar à de uma didascália. A descrição da ambientação específica da casa em si e de seus arredores mostra que ambos são suntuosos e demonstrativos da alta estirpe dos Mannon:

À frente, ao longo da rua, há arborização de olmos e alfarrobeiras. A propriedade se encontra por trás de uma cêrca viva, com um portão de madeira pintada de branco. Entre a casa e a rua, há um espaço revestido de grama. No canto direito da casa há um renque de pinheiros. Mais ao longe, junto à estrada, alfarrobeiras e bôrdos. No canto esquerdo da casa há uma grande moita de lilases.

A casa está colocada numa elevação, acêrca de cem metros da rua. É um grande edifício no estilo de um templo grego, que esteve em voga naquela parte dos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. Um pórtico de madeira pintada de branco com seis altas colunas contrasta com as paredes da casa, em cantaria cinzenta. Há cinco janelas no andar superior e quatro no inferior, com a entrada principal no meio; uma porta com bandeira quadrada e luzes laterais junto às colunas intermediárias. Os postigos das janelas são pintados de verde-escuro. Diante da porta, um lance de escada de quatro degraus dá acesso ao pórtico (O'NEILL, 1970, p. 27-28).

A verificação mais preliminar já nos apontaria a distinção de níveis sociais entre uma mera residência e a imponência de um palácio ou mansão. A alta estirpe dos moradores pressupõe uma elevação moral, que pode ser afirmada ou desconstruída na obra – ou ambas as coisas. A posição de dominância ou privilégio, seja pela estrutura aristocrática ou pelo poder manifestado segundo outras

conjunturas, supõe ainda a noção de liderança ou, ao menos, objeto de atenção por parte da coletividade; trata-se de certo sentido de protagonismo. Tais questões poderiam também ser encerradas no conceito de *exemplaridade*. Essa, sem obstar, pode se desdobrar em distintas facetas, do humano e do social.

No entorno da edificação, há uma predominância de verde (arborização, grama, jardim, somados ao detalhe da janela da casa). Isso cria um ar de *locus amoenus*, de estância tranquila e aprazível, em meio à natureza e em harmonia com ela. Tal constituição, que imerge o ambiente em um manto de pureza, catalisado pelo branco da casa, evidentemente, contrasta com o que nela se passa e, supostamente, com os que nela vivem. Todavia, como a casa aparece na obra amiúde como permeada por tom lúgubre, soturno e que denota severidade pelas linhas, colunas e dimensões, tal qual reiteram vários dos personagens, cria-se a impressão de semelhança a um túmulo. A imagem proposta por O'Neill, seja na relação entre iluminação e cenografia indicados nas didascálias seja na constituição e declarações dos personagens, constrói um padrão visual que poderia mesmo ser tomado como relação metafórica em que a casa no jardim é uma grande lápide no gramado de um cemitério.

Por conseguinte, tanto a suntuosidade da edificação como a placidez do entorno podem ser vistos como refratários de uma contrariedade imersa na caracterização dos personagens, que a partir de uma base moral puritana incorrem em ações reprováveis do ponto de vista do conjunto de valores da comunidade; com destaque, pois, aos crimes de assassinato, passando pelos excessos da libido, pelo sentimento de inveja e pelo desejo de vingança.

O jogo de contrastes entre luz e escuridão – que nos remete à passagem inicial do *Agamênon* esquiliano e à *Electra* sofocliana –, luminosidade e sombra, branco e negro, sublime e grotesco, altivo e decadente/sujo/corrupto se acentua, ademais, na configuração crepuscular do Ato de abertura da trilogia, conforme rubrica inicial de *A volta ao lar*:

Exterior da mansão dos Mannon, ao fim de uma tarde de abril de 1865. [...] A luz do sol declina, renunciando a aproximação do crepúsculo, mas ainda batendo em chapa sôbre as brancas colunas, a cantaria acinzentada e os postigos verdes das janelas. O pórtico branco é como uma incôgrua máscara branca fixada à frente da casa para dissimular a sua fealdade sombria (O'NEILL, 1970, p. 35).

A própria didascália, efetivamente, no final do excerto citado, já indica o simbolismo do ambiente descrito. Com efeito, a trilogia como um todo está estruturada a partir de movimentos de luminosidade e sombra, noturna, crepuscular, de luz de velas, de lâmpadas, elementos que simbolizam fechamentos e aberturas cíclicas conforme a amenização de ou o aprofundamento em atmosferas lúgubres e/ou mortuárias.

Se pensarmos na completude da trilogia como um ciclo que se abre e se fecha, por exemplo, temos como correlato do excerto supracitado a rubrica que descreve o cenário do último Ato da terceira peça: “*exterior da casa. É a noitinha [...]. A casa dos Mannon está com quase a mesma aparência que tinha no 1.º Ato de A VOLTA AO LAR*” (O’NEILL, 1970, p. 331). Esse deslocamento de retorno ao ponto de partida da obra marca um tipo de dinâmica do eterno regresso e sensação de prisão ao passado, do qual os personagens por vezes buscam escapar. No entanto, a circularidade não pode ser entendida como repetição. Não há realmente a volta ao mesmo, há a marcação de um movimento em espiral.

O passado é sempre irremediável e impossível de ser presentificado, repetido; contudo, como as leis do mundo são imutáveis, os crimes, as faltas, as condições e os indivíduos serão sempre refratários uns dos outros, em especial, dentro de uma mesma linhagem, o que determina a permanência e atualização de temas, condições, ambientes e personagens – uns desdobrando-se de outros. Mais adiante retomaremos essa questão; por agora queremos destacar o como tal princípio está diretamente arraigado à noção de tragicidade, tanto grega (em suas variantes, mesmo lá, como temos buscado mostrar ao longo de nosso trabalho) quanto moderna, em O’Neill e em Galdós. É própria do trágico a premissa da equiparação e da equivalência. Quando do crime há absolvição, com Orestes, é justamente porque o ciclo trágico se rompe, se esvai, se dilui, o que nos revela uma realização não cerradamente trágica, como diria Lesky (2006). Ademais, quando há o trágico em sentido cosmológico, como forma de organização do mundo e não apenas como dinâmica que incorre sobre um(ns) indivíduo(s), todo fechamento supõe a abertura de um novo ciclo, *ad aeternum*, até o declínio total de tudo aquilo que é consequência da *hybris* – o *génos*, a comunidade, a cidade que foi formado(a) a partir de um ato criminoso. Em *Electra Enlutada*, assim, o caminho é oposto ao tomado na *Oréstia*, apesar de a estrutura geral da obra ser análoga, como comentaremos adiante.

Com efeito, como dizíamos, o suposto retorno ao ponto de partida traz consigo todo o repertório de crimes que se acumula no tempo. É por isso que a casa tem “quase a mesma aparência”. Em pormenor, o que difere uma de outra, na descrição do ambiente, pode ser percebido na sequência da rubrica antes mencionada: “*No andar térreo, a parte superior das janelas, levantadas desde baixo, reflete num relance o sol a queimar sem chama, como macambúzios olhos vingativos*” (O’NEILL, 1970, p. 331). A casa, pois, que assiste e em alguma medida representa o historial de crimes, assimila e externa um sentimento que pode ser, ao mesmo tempo, o dos antepassados, dos “fantasmas” que habitam o “túmulo”, que querem ver suas mortes vingadas, e a *nemesis*, o ciúme divino, que aqui se transforma em algo como o destino cumprindo seu papel de não deixar em vão os atos criminosos, a *démesure*.

A mansão, nesse sentido, como um templo aos mortos, ao crime e ao passado, acumula todo um conjunto de símbolos que constituem o universo de significação da obra; é, na materialidade da obra, o microcosmos da ação trágica. Por relação metonímica, ela representa o macrocosmo do contexto retratado na obra e, sem obstar, do mundo moderno, conforme a temporalidade de escritura. Como ambiente mortuário que sempre olha para os antepassados, representa ainda o peso da memória e do tempo. Na materialidade do texto, isso nos remete aos entes familiares. Na relação intertextual por vezes explícita, tal fator alude aos personagens antigos/clássicos, tomados, tal qual ocorre em Galdós, como elementos da tradição literária. Todavia, o resgate em O’Neill não se limita ao signo do *cânone* literário, se expande no intento de transformar os modos de concepção da realidade no sentido do diálogo que não é somente arquetípico mas também metafórico no que tange à formação discursiva, conforme explicitaremos adiante. Ainda assim, vale esclarecer desde já que há na obra o’neilliana um sentido de prolongamento histórico/mítico do *génos* que não há em Galdós, como se a maldição que recai sobre os Mannon nada mais fosse que uma nova volta do ciclo atrida, porém, claro, transformada.

O que por momento nos requer atenção é como a transfiguração e a representação simbólica da casa nos apontam, por si sós, o sentido de trágico agenciado. O movimento cíclico apontado na relação entre as rubricas que abrem o primeiro e o último Atos da trilogia tem fechamento efetivo no desfecho da obra, quando Lavínia, como última Mannon viva e resignada com o infortúnio, decide

enclausurar-se na mansão, segundo a sequência de diálogos entre ela e Seth Beckwith – jardineiro que em certa medida desempenha papel equivalente ao de um preceptor do teatro grego para Lavínia – e as ações daí decorrentes:

LAVÍNIA: (*Vira-se para êle [SETH] ríspidamente*) Você agora vá e cerre as venezianas e as feche firmemente.

SETH: Sim.

LAVÍNIA: E diga a Hannah que jogue fora tôdas as flôres.

SETH: Sim. (*Êle vai subindo os degraus depois dela e entra na casa. Ela sobe até o pórtico – e então se volta e permanece um instante, inflexível e resignada com o seu destino, olhando fixamente a luz do sol com os olhos gelados. SETH inclina-se fora da janela, à direita da porta, e empurra as venezianas fechando-as com decidido estrondo. Como se isso fosse uma palavra de comando, LAVÍNIA gira sôbre os calcanhares e se encaminha rigidamente para dentro de casa, fechando a porta atrás de si*)

PANO

(O'NEILL, 1970, p. 348).

Como é característico da obra de O'Neill, em muito pensada para o grande público, o elementar no que se refere aos sentidos que se busca passar no uso de cada elemento está bastante evidente. A autoexplicação nas didascálias e repetitividade no que tange a elementos cênicos e atitudes dos personagens contrasta, no entanto, com a profundidade psicológica e complexidade da noção de sujeito posta em prática. Não há dificuldade em perceber, pois, como na casa se resume toda a expressão simbólica da ação e nem como estão relacionados o preto do luto do vestido usado em grande parte da obra por Lavínia, a “Electra enlutada” de O'Neill, com a escuridão noturna e a iluminação no mais das vezes escassa e/ou permeada por efeitos de sombra, a palidez dos Mannon, como defuntos que ainda vivem, os retratos fantasmagóricos dos antepassados nas paredes da casa – como se ali ainda todos “vivessem”, as flores e o jardim, vida que anuncia e significa a morte, porque assimilados desde de uma perspectiva que emerge o ambiente em um tom lúgubre, de velório. Efetivamente, com relação às quatro mortes ocorridas no percurso da ação, se por um lado presentificam o óbito, por outro a materialidade dos funerais é tangenciada, por meio de prolepses, mudanças de ambiente ou menções indiretas. Isso faz com que se crie uma sensação de que a obra está, toda ela assim como a casa, envolvida em um velório, o velório dos Mannon, do *génos*.

A escolha de Lavínia de não suicidar-se e encerrar-se na mansão é mergulhar no luto, na tristeza, ampliar o próprio sofrimento como espécie de autopunição que é, também, a punição divina – isto é, do destino – e a punição infligida pelos antepassados. O fechar da porta atrás de si, logo, é o fechamento do trágico sobre si. A porta da casa, a terra do enterro, o bloqueio da luz: é o corpo – e o ser – se isolando da vida e afundando na morte. Ainda que a morte física não venha no agora, a sobrevivência é um grande presenciar do sentimento de morte, cristalizado; um alongar da experimentação de dor, um mergulho no sofrimento trágico. Assim como a peregrinação de Édipo após a cegueira autoinfligida, a imersão de Lavínia em um período de prolongamento da desdita não tem nada de purificadora de pecados ou de viagem de autoconhecimento e provação, como são as empreitadas de Jasão e Ulisses, por exemplo¹⁶⁴. No revés, a morte imediata, o suicídio, aqui, é que seria, de alguma forma, espécie de libertação ou purgação. Nas palavras da personagem, imediatamente antes de encerrar-se na casa:

LAVÍNIA: Estou comprometida aqui – com os Mannon mortos! (*Tem um pequeno e sêco frouxo de riso e se volta como que para entrar na casa*)

SETH: (*Alarmado com o olhar dela, agarra-a pelo braço*) Não entre aí, Vinnie!

LAVÍNIA: (*Inflexivelmente*) Não se assuste. Não vou da maneira pela qual mamãe e Orin foram. Isso é escapar ao castigo. E aí não ficou ninguém para me castigar. Eu sou a última dos Mannon. Tenho que me castigar a mim mesma! Viver aqui sòzinha com os mortos será pior ato de justiça do que morte ou prisão! Nunca mais sairei e não verei mais ninguém! Conservarei as venezianas tão herméticamente fechadas que nenhum raio de sol poderá por elas penetrar. Vou viver sòzinha com os mortos, e guardar os segredos deles, e deixar que eles me persigam, até que a maldição seja resgatada e que ao último Mannon seja permitido morrer. (*Com estranho e cruel sorriso de exultação maligna sobre os anos de autotortura*) Sei que eles se encarregarão disso caso eu viva muito tempo! Cabe aos Mannon se castigarem a si mesmos por terem nascido!

(O'NEILL, 1970, p. 347).

É premente a *visão cerradamente trágica* de mundo expressa nas palavras de Lavínia e no fecho da obra, como se o direcionamento argumentativo desta e o entendimento de mundo da personagem convergissem, ao fim e ao cabo. Tal processo quiçá seja presenciado também, anteriormente, por Ezra, Christine e,

¹⁶⁴ Efetivamente, Lavínia tentou algo assim quando buscou, com Orin, desvendar novas terras, navegando para o Oriente, entre a segunda e a terceira peças da trilogia.

sobretudo, Orin. A consciência do caráter irremediável da desdita, contudo, é sempre problemática e alcançada quando o sujeito perde todas as forças que tinha para lutar contra o destino, e essa parece ser uma das premissas fundamentais de que parte O'Neill: é só depois de muito tentar fugir do sofrimento que o humano decai de vez. Até então, lançará mão de tudo o que tiver a seu alcance para possibilitar a felicidade individual. O problema reside, uma vez mais, ao modo schopenhaueriano, no conflito entre as vontades individuais; aqui, ademais, acrescido de determinantes psicológicos que talvez a tragédia e o drama trágico moderno até então não haviam experimentado com minúcia ou junção com o sentido filosófico e existencial da tragicidade.

É interessante reparar, não obstante, que a abdicação das vontades individuais, por parte de Lavínia, e o abraço ao destino trágico são, paradoxalmente, também ações de egocentrismo. Lavínia buscara o protagonismo, no seio da família, a todo momento, ao longo da obra, e mesmo quando se coloca derrotada assume para si a responsabilidade de fechar o ciclo, centralizar a dor e o sofrimento trágico.

Além disso, coexistem um sentimento de culpa, que nela polariza as ações, e a tentativa de convencer aos demais e a ela mesma de sua inocência, das responsabilidades de outrem, da culpa do destino, da maldição, da família, do *gênos*; no final das contas, todas expressões correlatas e não contraditórias, já que amarradas a uma aceção da realidade em que um sujeito é desdobramento de outro, se não pela noção grega de *gênos* por uma concepção moderna – à qual Lavínia somente chega em parte, falando de fantasmas e maldições – de hereditariedade (que atualmente poderíamos entender no bojo da genética) e influência do meio (que inclui o contexto social mais amplo e aqueles que o constituem, com destaque, uma vez mais, ao núcleo familiar). Ou seja, se há um ideário coletivo mais amplo que forma um conjunto de valores de difícil delimitação pelo indivíduo, há no âmbito mais restrito um modo de ser dos entes mais próximos que exerce força ainda maior na constituição do sujeito. Sendo o sujeito, naturalmente determinado e socialmente determinado, o que há de natural, biológico e psicológico, assim como o que há de social, moral e cultural, são influenciados mais do que qualquer outra coisa, no contexto moderno, por aquilo que conceituamos hodiernamente como “família”.

A mencionada exemplaridade da casa, ao que se nota, reverbera o e no caráter também centralizador dos personagens. Consideradas as variadas formas

de representação modelar na linguagem literária, uma constante é a identificação do público/leitor com heróis e/ou personagens. No cenário grego e consoante a estrutura da tragédia, amiúde tal processo se consolida em relação direta com a manutenção da tragicidade e constituição de um processo de comiseração e sentimento catártico, conforme vimos em Ésquilo e Sófocles. Em Eurípides, com a humanização mais severa dos caracteres, que denunciam contradições e inconstâncias do espírito humano, tal processo parece já redimensionado. Em Galdós, sendo as forças opositoras expandidas para o confronto de ideias modernas a respeito do social e do sujeito – a ciência e a religião são instauradas como diretrizes antagônicas –, a identificação com os protagonistas contrastará com a denúncia do antagonista. Se em ambos há algo de exemplar, em um lado tem-se, em linhas gerais, um modelo e, em outro, um padrão a ser rechaçado.

Esse padrão, seguindo molduras próprias do humano, segundo nossa interpretação, não excluirá a possibilidade de identificação para com certos caracteres do Pantoja de Galdós, o que possibilita a percepção do movimento trágico. Ainda assim, o que sobressai é um sentido de repulsa a tal figura: o exemplo que não deve ser seguido não significa que não corresponda a aspectos do público que este julga dispor em si. É dizer, há uma parte do ser que é deplorável, que está no humano em caráter geral, e o exemplo de como essa parte do ser pode conduzir o indivíduo em um caminho corrompido faz com que se assimile uma preocupação ou um policiamento de si. É evidente que tal processo apresenta similaridades com a tragédia grega, porém lá estará arraigado a um sentimento de união mais profundo com o herói na medida em que este é incorporado como figura mítica ou representativa da humanidade em si. Com Pantoja, a classificação da realidade operada pelo público tende mais a filiar o personagem a determinada esfera do social e vê-lo desde uma perspectiva de superioridade. Dizendo de outro modo, poder-se-ia afirmar que na tragédia grega o público vê o herói de baixo para cima, no drama moderno galdosiano, com relação a Pantoja, de cima para baixo, e com relação a Electra e Máximo, olhando ou para cima ou para o lado.

Essa relação de hierarquia dos caracteres, pois, em *Electra Enlutada* parece estar diretamente ligada ao modo como se olha para o passado, visto como memória histórica em que os “erros” e “acertos” amiúde serão parciais ou transitórios. No entanto, o fechamento trágico sobre Lavínia e toda a casa dos Mannon mostra que, se a transitoriedade supõe possibilidade de mudança, a regra

do destino, seguindo em movimento espiral, revela que o declínio é a constante generalizável, sendo a boa aventura, como a viagem ao Oriente de Orin e Lavínia, passageira ou enganosa.

A identificação do público para com os personagens é problemática na medida em que a sucessão de atos tomados como criminosos revela uma exacerbação do desvio de conduta, fator aprofundado por personagens caracterizados de modo bastante particular e que por vezes parecem entrar em estado de espírito alheio ao que se define, pelo senso comum, como normalidade. Os devaneios, excessos, desvarios, o flerte com a insanidade, que é fruto da investigação do psicológico e dos efeitos do inconsciente sobre o sujeito, criam mais distanciamento que identificação. Nesse ponto, cabem duas considerações importantes: tal configuração tende a promover um olhar, mais de cima para baixo, como aquele que julgamos direcionado a Pantoja – e que, a nosso ver, não impede de todo a tragicidade. Também, o modo de configuração do humano responde ao padrão mimético da obra, no qual nos centraremos mais adiante, mas que vale indicar em parte: está interessado não na representação da exterioridade do humano, mas em aspectos de sua constituição.

Nesse sentido, não busca o reflexo da generalidade no sentido quantitativo, de abrangência mais, dir-se-ia, absoluta, e sim no sentido de permanência. Isto é, não somos todos Lavínia, Orin, ou Christine, mas temos todos algo deles em nós, os aspectos do ser e do mundo que neles se expressa de modo avassalador são inerentes à condição humana. O modo como cada sujeito se relaciona com determinadas parcelas, dir-se-ia, problemáticas, mas próprias do humano é que diferencia os indivíduos que tomarão umas ou outras atitudes e serão caracterizados como mais “normais” ou mais “anormais”. De um modo ou de outro, estaremos todos suscetíveis a casos similares porque partimos de condições análogas e nos movemos por determinantes que são, se não idênticas, compatíveis ou equivalentes. Mal sabe Lavínia, pois, que sua fuga inútil da desdita não é impossível somente porque há uma maldição familiar sobre os Mannon, mas porque paga ainda pelas faltas da casa de Atreu e por todos os crimes cometidos: a impossibilidade de escape não é por uma dívida abarcada a um sentido humano de justiça, esse é apenas o modo como o humano consegue assimilar, de acordo com um conjunto de valores, o princípio em si de que a constituição humana está fadada ao engendramento trágico. Assim, por mais que a compreensão do sentido do erro se

estenda aos antepassados, pela memória, essa é “somente” a maneira pela qual o indivíduo consegue dar explicação para o porquê da inexorável desdita, quando o princípio que leva à decaída abrange significação muito além de seu alcance. Acreditando ou não na universalidade do infortúnio ou entendendo em maior ou menor medida as razões de seu engendramento, há a percepção, por parte dos personagens, cada um a seu modo e a seu momento, de que o destino os impele, inevitavelmente, à desgraça.

Efetivamente, o giro em espiral é sempre para baixo, para o fundo. É o tom de decadência que marca a obra: do cenário geral da casa, suntuosa, tomamos um ar de altivez que já em seguida entra em choque com o matiz crepuscular do Ato de abertura, completado, ademais, ainda na didascália inicial, pela voz envelhecida do “ossudo e espadaúdo, com as articulações endurecidas pelo reumatismo [e de] rosto descarnado” (O’NEILL, 1970, p. 36) Seth, que canta pesarosamente:

Trazida pelo vento, em lufadas leves, [a] música às vezes se faz ouvir com força e outras vezes declina, quando o vento também declina. Do fundo, à esquerda, ouve-se a voz de um homem cantando Shenandoah, canção popular da época e que, mais que qualquer outra, acompanha o ritmo melancólico do mar. A voz se aproxima rapidamente. É fraca e idosa, os restos do que teria sido, outrora, uma voz de barítono: “Oh, Shenandoah, eu queria te ouvir / Ao longe, rolando, meu rio / Oh, Shenandoah, não posso voltar / Pra te ver, que’estou longe / Muito além do largo Missúri.” (O’NEILL, 1970, p. 35-36).

À melancolia parece arrolar-se um sentimento nostálgico na canção entoada por Seth já no início do primeiro Ato de *A volta ao Lar* e repetidas vezes, em fragmentos, ao longo da trilogia, até o final do último Ato de *Os fantasmas*. O rio, ou o passado, se pensarmos em uma relação metonímica, logo, representam um saudosismo que antecipa o que há de desprezível no presente ou nas ações vindouras. Ao passado idealizado, de prosperidade e/ou tranquilidade, os Mannon já não poderão voltar, tal qual Agamêmnon quando do regresso de Troia ou os atridas marcados pelo ciclo trágico incutido no *gênos* e tal qual um marinheiro que longe para trás deixou *Shenandoah*. Igualmente, a própria casa já não desfruta do caráter de palácio que emerge da terra e se alça aos céus, como signo de louvor e glória da família; carrega em suas paredes a marca do tempo e, com ela, os rastros deixados pelos crimes ali cometidos. A memória desempenha o papel de mostrar, uma vez

mais, a contradição entre a altivez e a decaída, sendo que quanto mais se enaltece ou se eleva algo, mais significativa ou impactante parece ser sua queda.

Já cantavam as Electras gregas, cada qual a seu modo, os grandes feitos e a honradez do rei Agamêmnon. Em *Electra Enlutada*, ora Seth, ora Marinheiros parecem buscar na canção, que se configura como espécie de trilha sonora da memória coletiva, uma atmosfera idílica que é fuga da realidade, processo esse operado também pelos personagens que formam o ciclo trágico nas viagens mentais ou efetivas em afastamento da casa, no mais das vezes às “Ilhas dos Mares do Sul”, constantemente referidas, sobretudo, por Adam Brant e Orin.

Nessa manifestação passadista e quase lúgubre, o vento – reforçado pela referência ao mar, que, sem obstar, nos remete ao regresso de Agamêmnon – e sua inconstância, nesse sentido, auxiliam na construção de uma atmosfera mais sensitiva que realista, a qual pode ser entendida já como símbolo da transitoriedade das coisas e dos seres.

Na medida em que há um maior grau de transformações dos personagens no decorrer da obra e, paralelamente, uma alternância de perspectivas, o processo de avaliação e/ou classificação da realidade que se oferece parece obedecer à lógica do relativismo. O multiperspectivismo trabalha com possibilidades mais que com verdades (unívocas), e o público/leitor, nesse sentido, é instigado a uma atitude de revisão e reelaboração mais ou menos constante de valores e conceitos a respeito das coisas e dos seres.

Primordialmente, essa abertura nos indica uma estratégia mimética de O’Neill mais distante do realismo homérico de visão unívoca e mais próxima da obscuridade do Velho Testamento. Sem embargo, é interessante notar como essa apropriação se dá modificando os dois tipos miméticos em algo de elementar. A fissura da perspectiva, que na narrativa mitológica cristã aponta para as variadas formas de chegar/buscar a uma (una, única) verdade, em *Electra Enlutada* parece pressupor a inexistência de um ponto de chegada definitivo: a busca é constante e sempre incompleta, porque, entre outras questões, não está vinculada à crença. Por outro lado, tal afastamento do unilateralismo constrói uma visão de mundo comprometida com a verossimilhança aos moldes da perspectiva homérica: tanto em um caso como em outro o envolvimento com o dito baseia-se no pacto entre interlocutores a respeito da validade/credibilidade do que se narra – as regras que regem o discurso são apresentadas como análogas às regras que estruturam a “realidade”; o que

muda fundamentalmente é a forma de entender o mundo, visto como muito mais complexo, isto é, aberto e indefinido, na perspectiva moderna de aproximação à fragmentação (FOUCAULT, 2007), à fratura (LIMA, 2000) e à visão do humano de influência freudiana. Parece-nos oportuno pontuar que tal fusão de modos miméticos, tal e qual ocorre, agencia uma linha de interpretação segundo a qual a forma de concepção da realidade posta em evidência converge paradoxalmente para uma superação do racionalismo (positivista/cientificista) que se nega, porém, a regressar a crenças de ordem religiosa ou, ao menos, de ordem estritamente religiosa.

Magalhães Junior (1970, p. 25), comentando a aproximação da obra de O'Neill com a perspectiva freudiana, fala de uma “fusão de Ésquilo com o Dr. Freud”, mas parece-nos que a afirmação é um tanto redutora. É premente no *mímema* em questão a exploração psicológica e o entendimento da psique de acordo com os preceitos freudianos, porém seria de se questionar se tal forma de acepção do humano converge em fulcro da ação trágica ou da forma de concepção da realidade. Ademais, ainda que a estrutura do drama, mesmo pela disposição em trilogia, se aproxime da *Oréstia*, cabe considerar, no estudo dos personagens, se não haveria maior aproximação das *Electras* de Sófocles e de Eurípides que da obra esquiliana.

No elementar, com efeito, uma análise sistemática e comparativa apontando aproximações e distanciamentos ente *Electra Enlutada* e *Oréstia* nos mostra que há aí um processo de releitura bastante direta, como acertadamente contextualizam os estudos desenvolvidos por Adriano de Paula Rabelo (2004) e Daniela de Freitas Ledur (2011): o encadeamento dos acontecimentos, especialmente a correspondência fechada das partes da trilogia¹⁶⁵, assim como dos personagens¹⁶⁶, não deixa muita margem a contestações. A indicação de personagens, no início da obra (escrita), por exemplo, como referência à *dramatis personae* do chefe da família, realça a releitura de Agamêmnon: “BRIGADEIRO-GENERAL, EZRA MANNON” (O'NEILL, 1970, p. 33). O resgate, como se vê, é tão declarado e reafirmado ao longo da trilogia que não seria de todo descabido o uso do termo “adaptação”, o que nos aponta uma forma de atualização do referente, no que tange

¹⁶⁵ *A volta ao lar* está para *Agamêmnon* como *Os perseguidos* está para *Coéforas* e *Os fantasmas* se ajusta em certa medida a *Eumênides*.

¹⁶⁶ Não há muito receio por parte do leitor/público minimamente contextualizado com o referente grego em vincular Ezra a Agamêmnon, Christine a Clitemnestra, Brant a Egisto, Orin a Orestes e Lavínia a Electra, seja pelo encadeamento dos fatos seja já de início pela proximidade eufônica dos nomes.

à disposição do drama, opostamente situada àquela empregada por Galdós; fator esse que, para o presente trabalho comparativo, merece especial atenção. Parece oportuna, neste ponto, a síntese comparativa proposta por Sábato Magaldi entre a *Electra Enlutada* e a *Oréstia*:

O'Neill criou uma história de equivalências evidentes. O pai de Ezra Mannon/Agamenon expulsou de casa o irmão, porque se apaixonara por uma enfermeira, e da ligação nasceria um filho, Adam Brant/Egisto. O casamento desigual levou o irmão Mannon, um dia, depois de constrangedora cena doméstica, a preferir o suicídio. A viúva, presa mais tarde da miséria, apelou para Ezra, não sendo atendida. Quando regressou de viagem, o capitão Adam Brant já nada pôde fazer pela mãe e apenas jurou vingar-se do primo Ezra Mannon. Daí, como Egisto, unir-se a Christine e ser seu cúmplice no assassinio do marido Ezra Mannon/Agamenon. O'Neill ainda acrescenta outros antecedentes mesquinhos, mas que ajudam a compor o quadro psicológico: o pai de Ezra também gostava da enfermeira e adquiriu bens do irmão por uma ninharia, isto é, roubou-os sob a capa da legalidade (MAGALDI, 1981, p. 39).

Partamos do excerto citado de Magaldi para focalizarmos, dentre as muitas aproximações, uma distinção significativa: a similitude física, patentemente explorada em *Electra Enlutada* O'Neill, entre Orin, Ezra e Adam Brant acentua algo que está em certa medida deixado de lado no enfoque dado pelos tragediógrafos gregos – o jogo de semelhança dado o laço sanguíneo (aparência física e “índole”, espírito, essência, caráter), claro, se estende a Egisto; ele não poderia estar, de nenhum modo, restrito à comparação/desdobramento Agamêmnon-Orestes ou à semelhança Orestes-Electra. Essa questão nos remete ao *gênos*, tirando o aspecto vilanizado que Egisto assume, em alguma medida, nas tragédias (mesmo que ali isso se deva em boa parte à focalização do mito que se põe em prática mais que a alguma depreciação explícita de Egisto como indivíduo – o que talvez ocorra somente em *Ésquilo*, pelo já mencionado comprometimento com a elevação de Agamêmnon e Orestes como modelares) e aponta também para a universalidade do trágico. Foi possível observar, quando versávamos sobre o mito grego de tradição oral, como os heróis estão imersos em universo problemático/desafiador, que os coloca à prova, sendo constituídos como homens valorosos e/ou decaídos a partir de suas ações, que podem assumir o signo de proezas e/ou de erros. Há, pois, certo movimento de ascensão e queda quando centramo-nos no herói a partir de uma perspectiva de delimitação do movimento trágico, seja na concreção do mito na

tragédia, seja nas formas e variantes antecedentes. O recorte sobre Egisto, pois, operado pelos *mímemas* gregos por nós estudados que tratam da maldição que envolve a casa de Atreu tendeu a considerá-lo em oposição a Agamêmnon e seus descendentes; o que, sobretudo para o olhar do leitor moderno, afastado da vivência do mito, velou em grande monta o fato de que há, antes do antagonismo, uma relação de paridade. Ela é, claro, ancestral, sanguínea, mítica. Fazem parte, todos, de uma mesma maldição; caem uns por força dos outros, em embate que se resolve no interior do *génos*.

Em O'Neill, Brant assume inicialmente o papel de vítima que "erra" (*hybris* – decreta seu fim pelas escolhas que faz) pelo modo como responde às injustiças sofridas: isso se dá também com Egisto, porém a tragédia grega (considerada segundo o conjunto de obras que chegaram à atualidade) negou-lhe o direito – presente no mito como tradição oral – de expressar tal sentimento/direção trágica na medida em que se interessou mais, com Ésquilo, em Orestes e Agamêmnon e, com Sófocles e Eurípidés, em Electra.

Ademais, as semelhanças, na terceira peça da trilogia de O'Neill, entre Orin e Ezra e entre Lavínia e Christine – Orin ao final assume consciência disso – mostram o caráter cíclico do mundo (trágico) tal qual o mito grego: é a expressão estrita de como a *moira* se converte em acaso ao passo que a atualização dos erros dos antepassados e a conversão dos descendentes nos seus progenitores passa de história dos Entes Sobrenaturais para a exemplar (do micro para o macro) relação familiar. Assim, os filhos ocupam o lugar dos pais e se assimilam cada vez mais a eles em contraste ao fato de que, no conflito de gerações – também visto na *Electra* galdosiana –, os mais novos se voltam contra os (se opõem, de alguma forma, aos) mais velhos. Em um caso como em outro, ao que parece, o perene é o modo como tais ações parecem reger-se por algum sentido de vingança, impulsionado pelo remorso e, em última análise, pelo individualismo.

Pensando nos procedimentos de estudo que partem das aproximações e dos distanciamentos e tomando como mote as considerações de Magaldi (1981), é interessante reparar como grande parte da bibliografia sobre a obra de O'Neill tem se dedicado a estabelecer reflexões a partir de métodos comparativos. No mais das vezes, o que se encontra são cotejos do dramaturgo com expoentes do pensamento e estética modernos ou então reflexões sobre o esforço do autor em atualizar princípios estéticos e filosóficos gregos antigos. Piqué (1969) comenta como tal

ponte entre O'Neill e os clássicos foi intermediada pela leitura de Nietzsche e Freud. Efetivamente, poder-se-ia afirmar que o direcionamento trágico da proposta dramaturgica do autor é mais nietzschiano que aristotélico, assim como o comportamento de seus personagens se vincula mais ao pensamento freudiano que ao Éros euripídico. Ledur (2011, p. 2), por sua vez, destaca certo naturalismo de influência de Zola, indicando na obra “o reconhecimento de que forças como hereditariedade e meio ambiente exercem influência determinante na formação do caráter, no comportamento, nas escolhas dos indivíduos”. Já Rabelo (2004) aponta para a proximidade entre passagens de *Electra Enlutada* e de *Hamlet*. Em direção adjacente, Piqué (1969) vai mais além e propõe um paralelo entre as dramaturgias (no sentido de conjunto de obras dramáticas) do autor norte-americano e de Shakespeare. Centrando-se na permanência de aspectos do trágico em tal *mímema* de O'Neill, Rabelo (2004, p. 93), apesar de ressaltar a “construção do texto conforme os parâmetros aristotélicos”, argumenta, em contrapartida, que

a força da trilogia americana decorre do magistral desenvolvimento de um senso de destino inevitável decorrente do sentimento de culpa, elemento crucial tanto no universo puritano dos personagens como na psicologia moderna [tomada pelo autor no sentido de “conjunto de conhecimentos sobre a psicologia humana advindos dos estudos freudianos”].

A atualização, na esteira da interpretação de Rabelo (2004), se daria na conversão do sentido de destino grego, correlato dos deuses, em algo que poderíamos definir como uma concepção moderna de que os acontecimentos são dependentes – e resultam preponderantemente – da psicologia humana. Tal afirmação, há que esclarecer, reproduz declaração do próprio O'Neill em diário escrito durante a idealização e confecção da obra dramática, como bem lembra Magaldi (1981, p. 38). O'Neill (1961) assevera mesmo que intentara uma vinculação ao sentido (grego) de destino a partir de uma abordagem de acordo com a psicologia moderna impulsionado pelo questionamento de se a problemática grega expressa no mito de Electra se faria sentir por um público inteligente porém alheio ou afastado de crenças em divindades ou no sobrenatural.

Problematizando tal premissa, Rabelo (2004) distingue o peso que a sexualidade, ou os impulsos sexuais, toma em tal conjuntura. Com efeito, tal estudioso parece defender mesmo uma correlação estrita entre a *hybris* grega e a

libido. Já para Piqué (1969, p. 69), em sentido mais amplo “existe la *hybris* con el arrebatado de varios fuegos, de amor y odio, de vida y muerte, de rebeldía, venganza, o ternura, compasión¹⁶⁷”. O autor, ainda que siga na mesma direção de Rabelo no que se refere ao sentido freudiano da manifestação de tal conceito grego, o coloca como motivador para todo tipo de desvio praticado pelos personagens. Mesmo que Piqué não faça explicitamente em seu trabalho essa associação, na terminologia freudiana sua análise parece entender que a *hybris* se transforma, na obra de O’Neill, em espécie de revelia do id contra o superego.

Outrossim, atentando para o que propúnhamos como mirada à *Electra* de Galdós no que tange ao confronto entre o sublime e o grotesco e no que isso corresponde, em certa medida, ao conflito trágico de forças antagônicas, poderíamos sugerir, em termos de equivalência, que a dialética entre id e superego é determinante da fortuna humana na composição mimética de O’Neill, bem como o trágico se engendraria a partir de tal linha de resoluções.

Nesse sentido, tal qual Rabelo (2004), Piqué (1969) busca no interior da mente a força motriz do destino humano:

En O’Neill la *hybris* está en el inconsciente. El inconsciente es el sucedáneo de los antiguos dioses. Pero al igual que si se hacía de los dioses únicos árbitros de los destinos humanos se destruía al hombre, ahora se destruye al hombre si se le impone como único árbitro al inconsciente, con sus devaneos y peregrinaciones, peregrinaciones que tan fácilmente llevan por la carrera de la autodestrucción del hombre¹⁶⁸ (PIQUÉ, 1969, p. 70).

Notamos, de princípio, que tal configuração aponta para uma perspectiva o’neilliana de mundo cerradamente trágica, já que as determinações do inconsciente, tomado como natural – parte constitutiva – do ser humano, governariam o modo de agir de toda e qualquer pessoa. Visto o inconsciente como estância de ultrapassagem da medida, como desencadeador do infortúnio, o trágico assume caráter universal.

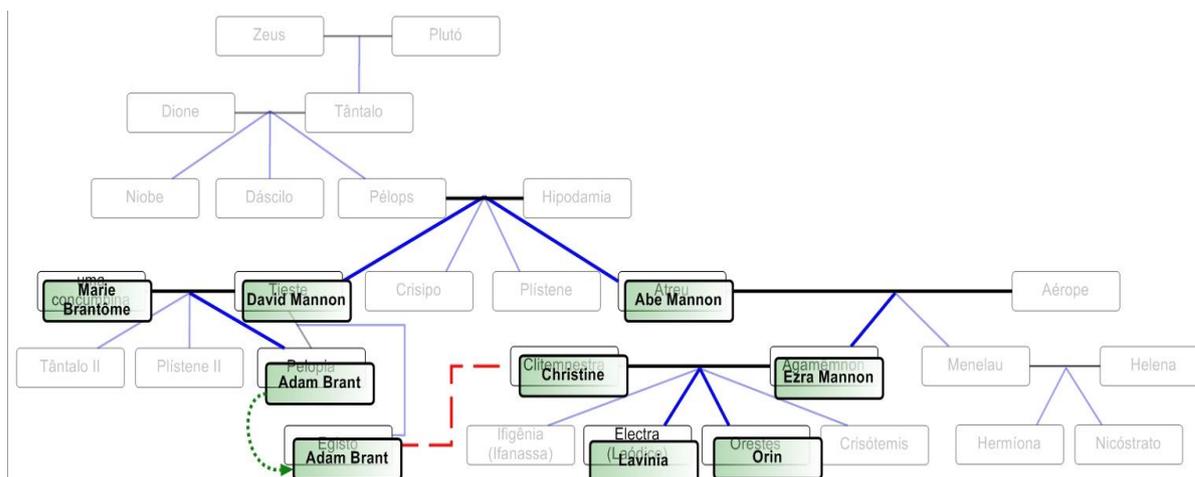
¹⁶⁷ “Existe a *hybris* com o arrebatamento de vários fogos, de amor e ódio, de vida e morte, de rebeldia, vingança, ou ternura, compaixão” (tradução nossa).

¹⁶⁸ “Em O’Neill a *hybris* está no inconsciente. O inconsciente é o sucedâneo dos antigos deuses. Mas da mesma forma que se os deuses fossem considerados os únicos árbitros dos destinos humanos se destruía o homem, agora o homem é destruído se o inconsciente for imposto como único árbitro, com seus devaneios e peregrinações, peregrinações que tão facilmente levam pelo caminho da autodestruição do homem” (tradução nossa).

Ainda assim, cabe considerar, não obstante, quais são os elementos outros que circundam ou se relacionam com o inconsciente. Ou seja, há a possibilidade, em teoria, de ver o inconsciente como também determinado por forças exteriores¹⁶⁹, o que nos leva para questões de ordem social. Nessa esfera, pois, é de se considerar se e em que medida a internalização dessa realidade exterior é força motriz do inconsciente e de que maneira se dá a absorção – representação – das forças extrínsecas. Mais além habita, ainda, a indagação sobre que tipo de concepção – representação – do social é apresentada na obra de O'Neill. A percepção de que haveria uma marcada base naturalista de entendimento do mundo nos dá um ponto de partida nesse sentido, mas deixa em aberto como pode convergir com uma perspectiva freudiana de entendimento do humano a partir de um processo mimético que tem como fulcro a intertextualidade.

Como ponto de partida para expandirmos considerações nesse sentido e recordando as palavras antes citadas de Magaldi (1981) sobre a correlação entre *Electra Enlutada* e *Oréstia*, julgamos válida a sobreposição da árvore genealógica dos Mannon exposta na trilogia norte-americana à dos atreidas segundo a versão por nós proposta anteriormente:

Figura 2 – Genealogia de Lavínia



A sobreposição imagética que propomos é colocada não sem uma justificação que vá além da ideia de correspondência: o exercício da analogia direta empregado por O'Neill, que se estende da trilogia esquiana para o mito, aponta uma nuance

¹⁶⁹ Essa relação é abordada detidamente e a partir de diferentes enfoques por Freud (2011a) em *Das unbehagen in der kultur* (O mal-estar na civilização).

mais aprofundada no que diz respeito às implicações da relação de duplicação estabelecida. Mais que releituras dos personagens canônicos, os Mannon configuram-se como desdobramentos mesmos de seus correlatos.

Tratamos anteriormente de como, no plano de significação do *gênos*, os familiares se desdobram em certa medida de seus antepassados. Vimos como na *Electra* de Sófocles, por exemplo, o símbolo da árvore atualiza tal sentido do mito antigo, já presente na tradição oral. No âmbito da relação intertextual tomado desde a perspectiva moderna, pontuamos também como a *Electra* II galdosiana sofre múltiplos desdobramentos, no interior do discurso ficcional e no universo de resgate do *cânone* por meio das formações arquetípicas, estando ambos os patamares, ali, entrecruzados. Pois bem, na trilogia o'neilliana, essa lógica do desdobramento ocorre tanto no sentido grego quanto no sentido galdosiano. Lavínia passa, no percurso da obra, de opositora a desdobramento de Christine, assim como Orin e Brant são desdobramentos de Ezra e, por extensão, de Abe e David Mannon, diluindo-se a ascendência nas referências indiretas e tangenciais às origens anteriores da família. Sem obstar, como a Figura 2 nos indica, eles são ressignificação – em plano mais profundo que o da simples inspiração temática – dos personagens gregos; operam um resgate que alude a um princípio de desmembramento, como se todos fizessem parte de um mesmo tronco, uma mesma árvore, que não é somente genealógica, como também, ambivalentemente, cultural, histórica, literária, em suma, matriz das formas de aceção da realidade.

No sistema de significação primário do mito, os Entes Sobrenaturais desempenham um sentido fundacional que pressupõe uma exemplaridade, um caráter modelar. Por conseguinte, os seres hodiernos do mundo, os ouvintes das narrativas orais, por exemplo, e mesmo em alguma medida os espectadores da tragédia, se identificam, se veem como desdobramentos também destes Entes. A sistemática operada por O'Neill, apesar da aparente incongruência, segue na mesma linha ainda que o conteúdo resgatado seja tomado como ficcional. Isso porque o que dele se extrai é visto como significativo de modo *extra-ordinário* e, de um modo especial, condizente com a realidade, com a concepção de mundo agenciada. Os referentes/personagens gregos assumem, então, no amoldamento das coisas do mundo e na hierarquia das classificações que determinam a realidade, caráter de verdade tão – ou quase tão profunda e mítica – quanto no universo grego,

pois discutem, investigam aspectos do humano tomados como “verdadeiros” ainda que algumas de suas matizes devam ser *ressignificadas*, *reclassificadas*.

O caráter de generalidade se amplia mesmo segundo a validade do referente como significação para a verdade do mundo. Vendo no referente grego, no mito e na tragédia, a expressão do que há de fundamental no humano, o dramaturgo moderno eleva o caráter ficcional a um patamar que os demais discursos tomados como ficcionais, em geral, não adquirem. Se essa relação é conceituada, no bojo dos estudos literários, como relativa à predicação de “clássico” ou de “*cânone*”, no que diz respeito aos modos de classificação da realidade, ao que se apreende da obra de O’neill em específico, mas que em alguma medida poderia ser expandido à *mímesis* moderna, coloca tais discursos em uma espécie de espaço intermediário entre o “ficcional” e o “real” – como em um caminho de retorno à imanência do mito.

Evidentemente, como viemos tratando ao longo deste trabalho, tal fronteira (entre ficção e realidade) é questionável independentemente do que acabamos de asseverar, seja qual for o *mímema* em discussão – uma enciclopédia e uma narrativa fantástica têm em comum serem expressões discursivas humanas, social, cultural, ideologicamente definidas. O que buscamos defender, com as proposições acima postas, é que, segundo o modo de classificação da realidade manifesto no *mímema* em questão, em consonância com o ideário coletivo que o cerca, parece haver um deslocamento do tomado como ficcional em direção ao tomado como real e vice-versa. Nesse sentido, haveria uma atualização do sistema ontológico arcaico de representação do mito, segundo as delimitações propostas para o tema por Mircea Eliade (1972). Falando sobre os sistemas de representação da realidade em sociedades arcaicas, o autor comenta sobre a inexistência de valor intrínseco autônomo nas coisas do mundo assim como nas ações humanas. Nesses termos, “un objeto o una acción adquieren un *valor* y, de esta forma, llegan a ser *reales*, porque participan, de una manera u otra, en una realidad que los trasciende¹⁷⁰” (ELIADE, 1972, p. 14, grifos do autor). Os valores atribuídos às ações são agenciados tendo em vista a relação do fazer humano, em consonância com o que temos dito, com os Entes Sobrenaturais (ELIADE, 2000), inseridos em um Tempo Magno (ELIADE, 1972), o tempo dos primórdios, das origens do que conta o mito, no caso da tradição grega. Destarte, quanto aos atos humanos,

¹⁷⁰ “um objeto ou uma ação adquirem um *valor* e, dessa forma, chegam a ser *reais*, porque participam, de uma maneira ou de outra, em uma realidade que os transcende” (tradução nossa).

su significación, su valor, no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico. La nutrición no es una simple operación fisiológica; renueva una comunión. El casamiento y la orgía colectiva nos remiten a prototipos míticos, se reiteran porque fueron consagrados en el origen («en aquellos tiempos», *ab origine*) por dioses, «antepasados» o héroes.

En el detalle de su comportamiento consciente, el «primitivo», el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, *otro que no era un hombre*. Lo que él hace, *ya se hizo*. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros.

Esa repetición consciente de gestos paradigmáticos determinados remite a una ontología original. El producto bruto de la naturaleza, el objeto hecho por la industria del hombre, no hallan su *realidad*, su *identidad*, sino en la medida en que participan en una realidad transcendente. El gesto no obtiene sentido, *realidad*, sino en la medida en que renueva una acción primordial¹⁷¹ (ELIADE, 1972, p. 15, grifos do autor).

O que propomos, a partir das reflexões acima postas de Eliade, é uma leitura do processo de composição o'neilliano convergente com o sistema ontológico do homem arcaico, sendo que, em lugar do mito em sua significação primeira (denotativo) ou mesmo posterior (conotativo/metafórico), se coloca o substrato mítico com significação agregadora do sentido ficcional e assimilando suas formações arquetípicas. O sentido de tudo o que se passa, o significado profundo das ações tomadas, reside na compreensão (ainda que nem sempre abrangente de todo ao entendimento dos personagens, no interior do “discurso ficcional”) de que são repetições das ações dos antepassados – e “antepassados”, “heróis”, “Entes”, nesse processo, são tantos os humanos no sentido “real”, aqueles que constituem a história humana (no sentido moderno) quanto os personagens do *cânone*.

Estes, nesse processo, assumem o lugar ocupado no mito antigo pelos "Entes". Reside algo de “transcendente” nos personagens míticos/literários conforme

¹⁷¹ “a sua significação, o seu valor, não estão vinculados à sua magnitude física bruta, mas à qualidade que lhes dá ser reprodução de um ato primordial, repetição de um exemplar mítico. A nutrição não é uma simples operação fisiológica; renova uma comunicação. O casamento e a orgia coletiva nos remetem a protótipos míticos, se reiteram porque foram consagrados na origem (‘naqueles tempos’, *ab origine*) por deuses ‘antepassados’ ou heróis. No detalhe de seu comportamento consciente, o ‘primitivo’, o homem arcaico, não conhece nenhum ato que não tenha sido proposto e vivido anteriormente por outro, *outro que não era um homem*. O que ele faz, *já foi feito*. Sua vida é a repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros. Essa repetição consciente de gestos paradigmáticos determinados remete a uma ontologia original. O produto bruto da natureza, o objeto feito pela indústria do homem, não encontram sua *realidade*, sua *identidade*, a não ser na medida em que participam de uma realidade transcendente. O gesto não obtém sentido, *realidade*, a não ser na medida em que renova uma ação primordial” (tradução nossa).

o inconsciente coletivo ao qual O’Neill dá vazão, decide explorar. Christine, assim, ritualmente repete os atos de Clitemnestra; esses atos, no plano de significação profunda da obra, não têm valor em si, adquirem valor na medida em que são compreendidos como *reprodução* – isto é, *atualização* que sempre realoca sentidos – do protótipo. O protótipo, todavia, não identifica no transcendente algo de religioso, ao menos não no sentido *stricto*. Trata-se de uma espécie de transcendência mais ao modo platônico, à ideia, ao fulcro de significação que antecede ou está acima da realidade/materialidade cotidiana, palpável¹⁷². Tal transcendência é religiosa, pois, no sentido amplo da *relição* com a origem, com o referente concebido como inaugural.

Isso converge para uma concepção da realidade na qual a aparente autonomia do sujeito ou sua liberdade de ação se relativizam, já que a individualidade também se flexibiliza: não há unidade do ser em um mundo formado por outros seres análogos, há uma extensão permanente de um sobre o outro e uma presença ininterrupta e irrefutável de parcelas de existência: reflexos do passado – segundo a conceituação que intentamos costurar: “*desdobramentos*”. Tudo o que se faça “já se fez” e “se fará” – “*acciones ejemplares que los hombres no hacen más que repetir sin cesar*”¹⁷³ (ELIADE, 1972, p. 29) –; ver as implicações da ação como significativas somente no plano interior do ser é uma postura de egocentrismo, incoerente com a natureza e extensão coletiva da ação, da experiência humana.

Daí decorre que a ação desdobrada da história dos atridas funciona como um *tempo mítico primordial tornado presente*, como conceitua Eliade (2008). Os agentes da ação, a um só passo, regressam ao que se efetuou *ab origine, in illo tempore*, e participam, em aparente paradoxo, da construção tanto do presente quanto do passado, vivo e em mutação na memória. A casa dos Mannon, em complemento ao

¹⁷² Ainda assim, tampouco o simulacro aqui seria cópia imperfeita: na esteira do pensamento neoplatônico, parece entrar em cena uma espécie de reverberação *ad aeternum* em que a ideia primeira está em posição de “superioridade” somente se (e na medida em que) assume o sentido – atribuído – de modelo. O valor de “superioridade”, assim, dá lugar à noção de coparticipação no ato da criação, sendo o elemento repetido tomado como “referente primordial”. Com efeito, em paralelo ao sistema paradoxal do rito exposto por Eliade (1979, p. 28-29), o tempo primordial e o tempo da execução/atualização parecem encontrar-se: “por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto [...] se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore*. [...] el hombre es contemporáneo de la cosmogonía [...] porque el ritual lo proyecta a la época mítica del comienzo” [“pela repetição do ato cosmogônico, o tempo concreto [...] se projeta no tempo mítico, *in illo tempore*. [...] o homem é contemporâneo da cosmogonia [...] porque o ritual o projeta à época mítica do começo” (tradução nossa)]. Tanto no refazer do rito quanto no representar intertextual, o resgatar do mito torna-se, destarte, ao mesmo tempo, o presenciar/experimentar o mito e o presentificar/representar o passado.

¹⁷³ “ações exemplares que os homens não fazem mais que repetir sem cessar” (tradução nossa).

que dela já tratamos, é *imago mundi* dos Mannon que atua como *axis mundi*, segundo a acepção de Eliade (2008), como espécie de abertura entre o mundo/tempo presente e o universo fundacional do passado e/ou do mito. Devemos reforçar que as proposições de Eliade se direcionam ao homem religioso em resgate de sua origem divina, sendo o *axis mundi* um elo entre o terreno e o divino; todavia, o que propomos é justamente ver a congruência deste com o homem multifacetado o'neilliano, que conserva formas de entendimento e atuação tanto do homem sagrado quanto do profano, segundo a distinção proposta por Eliade (2008). Isso justifica, conseqüentemente, um arranjo mimético que dilui e justapõe formas de concepções/construções da realidade aparentemente concorrentes, a citar, um naturalismo/realismo pautado no verossímil, mais filiado ao tipo homérico exposto por Auerbach (2009) e uma fragmentação da realidade e dos seres que abre margem para os espaços vazios do tipo judaico-cristão.

No que tange ao entendimento dos personagens sobre essa problemática, poder-se-ia ponderar que os desdobramentos e a repetição se consubstanciam, pois, em memória. Por meio da memória, tem-se a ilusão da exatidão e verossimilhança do passado ao mesmo tempo em que tal reconstrução depende diretamente dos processos mentais e individuais daquele(s) que opera(m) a reconstrução, influenciado, evidentemente, entre outros fatores, por determinantes emotivos. Quando, ao final do ciclo trágico e da trilogia, Lavínia toma consciência do processo do *génos* e se enclausura na casa, vivendo com e do passado, é a memória que compreende a acepção do passado baseada no eterno retorno, no caso, manifesto como maldição. Isso nos remete uma vez mais à questão de abrangência do trágico: se o ciclo se encerra e se fecha somente sobre o *génos*, talvez não haja visão cerradamente trágica; por outro lado, há ainda a possibilidade de que o que ocorre no ciclo seja exemplar do que ocorre em todos os casos, seja universal. Nesse caso, o que haveria de particular, sem deixar, por isso, de também ser exemplar, corresponderia ao paradigma trágico que se manifesta no seio da família (como entidade histórica, cultural, social) e no psicológico do homem: a realidade exterior, pois, é a condição posta no sentido das relações familiares, entendidas – é importante que se considere este fator para entender o poder de generalização no social – segundo certos parâmetros morais. Nesse sentido, o peso das memórias é que rege a consciência do passado nefasto e do sentido de tragicidade como maldição, o que substitui, de alguma forma, no plano de alcance

de compreensão da personagem, o mito como passado objetivo (história); ele é transformado, nesse processo, em passado subjetivo. Os acontecimentos anteriores, assim, são sempre alcançados pela voz subjetiva de alguém, ainda que caiam no senso comum e passem ao inconsciente coletivo:

MINNIE: Puxa! Eles devem ser um bocado ricos! Como é que arranjaram tanto dinheiro assim?

SETH: O patrão Ezra tem ganho muito, mas o dinheiro já vinha do pai dele, Abe Mannon, que herdou muito e ganhou uma barbaridade com os negócios de navegação. Começou com a primeira linha de paquêtes que saiu da Nova Inglaterra pra cruzar o oceano. (O'NEILL, 1970, p. 38).

Assmann (2011, p. 54), ao tratar das transformações nas formas de reconstrução – histórica – do passado na tradição ocidental, comenta que as “histórias de origem familiar surgiram à medida que os sujeitos ativos se diferenciaram e o monopólio de ação saiu das mãos de Deus e de seu representante, o governante, passando para as mãos das casas nobres”. Assim, “essas histórias profanas se afastavam da história da salvação que a todos abrangia”, passando a reproduzir discursos sobre o passado que tinham como objeto de atenção núcleos menores.

O deslocamento de focalização, todavia, não altera o fato de que o voltar para o passado seja uma busca de reconstrução das origens. O que acontece é que a secularização permeia tal processo sem que se perca de todo o caráter de elevação para com o referente tratado. A história da família nobre ocupa o lugar da história divina, dos Entes Sobrenaturais; porém, os processos de construção da realidade mantêm a premissa de que se trata de um mundo anterior digno de ser lembrado e, logo, valoroso, mais importante que o dos fatos hodiernos; o que em muito coaduna com a ideia de *fama* exposta por Assmann (2011) e que sedimenta uma relação de poder entre os homens.

Na obra o'neilliana, ocupando o lugar dos atriadas, que no universo grego desempenham a dupla função de (ou o meio termo entre) Entes Sobrenaturais e família nobre, os Mannon conservam aspectos que os aproximam de divindades. A história gloriosa que se perde nas teias do passado, na memória, ainda que reconstrua em parte fatos concretos, marca um tom de que o valor e a dominância da família se explicam – e por extensão se justificam – num mundo das origens e do

sempre e imutável. Logo, é difícil contestar a legitimidade do poder e do valor, per si, da linhagem¹⁷⁴.

A mescla proposta no *mímema* entre o supostamente “real” e o supostamente “ficcional” nos leva, sem obstar, a questionar sobre o fato de que esse entrecruzamento pode ser mesmo um agenciador da reflexão sobre tais fronteiras. Estaríamos diante, nesse sentido, de uma obra ou um procedimento mimético que anteciparia, no plano histórico da formação da episteme moderna ou pós-moderna, aquilo que viria a ser sistematizado a partir da década de 1960 nos estudos da filosofia da linguagem¹⁷⁵.

No percurso das reclassificações, evidentemente, entra em cena um filtro que é o olhar do dramaturgo em direção ao redimensionamento dos elementos particulares que compõem a obra e na convergência disso ao arranjo global do *mímema*. Esse, todavia, não necessariamente cooptará o direcionamento argumentativo do *mímema* tomado como referente principal na linearidade da obra. Rabelo (2004) chama a atenção, nesse sentido, para alguns aspectos estruturantes de *Electra Enlutada* que, de passagem, valem ser pontuados:

Mourning becomes Electra é um tributo à tragédia grega que retoma aspectos temáticos e formais da única trilogia do teatro da Grécia antiga que chegou até nós. O título, os nomes dos personagens, o cenários (o estilo arquitetônico da mansão dos Mannons lembra a cenografia comumente utilizada nos anfiteatros da antiguidade), o emprego de um coro de cidadãos locais que dão informações sobre os Mannons e os criticam, o enredo da peça apontam, numa primeira leitura, para uma quase paráfrase da *Oréstia* e para a construção do texto conforme os parâmetros aristotélicos. No entanto, ao mesmo tempo em que aproximam a peça da tragédia grega, esses mesmos aspectos temáticos e formais distanciam-na bastante de seu ponto de partida. Se na obra de Ésquilo o foco de interesse está em Orestes, daí o título de sua trilogia, na de O'Neill, como o próprio título também indica, *Electra* (Lavinia); é a personagem que concentra as atenções (RABELO, 2004, p. 92-93).

Segundo a linha de reflexão exposta por Rabelo, o diálogo realizado por O'Neill é, quanto a Ésquilo, de aproximação na superfície e afastamento na estrutura profunda. Exemplo do que diz o estudioso pode ser observado de modo interessante

¹⁷⁴ Exemplo claro disso está quando Louisa menospreza Christine dizendo que essa se agregou à família: “Não é da mesma raça dos Mannon. Descendente de francês e holandês, isso é o que ela é” (O'NEILL, 1970, p. 39).

¹⁷⁵ A referência anterior a Foucault (2007) e a Lima (2000), que neste trabalho elegemos como aporte teórico entre outros possíveis, vai nesse sentido.

na constituição do coro¹⁷⁶. Temos, conforme apontou o autor, que a função primeira de tal coletivo é a de, ao modo grego, contrapor as ações dos protagonistas por meio de juízos de valor. Seguindo o modo clássico, não interferem diretamente nos fatos. Excluindo-se daquilo que sucede, estão mesmo no meio termo entre personagem e espectador, tal qual, ao seu modo, funcionava o Coro grego, sobretudo nas tragédias de Ésquilo.

No primeiro Ato da trilogia, a rubrica inicial aponta que “*essas três figuras [o carpinteiro Amós Ames, sua esposa Louisa e sua prima Minnie] são mais tipos populares da cidade do que mesmo personalidades*” (O’NEILL, 1970, p. 36). O modelo se repete ao longo da obra, variando as figuras que compõem o coro. Ocorre que, ao contrário do que sucede na *Oréstia*, na obra o’neilliana se rebaixa o caráter elevado de tais figuras, isto é, daqueles que tecem os julgamentos, avaliam o certo e o errado do que se passa.

No caso em específico de *A volta ao lar*, mexeriqueiros, uns mais maliciosos – Louisa – e outros menos – Amós –, são figuras mais bem estapafúrdias, grotescas nos termos de Victor Hugo (2004), aplicadas não à moral no sentido da vigilância dos valores sociais como modo de correção e ajustamento, mas ao especular sobre as faltas dos demais – em especial os de alta estirpe – como forma de satisfazer seus próprios anseios. Amós, falador, parece mesmo necessitar de atenção; Louisa busca no pecado do outro um modo de colocar-se superior; Minnie “*é o tipo humilde e suave, que se deleita em ouvir os outros*” (O’NEILL, 1970, p. 36), em espécie de entretenimento novelesco desinteressado do questionamento ético das coisas.

A classe social baixa de tais personagens contrasta, claro, com a dos Mannon, porém a decadência moral é generalizada. Se os ricos se excedem ao menosprezar os pobres – “SETH [a Minnie]: Saiba que não é todo mundo que vê a casa dos Mannon tão de perto assim. Eles não gostam de gente estranha invadindo isto aqui” (O’NEILL, 1970, p. 37-38) –, esses tampouco deixam de invejar os ricos e “erram” por admirar seus excessos – “MINNIE: Puxa vida! Que baita casa!”¹⁷⁷ (O’NEILL, 1970, p. 37). Entra em cena novamente o *ouro-moeda* de que fala Brandão (2013c).

¹⁷⁶ Grafaremos em minúsculas “coro” quando referirmo-nos à obra de O’Neill porque, ainda que desempenhe papel de equivalência ao “Coro” grego, o conjunto de personagens não atua, efetivamente, como conjunto de vozes, tampouco aparece indicado nos diálogos da obra como tal.

¹⁷⁷ Repare-se, de passagem, como o trabalho com a linguagem, em especial o modo de falar dos personagens, contribui para o contraponto entre a baixa e a alta classe.

Coerente com o sentido cíclico, a abertura de *Os perseguidos* remonta o início de *A volta ao lar*, tendo em lugar dos espalhafatosos Ames, representantes da classe mais popular, um conjunto de figuras que representam uma classe intermediária¹⁷⁸ e que se fazem presentes por oportunidade do velório de Ezra: um médico (Joseph Blake), um ministro da Primeira Igreja Congregacional (Everett Hills) e sua esposa, um gerente da Companhia de Navegação dos Mannon (Josiah Borden) e sua esposa (Emma). Contudo, tanto a dinâmica permanece inalterada como a descrição dos personagens proposta na didascália procura explorar o estrambótico no corpóreo e o desproporcional ou descabido no comportamento. Vejamos apenas um excerto da prolongada caracterização:

[EMMA] *é a mulher típica da Nova Inglaterra, de pura ancestralidade inglesa, cara cavalgar, dentes salientes, pés grandes, maneiras defensivamente ásperas e dogmáticas. HILLS é o tipo do ministro bem alimentado de uma próspera congregação de cidade pequena – corpulento e untuoso, pretensioso e insinuante, cômico da fiel observação das leis de Deus, mas tímido e sempre tateando seu caminho* (O'NEILL, 1970, p. 150).

A aproximação ao animalesco coloca os indivíduos em espécie de condição de rebaixamento quanto aos Mannon e, mais que isso, quase de *subumanização*. Isso não significa uma perda da condição humana: estão dispostos às mesmas formas e regras de funcionamento de mundo que recaem sobre os moradores do palácio. No entanto, no que diz respeito à elevação de caráter, ao refinamento e sutileza de espírito, parecem ocupar lugar subalterno. A decaída dos Mannon é grandiosa porque os crimes praticados são grandiosos, assim como a constituição do ser, as questões do humano que afligem são, proporcionalmente, grandiosas. Tanto os Ames como os visitantes do funeral engendram-se em conflitos mundanos, corriqueiros. Ainda assim, são eles, quantitativamente, que representam a população geral. Se os Mannon são exemplares é porque mostram as possíveis e estrondosas quedas potencialmente provocadas pela constituição humana, avassaladoras e assustadoras – como os heróis gregos, têm a função de mostrar ao indivíduo comum aquele tipo de erro que não faz parte da realidade hodierna, mas que parte dos mesmos princípios que as faltas praticadas no cotidiano. Os sujeitos

¹⁷⁸ “Essas pessoas [...] tipos cidadãos, cômico representativo, como os outros [os Ames] eram, mas numa camada diferente da sociedade, a cidade tomada como fundo humano de cenário para o drama dos MANNON” (O'NEILL, 1970, p. 149).

do coro o'neilliano, no revés, refratam justamente a concreção desses princípios na realidade do sujeito *típico*.

Este sujeito, pois, é exemplar em um viés horizontal. Se o possível distanciamento histórico e geográfico pode significar uma não identificação e uma ridicularização de tais figuras, seguindo a máxima realista do micro pelo macro, tais personagens, por outro lado, poderiam ser transpostos aos mais distintos contextos, já que são os vícios e atitudes o que realmente os compõe.

Esse fator se presentifica mesmo, em Emma, na referência à ancestralidade. A ideia em si de uma “nova” Inglaterra, seja em Emma seja na ambientação geral da trilogia, nos remete uma vez mais ao citado paradigma do desdobramento. Emma é desdobramento de seus ascendentes ingleses e, por extensão, conserva espécie de laço de irmandade com os estadunidenses em geral¹⁷⁹. A história dos Mannon, por sua vez, é desdobramento da história dos atridas e é desdobramento também da História inglesa e norte-americana¹⁸⁰. O que há de universalizante quanto ao humano, está claro, parece ser resgatado do referente grego. Em complemento, o conjunto de valores estabelecido, sabidamente influenciado pelo ideário judaico-cristão, é tomado da tradição britânica.

Entramos, nesse sentido, em uma partição da matriz judaico-cristã apontada por Auerbach (2009) quando colocamos lado a lado os exemplo de Galdós e de O'Neill. Entre catolicismo e protestantismo, o complemento à matriz grega permanece, porém segundo sistemas de valores em considerável monta destoantes.

Em paralelo a um Pantoja falso salvador que excede pela libido em contraste aos preceitos cristãos, o untuoso Hills se deleita pela gula enquanto cumpre o papel de fiscal das leis de seu deus. O puritanismo, efetivamente, parece governar o julgamento desse coletivo coral em particular e da quase generalidade dos personagens da trilogia. Na transição do dogma à ação, claro, é que a questão se torna problemática, seja para os Mannon, seja para os demais, em espécie de

¹⁷⁹ Evidentemente, a formação do povo norte-americano não se limita a tal caminho de filiação. No entanto, entendemos, em acordo com a estrutura da obra, que paira no inconsciente coletivo de tal coletividade, materializada, como entidade, na ideia de nação, a prerrogativa de que formam um país de filiação britânica, haja vista o idioma e a religião predominante, por exemplo.

¹⁸⁰ Veja-se, por exemplo, a descrição do escritório de Ezra Mannon, que o coloca no meio termo ente Ente Sobrenatural e personalidade histórica (Cenário do Ato segundo de *A volta ao lar*): “dentro da casa, no gabinete de estudo de EZRA MANNON. [...] Na parede da direita, há um retrato de George Washington numa moldura dourada, tendo ao lado retratos menores de Alexander Hamilton e de John Marshall. [...] Sobre a lareira, numa moldura singela, há um grande retrato de EZRA MANNON, pintado quando êle tinha dez anos menos. [...] Sua face é severa, fria e sem emoções” (O'NEILL, 1970, p. 75).

conflito que, nos termos freudianos, implicaria na disputa entre id e superego. No plano subjetivo da psicologia dos personagens, tal fator parece realmente assim se resolver. Sem obstar, no plano social, se expande como espécie de parâmetro para as relações sociais e disputas de poder, sendo o dogma – e/ou a moral que o sustenta e dele decorre – moeda de troca e objeto da chantagem, como ocorrerá exponencialmente entre Orin e Lavínia e entre essa e Christine.

Não bastasse, pois, a autorrecriação do indivíduo e a tentativa constante de convencer a si mesmo, o senso comum personificado nos demais traz à tona, a todo momento, pela vigilância, os desvios de comportamento. Isso é possível porque os Mannon estão em espécie de lugar (histórico-cultural) de transição entre uma organização normativa em que o ente modelar (a família aristocrática, o rei, o rei-deus, entre outras formas de centralização de poder e de verdade sobre a realidade) cede espaço à lei como elemento transcendente ao indivíduo. É interessante reparar, aliás, como o próprio Ezra Mannon personaliza tal transição, já que, além de líder militar, fora destacado Juiz e também prefeito. Ao poder anterior que exercia pela posição genealógica, justapõe o poder institucional. Nesse percurso, avaliza-o e dá-lhe força para adquirir autonomia, conforme processo histórico, evidentemente, que se encaminha também na mesma direção. Estamos, nesse momento, em consonância com as proposições de Foucault (2014) em seu célebre *Vigiar e punir*, quando o autor francês discorre sobre o deslocamento de poder que ocorre no fenômeno da “troca de eixo político da individualização” (2014, p. 188). Para ele:

Quanto mais o homem é detentor de poder ou de privilégio, tanto mais é marcado como indivíduo, por rituais, discursos, ou representações plásticas. O “nome da família” e a genealogia que situam, dentro de um conjunto de parentes, a realização de proezas que manifestam a superioridade das forças e que são imortalizadas por relatos, as cerimônias que marcam, por sua ordenação, as relações de poder, os monumentos ou as doações que dão uma outra vida depois da morte, [esses e outros procedimentos constituem] uma individualização “ascendente”. Num regime disciplinar, a individualização, ao contrário, é “descendente” à medida que o poder se torna mais anônimo e mais funcional, aqueles sobre os quais se exerce tendem a ser mais fortemente individualizados; e por fiscalizações mais que por cerimônias, por observações mais que por relatos comemorativos, por medidas comparativas que têm a “norma” como referência, e não por genealogias que dão os ancestrais como pontos de referência; por “desvios” mais que por proezas. [...] Todas as ciências, análises ou práticas com radical “psico”, têm seu lugar nessa troca histórica dos processos de individualização. O momento em que passamos de mecanismos

histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou lugar do ancestral, e a medida o lugar do *status*, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis, é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma outra anatomia política do corpo (FOUCAULT, 2014, p. 188-189).

Reparemos como, a partir das palavras de Foucault, podemos pensar em uma incorporação em Ezra de uma dualidade expressa já, em alguma medida, na disputa entre Antígona e Creonte na tragédia sofocliana. Sobre a *Antígona* (442 a.C.) é conhecida a interpretação que coloca em evidência o conflito entre uma lei antiga, defendida pela filha de Édipo, e uma lei “nova”, representada pelo rei. A primeira, como se sabe, presta reverência à tradição, à genealogia e à religião olímpica – é a lei dos deuses; a segunda refere-se à lei escrita, à lei da *polis*, à lei do homem – ainda que na figura de Creonte se materialize. A primeira conserva aquilo que Foucault cita como individualidade ascendente, já que os Entes personificam e representam, em si, o sentido da justeza, a norma, o dogma. No segundo caso, estamos diante da troca do eixo da individualização: a lei é objetiva, devendo ser empregada, de cima para baixo, aos indivíduos como um todo, indiscriminadamente. Ezra, pois, pela genealogia, como Ente/ser que é exemplar e assume em si o sentido da justeza, ao passo que transfere para a posição que ocupa na esfera social tal sentido, descola a norma da pessoa e passam, também ele, e principalmente seus descendentes, a estarem sujeitos à norma abstrata.

Com efeito, o que fazem as figuras dos coros o’neillianos é cumprirem o papel de porta-vozes e fiscais dessa norma abstrata, dirigindo a atenção aos Mannon. Nitidamente, a hipocrisia é o elemento que corrói a legitimidade de tal procedimento. Ainda assim, apesar do que haja de desumanização dos Mannon em vários sentidos ao longo da trilogia, no que se refere ao estar sujeito às leis de deus, do destino e ao crivo dos pares concidadãos – mesmo que estes não sejam os nobres anciãos da tragédia grega –, a família e seus integrantes respondem à sua condição humana e revelam seu declínio moral, tal qual quaisquer outros indivíduos.

A exemplaridade, nesse pormenor, age na contramão do sentido tradicional, já que promove uma centralização de olhares inquisidores. Conforme o que o *cânone* instituiu na literatura, aquele que por tradição é exemplar, deve ser posto à prova para demonstrar, sempre, sua legitimidade. É na revelação das tomadas

acertadas de decisões, nas proezas assombrosas realizadas, nas mostras de virtude que os heróis se constroem como tais: para que sejam exemplos, para que doutrinem, para eles se deve mirar, sobre eles se deve falar. Nem Ente Sobrenatural nem indivíduo comum, ou um pouco dos dois, Ezra e o *génos* agem na transição da norma ascendente à descendente e invertem o sentido grego da exemplaridade: segundo a premissa da tradição grega, o herói é valoroso, por isso exemplar, modelo a ser seguido, mas ainda assim cai, por conta de uma falha justificada em sua condição humana; no caso dos Mannon, os sujeitos são decaídos, por isso exemplares, *modelos a não serem seguidos, a serem recriminados*, ainda que tal reconhecimento se dê por um processo complexo, já que a caída pressupõe um estágio anterior de altivez, o que determina um sentido subjacente e/ou velado de estima, de apreço.

O trabalho operado pelos demais cidadãos, entre idas e vindas, é o de paradoxalmente quebrar essa sobrevalorização ao passo que subsiste um apego ao sentimento de valorização; já que o modelo foi e é seguido, já que fundador de princípios, já que representante da coletividade e desdobramento dela: acusar a debilidade dos Mannon é revelar a debilidade também dos demais e daquele que delata. Tal movimento de ida e vinda gera um potencial desconforto no ato da recriminação. Trata-se de um censurar que ao mesmo tempo se deleita pela desgraça alheia e padece ou se remói em tal atuação, o que aparece ao longo da obra nas figuras dos coros e também em Seth, mas que tem exemplo maior na contraposição entre Hills e Blake, que ocasionalmente representam os lados opostos dessa balança, conforme excerto transcrito em seguida.

Retomando as considerações de Eliade (1972), se por um lado temos que considerar o cristianismo como agente de uma mentalidade histórica – e mais linear – em contraposição à perspectiva a-histórica – e preponderantemente cíclica – da realidade conjecturada pelo pensamento do homem arcaico, por outro lado também nos ritos judaico-cristãos está presente um *imitatio Dei*¹⁸¹. Ora, é o ajuste ou

¹⁸¹ “El mensaje del Salvador es en primer lugar un *ejemplo* que debe ser imitado. Después de lavar los pies a sus apóstoles Jesús les dice: «Porque ejemplo os he dado para como yo he hecho a vosotros, vosotros también hagáis». La humildad no es sino una virtud; pero la humildad que se ejerce siguiendo el ejemplo del Salvador es un acto religioso y un medio de salvación: «... Que os améis los unos a los otros, así como yo os he amado...». Ese amor cristiano está consagrado por el ejemplo de Jesús. Su práctica actual anula el pecado de la condición humana y diviniza al hombre” [A mensagem do Salvador é em primeiro lugar um *exemplo* que deve ser imitado. Depois de lavar os pés a seus apóstolos, Jesus lhes disse: ‘Porque exemplo lhes dei para que como eu fiz a vocês, vocês também façam’. A humanidade não é outra coisa senão uma virtude; mas a humanidade que

desajuste à imitação o parâmetro de julgamento dos personagens ao modo correto ou recriminável de comportar-se. Assim, na *Electra* galdosiana temos (Ato terceiro, cena X, em casa de Máximo):

MARQUÉS. Electra volverá a su casa con nosotros

MÁXIMO. Conmigo, y esto bastará para que sus tíos le perdonen su travesura [de haber ido, sola, hasta la casa de Máximo, sin permiso ni aviso].

PANTOJA. Sus tíos no la perdonarán ni la recibirán mejor viéndola entrar contigo, porque sus tíos no pueden renegar de sus sentimientos, de sus convicciones firmísimas. (*Exaltándose.*) Yo estoy en el mundo para que Electra no se pierda, y no se perderá. Así lo quiere la divina voluntad, de la que es reflejo este querer mío, que os parece brutalidad caprichosa porque no entendéis, no, de las grandes empresas del espíritu, pobres, ciegos, pobres locos...

ELECTRA. (*Consternada.*) Don Salvador, por la Virgen, no se enfade usted. Yo no soy mala... Máximo es bueno [...] ¿Qué razón hay de esa ojeriza?...

MÁXIMO. No es ojeriza: es odio recóndito, inextinguible.

PANTOJA. Odiarte, no. Mis creencias me prohíben el odio.¹⁸²
(GALDÓS, 2002, p. 294-295).

Em O'Neill, a primeira parte do primeiro Ato de *Os perseguidos* é quase um quadro à parte em que as citadas figuras que compõem o coletivo discutem os desvios de conduta dos Mannon, com especial enfoque em Christine e Lavínia, por ocasião do ocorrido no velório de Ezra. Tomemos como exemplo dois excertos:

SRA. BORDEN: Nunca pensei que [Christine] gostasse tanto do marido. É verdade que tem sido sempre uma esposa cumpridora de seus deveres, tanto quanto se sabe.

se exerce seguindo o exemplo do Salvador é um ato religioso e um meio de salvação: ‘...Que vocês amem uns aos outros, assim como eu os amei...’. Esse amor cristão está consagrado pelo exemplo de Jesus. Sua prática atual anula o pecado da condição humana e diviniza o homem” (tradução nossa)] (ELIADE, 1972, p. 30, grifos do autor). Veja-se, pois, que este “amor” é oposto àquele da “faísca” apontado por Brandão (2013c). Se um é salvação, outro é perdição, se um acusa a condição humana, o outro é redenção dessa condição e aproximação/transcendência à origem divina. “El que cree en Jesús puede *hacer* lo que El hizo; sus límites y sus impotencias quedan abolidos” [“Aquele que *crê* em Jesus pode *fazer* o que Ele fez; seus limites e suas impotências ficam abolidos” (tradução nossa)] (ELIADE, 1972, p. 30, grifos do autor).

¹⁸² “MARQUÉS. Electra voltará para sua casa conosco. MÁXIMO. Comigo, e isso bastará para que seus tios a perdoem pela sua travessura [ter ido, sozinha, até a casa de Máximo, sem permissão nem aviso]. PANTOJA. Seus tios não a perdoarão nem a receberão melhor a vendo entrar com você, porque seus tios não podem renegar seus sentimentos, suas convicções firmíssimas. (*Exaltando-se.*) Eu estou no mundo para que Electra não se perca, e não se perderá. Assim o quer a divina vontade, da qual é reflexo a minha vontade, que lhes parece brutalidade caprichosa porque vocês não entendem, não, das grandes empresas do espírito, pobres, cegos, pobres loucos... ELECTRA. (*Consternada.*) Senhor Salvador, pela Virgem, não se aborreça. Eu não sou má... Máximo é bom [...] Que razão há para essa ojeriza?... MÁXIMO. Não é ojeriza: é ódio recóndito, inextinguível. PANTOJA. Odiá-lo, não. Minhas crenças me proibem o ódio.” (tradução nossa).

SRA. HILLS: Sim. Parece ter sido boa espôsa.

SRA. BORDEN: Bem, isso só serve para se compreender como se pode julgar mal uma pessoa, sem ter má intenção, especialmente quando se trata de gente da família Mannon. Não são pessoas fáceis de se entender. É estranha a diferença entre ela e Lavínia, a maneira pela qual cada uma delas vê essa morte. Lavínia está fria e calma como uma pedra de gelo.

SRA. HILLS: É verdade. Não parece tão triste como seria de se esperar.

(O'NEILL, 1970, p. 151).

E logo:

HILLS: Que tragédia, ser levado assim, em sua primeira noite em casa, depois de ter passado incólume por toda a guerra!

BORDEN: Eu não consegui acreditar, quando soube. Quem jamais suspeitaria...? É estranho... Coisas do destino.

SRA. HILLS: (*Interrompendo, sem tato algum*) Talvez fosse o destino. Lembra-se, Everett, que você sempre disse, a respeito dos Mannon, que o orgulho se vai quando há uma queda, e que algum dia Deus os humilharia em seu orgulho pecaminoso? (*Todos fixam os olhos nela, chocados e irritados*)

HILLS: (*Atarantado*) Não me lembro de jamais ter dito...

BLAKE: (*Melindrado*) Desculpem, mas essa é uma tolice dos diabos! Conheci Ezra Mannon tôda a minha vida, e para aqueles que desejava conhecer era tão natural e simples...

HILLS: (*Rapidamente*) Naturalmente, doutor. Minha espôsa entendeu mal o que eu disse.

(O'NEILL, 1970, p. 153).

No caso de Pantoja estão evidentes a incorporação do papel de representante¹⁸³ e defensor da “divina voluntad” e do caráter “reflexivo” do rito/mito cristão. O reflexo, todavia, que é repetição no sentido pontuado por Eliade (1972), é distorcido no caminho, no espelho que é a subjetividade deste Salvador, refratário até no nome do “verdadeiro Salvador”: Jesus Cristo como Ente Sobrenatural. Nos excertos retirados da obra de O’Neill, chama a atenção primeiramente o tom especulativo de Sra. Borden e Sra. Hills, que tem por base algo como “o modo correto ou ajustado de reagir à ou comportar-se após a morte de um familiar próximo”. Não lhes chega à mente, todavia, que há um agir dissimulado por parte de Christine, assassina do marido, e um sentido oculto na frieza de Lavínia, conhecer ou suspeitar das ações da mãe – o que vai além ou se soma, claro, ao que há de caracterização da personagem como alguém estática e “fria”. Apontamos para esse pormenor por um motivo bastante preciso: ainda que os sujeitos avaliadores não

¹⁸³ Haja vista as implicações disso tratadas por nós anteriormente.

sejam corrompidos como um Pantoja, que ajam deliberadamente convergindo o julgamento aos interesses próprios, ou mesmo que não fossem, como são as figuras do coro de O'Neill, movidos por uma hipocrisia da qual não têm consciência, seriam incapazes de bem julgar os acontecimentos e os sujeitos a que miram, já que não é dada ao humano a possibilidade de onisciência sobre a “verdadeira face dos acontecimentos”. É dizer, todo julgamento será equivocado porque feito pelo humano, limitado à condição humana, ao alcance de seus sentidos, intelecto e emoções, prezo a sua perspectiva subjetiva; nas palavras de Lima (1981), determinado pelas formas de classificação do real de que dispõe. De acordo com o que discutíamos sobre as tragédias gregas, existe uma problemática que habita nas formas humanas de reconhecimento da “verdade”. Aquilo em que se crê a partir daquilo que se lhe apresenta.

A questão anteposta nos indica uma concepção o'neilliana de inadequação insuperável entre a “norma” e a capacidade humana de segui-la e, não obstante, também entre o “desvio da norma” e a capacidade humana de identificá-lo e avaliá-lo ajustadamente. Ademais, referida inconformidade não se exprime como própria da estrutura social; é elementar na constituição do humano. Há, irrefutavelmente, implicações severas do social em tal conjectura, porém, são reverberações de um princípio inerente ao homem. O direcionamento trágico que identificamos em *Electra Enlutada* em parte se explica a partir de tal constatação. No seio da tragédia grega, sobretudo a esquiliana, os deuses como avaliadores das ações humanas são, mesmo que com alguma ressalva, seres apropriados para exercer o julgamento, haja vista a *Oréstia*. No drama moderno do autor estadunidense, seres tão débeis e tão desajustados quanto os avaliados é que avaliam, já que não há um sentido elevado de justiça que não seja a incorporação de princípios impessoais em pessoas, de normas “desindividualizadas” aplicadas por e para indivíduos.

Perde-se, nesse processo, no direcionamento argumentativo do *mímema*, não acompanhado amiúde pelos personagens que nele atuam, o sentido elevado da norma, da regra, do dogma. Passa-se de expressão da vontade divina a manifestação de elucubrações morais, culturais, do homem. Isso destitui da existência humana, efetivamente, um valor transcendente e acusa um fundo trágico universal. Tanto os julgadores como os julgados, aqui, ocupam espaços análogos e transitórios, mesmo que na esfera social se aloquem em lugares distintos ou mesmo antagônicos.

Poder-se-ia ponderar, logo, sobre como essa conjectura assinala a transgressão das fronteiras entre as classes sociais no que se refere ao sistema de abrangência do trágico. Isso coaduna com a linha de raciocínio segundo a qual é na psicologia humana que o dramaturgo buscará o sentido da tragicidade ou a atualização da ideia de destino: o que une a todos é a condição humana. Estaríamos todos sujeitos, nesse sentido, aos determinantes da mente humana, que funcionaria de maneira mais ou menos análoga. Os determinantes sociais, destarte, influiriam no modo como o destino se fecha, porém não construiriam variáveis suficientes para promover uma superação das problemáticas humanas. O conflito trágico, na acepção o'neilliana, ao que se nota inicialmente, seguiria a esteira do que Lesky (2006) define como *conflito trágico cerrado*. Isso posto, mister seria considerar o direcionamento argumentativo de *Electra Enlutada* como oposto ao da *Oréstia*, em movimento intertextual que, de acordo com as reflexões de Jenny (1979), apontariam para uma atualização como inversão dos sentidos.

Ainda com vistas à tríade Amós, Louisa e Minnie, a nosso ver, além do que há de verossímil como expediente do retrato social, desponta com destaque, como antecipamos, o desajuste que o julgamento moral puritano mantém com a práxis social em tal contexto. Não obstante, as “feiuras” descritas por Hugo (2004), como têm seu lugar próprio no ambiente terreno, se revelam de forma mais proeminente quando ao desgaste moral se soma uma construção bizarra ou então ridícula dos caracteres físicos, e isso se dá com o suposto coro da obra de O'Neill: os três apresentam corpo exageradamente gordo e comportamento em certa medida espalhafatoso; a corpulência, por si só, é imagem da inadequação e do excesso. Nesse ponto, eles se contrapõem aos Mannon, que projetam efígies agradáveis – isto é, mais condizentes aos gostos e/ou padrões estéticos de fisionomia e vestimenta inculcados no inconsciente coletivo.

Tal diferenciação nos leva, conseqüentemente, a três considerações que cremos importantes de serem destacadas. Primeiramente, o contraponto com os coros gregos perpassa os mais variados pontos de construção de sentido – a capacidade de julgamento dos que julgam é posta em dúvida, na obra de O'Neill, seja pela baixa estirpe, pela moral questionável, pela falta de manifestação de sabedoria, ao que se agrega a imagem do ridículo. A ridicularização faz a ponte com o segundo ponto a comentar, qual seja, a abertura ao cômico. Desde o início da trilogia está marcado o tom burlesco que cercará as figuras corais. A cena de

abertura, em que aparece também Seth, velho e esqualido, acentua ainda mais tal fator. Não estamos diante, claro, de um tipo de comicidade que desperta o riso escrachado. No revés, parece que o que se busca é uma espécie de contraponto à inflexão trágica que, porém, não afasta a ação como um todo de sua severidade: se há exagero, ele não desconstrói o verossímil porque se disfarça de retrato de caracteres, postos de maneira estereotipada; o risível está sempre adjacente ao movimento trágico, que se vai construindo ao longo da obra, como estratégia que usa da dessemelhança para dar suavidade e/ou promover a quebra, por momentos, da gravidade própria da tragédia.

Em terceiro lugar, há que se ter em conta, como já defendia Victor Hugo (2004), que o drama moderno coloca ao lado do belo o feio. Na obra do dramaturgo estadunidense, a dialética entre ambos ressalta a tragicidade pelo jogo de contrastes e está relacionada com o sentido de trágico que se agencia: os personagens adjuvantes distanciam-se, quanto a sua imagem, do núcleo trágico constituído pelos Mannon, porém a eles se aproximam em termos de índole. Contudo, comicamente, os servos e as pessoas do povo revelam suas “feiuras” na completude de seus seres, da gordura à picuinha, do corporal ao “espiritual”, como diria Hugo, mas que mais bem poderíamos chamar, na obra de O’Neill, de “moral e psicológico”. Em todas as instâncias do ser se manifesta claramente o desregramento. Já a família aristocrática da Nova Inglaterra representada na trilogia esconde sob uma imagem de altivez e pureza, isto é “beleza”, da casa, dos corpos, da postura, da fala¹⁸⁴, toda a feiura “moral e psicológica” que será responsável por crimes e autodestruição.

Essa oposição entre aparência e interior se expressa bem no comentário de Amós ao observar Christine: “Parece estar se escondendo por trás de uma máscara. Todos os Mannon são assim” (O’NEILL, 1970, p. 41). Com efeito, tanto para Christine como para Lavínia, Orin, Adam Brant e Ezra Mannon, O’Neill usa a comparação a uma máscara para referir-se à lividez e rijeza do rosto, acentuando a noção de falsidade e agregando alguma nuance de “ausência de vida”, o que

¹⁸⁴ A descrição de Christine posta em rubrica do primeiro Ato da trilogia é longa, mas vale citar em parte a título de exemplo: “CHRISTINE MANNON é uma mulher alta, de bela aparência, com quarenta anos, mas parecendo mais jovem. Tem um talhe esguio e voluptuoso e move-se com harmoniosa graça animal. Traja um vestido de cetim verde muito bem talhado e caro, que destaca a côr singular de seus cabelos bastos e ondulados, parte acobreados, parte dourados” (O’NEILL, 1970, p. 40). Repare-se, de passagem, no pormenor da cor dos cabelos fazendo referências aos metais preciosos em consonância com a ideia de *ouro-moeda* antes citada.

aproxima o público/leitor, juntamente aos personagens que compõem o coro, de predicções como “falta de escrúpulo” e/ou de que as duas são indivíduos com menor predisposição à comiseração ou ao afeto.

Tal sentido se prolonga na imagem por completo de Lavínia (que coaduna com as declarações anteriormente citadas do coro) – “*sua figura esguia, rigidamente sentada, [...] parece a de uma estátua egípcia*” (O’NEILL, 1970, p. 103) – e de Ezra – “*seus movimentos são exatos e duros como os de um boneco articulado [...] em atitudes posadas que sugerem estátuas de heróis militares*” (O’NEILL, 1970, p. 109) – e se estende a casa, na rubrica que abre o terceiro Ato de *A volta ao lar*, em construção com nuances de prosopopeia em que a fachada da mansão é tomada como se fosse a sua face:

São nove horas da noite, uma semana depois [em relação aos dois primeiros Atos]. A luz do luar cai em cheio sobre a casa, dando-lhe um aspecto algo fantástico e irreal. A alva e pura fachada de templo parece mais do que nunca uma incôgrua máscara fixada na sombria casa de pedra (O’NEILL, 1970, p. 103).

Em complemento à máscara, o que há de “irreal” e de “fantástico” na cena, usando da lua e do clima noturno como um todo em contraste com a alvura da edificação, promove a abertura ao mítico (no sentido de história falsa) e, por extensão, flexibiliza o rigor do verossímil, como que se abrindo um tom onírico, de ilusão e encantamento. Tanto a máscara, como a imersão em atmosfera de afastamento do “real” aludem, com algum teor de metaficcionalidade, ao caráter de reverberação que a realidade apresentada conserva em relação a um referente anterior, que habita o imaginário coletivo.

A máscara, mais que denotar características dos Mannon, coloca-os como “reencarnação” dos rostos dos atridas e nos remete ao teatro como forma de representação da realidade, das coisas e dos seres. O clima fantástico, em complemento, insere a ação, os acontecimentos, em uma espécie de limbo em que não se sabe ao certo qual a natureza do que se passa, qual o grau de “realidade”, de “verdade”, de “ficcionalidade”. Ou então, e em complemento, alude à impossibilidade de saber-se, em definitivo, onde termina o “verdadeiro” e onde começa o “falso”. Ou, ainda, e também de maneira complementar, que não há, efetivamente, distinção entre tais esferas de significação a não ser o sentido de tal a elas atribuído pelo humano: tudo, ao fim e ao cabo, é produto das classificações, do

amoldamento, da capacidade e disposição do humano em dar sentido às coisas, ou melhor, construir sentidos e, assim, construir as coisas em sua mente, como apontam as perspectivas teóricas de Foucault (2007) e Lima (1981).

Assim, no sentido atribuído por Eliade (1972), a ideia de ciclo, retorno, repetição, se estende à esfera ficcional, ou tomada como ficcional em parte. Os princípios da repetição e do desdobramento, ambivalentemente, aplicam-se, em uma instância, ao que há de consciência sobre o processo escritural/composicional, isto é, criador e artístico, ao modo do que diz Compagnon (2007), segundo comentamos na abertura do presente trabalho, e em instância correlata, ao modo mesmo de consciência da realidade, à forma de classificação do real, que entrecruza em um mesmo plano de significação, como temos dito, o “real” e o “ficcional”, que assumem massa multiforme; sem fronteiras rigidamente delimitadas.

Conforme a linha de raciocínio que temos seguido a respeito da obra do dramaturgo estadunidense, se o trágico é universal, já que aplicado a todos pela natureza psicológica própria do humano, parece que o sentido e/ou forma de manifestação da tragicidade é consideravelmente maleável e, por vezes, contraditória, estando dependente também de aspectos do social. O modo de declínio trágico dos Mannon é o “canônico”; ou seja, caem como caíram os gregos, por erros que se expressam pelo sentimento de vingança, de individualidade, de excessos relacionados ao poder e à paixão avassaladora: é o palácio dos Mannon como desdobramento da casa de Atreu.

O declínio dos pobres, por outro lado, é menos “nobre”; é a decaída advinda das miudezas do dia a dia, dos excessos pequenos, dos erros contínuos e tão diminutos que não engendram um ciclo trágico complexo: é o errar que nada mais faz que deixar o indivíduo já sofrido e devastado por sua condição de existência no lugar de sempre. É a derrota diária do ficar onde se está porque não se consegue superar as próprias debilidades, fraquezas, faltas, para achar uma solução para a situação – social – deplorável. Ao contrário do que ocorre em Eurípidés, conforme vimos nas declarações de seu Orestes (EURÍPIDES, 2009, p. 94-95), não há em *Electra Enlutada* um deslocamento que inverte o sentido da altivez dos poderosos para os humildes, como espécie de redimensionamento das noções de honra e nobreza. Em O’Neill, tais valores não se sustentam em nenhum personagem, ao fim e ao cabo; trata-se de conceitos, no máximo, perseguidos inutilmente, como ocorre com Peter, por exemplo, ou usados como artimanha, por Christine, ou ainda,

internalizados de forma deturpada por Ezra, que se crê e tenta sustentar-se como honrado ao passo que esconde um passado *desonrado*.

Mais além dessa constatação, todavia, seria de se questionar se o tipo de manifestação da miséria humana que recai sobre a classe baixa se caracteriza realmente como manifestação do que viemos considerando “tragicidade”. Com efeito, no percurso dos acontecimentos apresentados na trilogia poder-se-ia ponderar que não há, no que tange aos personagens circundantes aos Mannon, movimento trágico no sentido tradicional, da tragédia grega, ou mesmo que se explicitem fatores concernentes às proposições de Szondi (2004) por nós citadas. Isso se dá, em grande monta, pelo fato mesmo de a estrutura da obra centrar-se na família nobre, porém tal abrangência é de se considerar como imprescindível para a defesa de nosso argumento sobre a concepção de trágico o’neilliana como cerradamente trágica. No que há de retrato de comportamento e caracterização de tais personagens, sejam os que servem aos Mannon, sejam os que formam o retrato das camadas populares, sejam os pares pretendentes de Orin e Lavínia, Peter e Hazel, destoa uma realidade de infortúnio indiscriminado sem fundo de esperança. Ainda que não se possa localizar com exatidão, na linearidade da obra e em todos os casos, quais seriam as possíveis forças antagônicas que se levantam contra o indivíduo ou em que momento se fecha o declínio trágico, esses fatores ou ressoam como subentendido ou são aludidos de passagem.

Tal constatação, ademais, assevera certo teor de crítica social que reproduz não só na ação como na estrutura da obra o papel tangencial que a classe subalterna ocupa na organização social – no que diz respeito, claro ao protagonismo e ao desfrutar de *status* e/ou privilégios da posição social. Todos os demais são, pois, como sombras dos Mannon. Se na estrutura grega aristocrática a manifestação disso na tragédia denota o povo a seguir seus líderes, na disposição dos estados modernos capitalistas se converte em uma luta de classes que de luta realmente pouco há, resumindo no seguir ou aproximar-se aos detentores de poder e ver-se neles representados em alguma medida por querer-se no lugar deles estar. Essa espécie de flerte com o poder está presente no coro que abre a trilogia como nas figuras do coro que vão ao funeral de Ezra e, não obstante, nos cinco homens que constituirão o coro da terceira obra da trilogia: um grupo formado por Seth mais quatro homens alcoolizados (Abner Small, Ira Mackel, Joe Silva e Amós Ames) que, estando diante da casa dos Mannon abandonada por ocasião da viagem ao

estrangeiro dos últimos remanescentes da família, Orin e Lavínia, brincando com e temendo os fantasmas ali presentes, como outra forma de manifestação das idas e vindas no “recriminar” e “estimar” que comentávamos com destaque em Blake e Hills, se deixam encantar ao passo que têm pavor em conhecer os mistérios da casa/família. A dinâmica gira em torno do desafio proposto por Seth a Small que entre na casa e ali passe a noite. Esse “flerte” com os Mannon é signo do desejo de experimentar o protagonismo, mesmo que se saiba ou suponha o conseqüente infortúnio que daí advenha.

JOE: Por Deus, se os espíritos são como os viventes, eu bem que deixava o fantasma da mulher de Ezra sentar no meu colo! M'm!
(Estala os lábios lascivamente)
 AMES: Eu também! Ela era uma uva!
 SMALL: *(Com uma olhadela receosa para a casa)* O povo anda falando que é o fantasma dela que assombra o lugar, não é mesmo?
 (O'NEILL, 1970, p. 257).

O “flerte” com o poder, no caso em específico, se funde com o “flerte” no sentido mais próximo ao do uso cotidiano, ligado à libido, e o álcool é o elemento encorajador, está claro, que substitui o vinho grego como catalisador da *hybris*, como forma de “saída de si”. O desafio, em forma de aposta de dez dólares, aponta ainda outro elemento impulsionador: a ganância. Depois de prolongada cena cômica em que os amigos zombam do desafiado, Small acaba por entrar na casa – “SMALL: Vocês pensam que me assustam? Fantasmas não existem!” (O'NEILL, 1970, p. 258) – e, pouco depois, de lá sai esbaforido e apavorado, acreditando ter visto algum fantasma:

SMALL: *(Alcançando-os – aterrorizado)* Deus Todo-Poderoso! Eu os escutei, vindo atrás de mim, e corri para o quarto do outro lado, e vi o fantasma de Ezra com a roupa de juiz vindo através da parede – e, por Deus, eu corri! *(Arranca uma nota do bolso e atira-a em SETH)* Aqui está o seu dinheiro, seu amaldiçoado! Eu não ficaria lá nem por um milhão! *(Isso quebra a tensão, e os velhos dão largas [...] gargalhadas, esmurrando as costas uns aos outros)*
 (O'NEILL, 1970, p. 264).

Podemos tomar tal passagem como simulacro com tom de pastiche da condição geral dos personagens que circundam os Mannon. Por questões mais ou menos “nobres” e pelo foco de interesse no que ali se passa, incorrem em excessos,

desmedidas, atitudes longe de serem os crimes cometidos no círculo familiar que envolve o *gênos*, mas que, sempre, parecem apontar para um vindouro desfecho que não pode ser o da aventura. Os dez dólares e a vontade de passar-se por corajoso frente aos companheiros é o que faz com que Small enfrente suas debilidades, não por valentia honrosa, mas por enfrentamento desmesurado do perigo. Se o perigo era “real” ou imaginário, é questão em aberto, porém se materializa para o sujeito como punição e, para, efetivamente, se fazer presente e impulsionador do malogro. Como o declínio, aqui, se dá nas pequenezas e no aparentemente transitório, o ciclo trágico parece converter-se em ciclo cômico de encontros e desencontros. Afinal, a comicidade é o elemento próprio da desconstrução da altivez, da grandiosidade. No entanto, subjacente ao espectro risível se fundamenta uma direção trágica da existência humana. Aos Mannon, cada qual a seu modo, o fundo trágico do destino se revela à consciência, ao menos em alguma medida e em algum momento. Há, assim, a experimentação avassaladora do sofrimento trágico. Por outro lado, como não enfrenta as “grandes questões” do humano de frente, ao sujeito comum nem mesmo é dada a condição de reconhecimento da razão do sofrimento: a vida é um eterno martírio, superada pela ignorância, por divertimentos passageiros e por anestésicos da consciência tal qual a bebida. Estamos diante, assim, de uma espécie de tragicidade fluida, dissolvida no cotidiano. Este é constituído de eternos retornos de fechamento e abertura que se confundem e entrecruzam: não há como saber qual a punição de qual ato, se há uma correspondência, se há uma justiça ou equivalência de forças, já a massa confusa dos acontecimentos parece esconder sua significação profunda na pequenez com que, na superficialidade, se manifestam.

Estamos em diálogo, aqui, com aquilo que Bornheim (1992) define como próprio do trágico na modernidade quando fala das “diversas dinâmicas” que circundam o sujeito moderno e levam-no à miséria. Contudo, como temos dito, não é somente o social que delimita, em O’Neill, a razão do engendramento trágico, assim como não é somente com enfoque em uma trajetória complexa de um herói – moderno – que se materializa.

Nesse sentido, nos aproximamos do esquema proposto de aproximação na superfície e afastamento na estrutura profunda entre *Electra Enlutada* e *Oréstia*, que, na opinião de Ledur (2011), se inverte diametralmente se o exercício comparativo se voltar a Eurípides. Julgamos premente ressaltar, porém, que as

conclusões de Ledur baseiam-se fundamentalmente em uma análise mais específica da personagem Lavínia, que, tal qual a Electra euripídiana, ocupa papel central na obra, além de as duas apresentarem alguns elementos de proximidade: “ambas são as personagens centrais da peça, sendo as propulsoras de toda a ação. Além disso, ambas possuem um desejo ardente por vingança” (LEDUR, 2011, p. 2). Há, notadamente, algo de significativo quanto ao direcionamento argumentativo da obra na simples focalização dos personagens, segundo comentamos anteriormente e de acordo com Rabelo (2004), assim como a base de caracteres que moldam Lavínia resgata a Electra euripídiana em maior monta que a Electra de Ésquilo. No entanto, nos parece que a aproximação indicada por Ledur (2011) entre O’Neill e Eurípides se resume à verificação mais tópica da estrutura elementar das obras.

Voltando-nos, pois, às dimensões da composição com vistas aos processos miméticos, tal sentido de análise se mantém apenas em parte. O *Éros* euripídiano, efetivamente, pode ser visto como análogo ao princípio motivador das ações dos personagens o’neillianos, sobretudo os femininos. No entanto, no viés de entendimento freudiano, a questão se dá, em O’Neill, em plano menos de agitação das emoções e mais no patamar da conflituosa relação entre consciente e inconsciente, entre desejo reprimido e vontade declarada, para si e para os demais.

É somente segundo tal linha de entendimento que podemos entender, por exemplo, como se manifesta a sobreposição de Lavínia a Christine, na terceira obra da trilogia: depois de fundamentar em muito sua oposição à mãe pela dedicação excessiva – e/ou inclinação amorosa – dela em relação à Orin (ao início da trilogia), Lavínia acaba por replicá-la; o mesmo vale para a exacerbação pela libido e a dissimulação – e/ou manipulação, por vezes, meticulosa. Vejamos em partes a sequência de diálogos entre Lavínia, Orin e Peter quando os dois primeiros retornam de viagem (Primeiro Ato, Cena II, de *Os fantasmas*):

ORIN: [a Peter fazendo referência a Lavínia] (*Em súbito e estranho tom de escarnecedora malícia*) Você já lhe perguntou por que roubou as cores de mamãe? Não posso compreender por que – até agora – e não creio que ela própria saiba. Mas isso comprovará um estranho motivo, estou certo disso, quando eu o descobrir!

LAVÍNIA: (*Fazendo um sinal de advertência a PETER para não levar aquilo a sério – forçando um sorriso*) Não faça caso dêle, Peter.

ORIN: (*Seu tom se tornando dissimulado, insinuante e escarnecedor*) E ela se tornou romântica! Imagine isso! Influência do “escuro e profundo oceano azul” – e das Ilhas, hem, Vinnie? [...] (*Com ressentido amargor*) Mas elas passaram a ser ilhas de Vinnie, não

minhas. Elas só me deixaram doente – e as mulheres nuas me enojaram. Suponho ser demasiado Mannon, afinal de contas, para me transformar num pagão. Mas você precisaria ter visto Vinnie com os homens – !

LAVÍNIA: (*Indignada mas com certa culpabilidade*) Como pode você – !

ORIN: (*Sarcásticamente*) Belos e de aspecto romântico, não eram, Vinnie? – com trapos coloridos em volta das cinturas e flores transpassadas pelas orelhas! Oh, ela ficou um pouco escandalizada a princípio com as suas danças, mas depois se enamorou dos habitantes das ilhas. Se tivéssemos permanecido um mês mais, sei que a teríamos achado em alguma noite enluarada dançando sob as palmeiras – tão despida quanto as demais! [...] (*Apointa para os retratos ironicamente*) Imagine, se puder, os sentimentos de temor a Deus dos falecidos Mannon diante desse espetáculo!

LAVÍNIA: (*Com uma olhada ansiosa para PETER*) Como pode você inventar tão desagradáveis mentiras!

ORIN: (*Com maliciosa risada*) Oh, eu não estava tão cego quanto parecia! Lembra-se de Avahanni?

LAVÍNIA: (*Irritadamente*) Pare de falar como um louco! (*Acalma-se suavemente outra vez. Força um sorriso e um tom maternal*) Você é um menino malcriado, sabe? Que irá Peter pensar? Certamente, êle sabe que você me está apenas arreliando – mas você não deveria começar a fazer isso. Não é bonito. (*Em seguida mudando bruscamente de assunto*) Por que você não vai procurar Hazel? Aqui. Deixe-me olhá-lo. Quero que você tenha a melhor aparência quando ela olhar para você. (*Arruma-o como uma mãe a um menino, puxando-lhe para baixo o paletó, dando um toque à camisa e gravata. ORIN endireita-se desajeitadamente a uma posição de sentido à maneira de soldado. Sente-se vexado com isso*) Não fique como uma vareta! Você ficaria tão bonito se ao menos fizesse essa barba bôba e não tivesse o porte de um soldado de estanho!

ORIN: (*Com dissimulado ar astucioso*) Não muito parecido com papai, hem? Mais como um romântico capitão de veleiro, não é? (O'NEILL, 1970, p. 284-286).

Como ponto de partida para tratarmos do excerto anteposto, ao qual retornaremos mais de uma vez, e retomando o que discutíamos anteriormente sobre a concreção das formas de entendimento e comportamento tanto do homem sagrado quanto do profano na obra de O'Neill, parece-nos interessante reproduzir neste momento o que diz Eliade (2008) sobre o caráter de hereditariedade que o homem a-religioso conserva perante o homem religioso no cenário moderno. Repare-se como as palavras do autor parecem convergir com a trajetória de Lavínia no que se refere a seu vínculo com os antepassados:

O homem a-religioso descende do *homo religiosus* e, queira ou não, é também obra deste, constitui-se a partir das situações assumidas por seus antepassados. Em suma, ele é o resultado de um processo

de dessacralização. Assim como a “Natureza” é o produto de uma secularização progressiva do Cosmos obra de Deus, também o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana. Isto significa que o homem a-religioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans-humano. Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se purifica das “superstições” de seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado. É constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. Para obter um mundo próprio, dessacralizou o mundo em que viviam seus antepassados; mas, para chegar aí, foi obrigado a adotar um comportamento oposto àquele que o precedia – e ele sente que este comportamento está sempre presentes a reatualizar-se, de uma forma ou de outra, no mais profundo de seu ser (ELIADE, 2008, p. 165-166, grifos do autor).

Lavínia, segundo o processo de fuga “libertadora” ao estrangeiro, regresso e posterior desfecho trágico, que se engendra na última obra da trilogia o’neilliana, comporta-se com o homem a-religioso de Eliade (2008), que quer negar o passado e construir um mundo próprio, segundo suas regras e onde é protagonista. Todavia, a hereditariedade impede que tal tentativa se efetive, pois o homem religioso, o sangue dos Mannon, nunca a abandonará. As “superstições”, os fantasmas, acabam por derrotá-la.

Com vistas à oposição em efetivo entre o religioso e o secularizado, não é sem razão que o movimento de busca hedonista e terrena de Lavínia se materializa pela volúpia, pela lascívia que se opõe ao princípio cristão do amor divino e à sexualidade como aceita somente quando correlata da vontade divina da reprodução. Porém, essa realidade “que recusou e negou” porque para si era signo da maldição familiar, continua assediando-a, como diria Eliade (2008). O porta-voz principal de tal assedio do passado, pois, é Orin, desdobramento final que acumula todo o peso daquilo que seria, na estrutura grega antiga, a *nemesis*.

A grande questão a se pensar, sem obstar, é que tal qual o homem a-religioso, o passado é negado, por um lado, por uma busca individualista de fazer-se senhor de seu próprio mundo, fazer valer a vontade individual sobre a vontade divina, e, além disso, por ver tal passado como não valoroso: movido ou não pelo egocentrismo, consciente ou não do que faz, há aqui uma atitude do sujeito no sentido de desconstruir a legitimidade das regras de funcionamento do mundo

anterior. O homem a-religioso quer libertar-se da origem divina por ver nela uma falácia. Com Lavínia, contudo, o processo é mais complicado, já que preserva uma estima exacerbada pelo pai. Essa estima exacerbada, uma vez não podendo ser concretizada, é que se converge em negação do passado e busca por novas formas de satisfazê-la. Primeiramente, voltar-se-á a Adam Brant, posteriormente a Orin, a homens das Ilhas dos Mares do Sul e mesmo a Peter, que se caracteriza como figura em muito distante de Ezra.

O que ocorre é que todos, cada vez de forma mais diluída, são desdobramentos de Ezra Mannon. Ao fim e ao cabo, a última reverberação de Ezra que sobra, em Peter, significa para Lavínia a possibilidade de satisfazê-la sexualmente pelo fato de ser um Homem. Nesse momento, dos muitos aspectos que identificavam Ezra, talvez o mais elementar seja o que baste para Lavínia. Ou mais, e em acordo com a noção mesma do chamado Complexo de Electra, talvez aquilo que realmente era o ponto fulcral da atração pelo pai se resumisse ao fato de ser ele o referente de masculinidade.

A sede libidinosa que não consegue saciar-se em Ezra é convergente, ademais, ao ocorrido com Christine. Pelo que se vê inclusive na passagem supracitada, o desdobramento de mãe em filha alcança até mesmo a roupa e os trejeitos; quase como se uma descolasse do corpo da outra. Christine, contudo, busca em Brant uma atualização de um Ezra jovem perdido no passado, na memória. Lavínia chega ao ponto de querer, em qualquer homem, a concretização daquilo que apenas idealizou ou alimentou no inconsciente, o que faz da busca ainda mais avassaladora, irrefutável e indômita. No caso de Christine, esse Ezra também só existe em sua mente; ainda assim, é assimilado como parte de uma realidade fática anterior. Para Lavínia, no revés, o que há é uma lacuna, uma falta, um espaço que necessita, a todo custo, que seja preenchido. O preenchimento, pois, que por uma lado é simbólico e corresponde a uma carência afetiva, por outro é material e se traduz no anseio do preenchimento do ato sexual pelo masculino relativamente ao feminino.

Essa problemática, evidentemente, se expressa como manifestação daquilo que Jung (1978) viria a considerar como Complexo de Electra; correspondente, em parte, a algo que na nomenclatura freudiana caberia no seio da teorização sobre o Complexo de Édipo. Evitando entrar aqui em discussões sobre a validade e/ou fundamentação das interpretações de tais autores sobre as tragédias gregas que

subsidiarão suas respectivas postulações no campo da psicologia e psicanálise, interessa-nos aqui tão somente a homologia entre tais formas de entendimento do funcionamento da mente e do comportamento humanos e aquilo que ocorre no *mímema* o'neilliano, sobretudo no que tange a Lavínia e Orin. Com efeito, Orin, nesses termos, é mais próximo a Édipo que a Orestes. Poder-se-ia avaliar a interpretação segundo a qual Orestes retém, também ele, alguma nuance do Complexo de Édipo. Esperamos, contudo, que nossas considerações sobre as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides tenha esclarecido que tal possível linha de significação do mito foi aplacada pelo interesse de tais tragediógrafos em outras questões. Em Eurípides, quiçá, possamos asseverar com algum fundamento que haja em Orestes algum resquício de apreço desmedido pela mãe, haja vista a oscilação que demonstra ao longo da obra quanto à morte da progenitora, ora obstinado, ora fraquejando, o que conflui para um ato de vingança em que parece mais sofrer o assassino que a assassinada. Contudo, reforçamos nossa interpretação sobre tal fato no sentido anteposto: trata-se de um sentimento de piedade que, compartilhado por Electra, acusa a compreensão da condição de Clitemnestra e o sofrimento que “ter de cumprir” causa no ator da vingança. Nesse sentido, o que se manifesta é um sentimento de piedade e um afeto, dir-se-ia, “normal” – isto é, esperado – do(s) filho(s) para com a mãe. Orin, por outro lado, direciona todo seu impulso sexual a Christine, sendo a oscilação entre ódio e amor – ou a variação do amor entre regozijo/paixão e frustração/violência – baseada em sentimentos que giram em torno das ideias de traição, impossibilidade de satisfação do desejo, anseio de posse. Todas essas questões, tendo por gatilhos os acontecimentos representados ou rememorados na trilogia, fazem com que Orin não consiga ter em Hazel objeto de atração e, com considerável problemática, possa “desdobrar” sobre Lavínia alguma parte das sensações provocadas nele por Christine; processo esse que o levará a extremos de paixão, ódio, loucura, repúdio, vingança e suicídio.

É nesse sentido que a viagem às Ilhas dos Mares do Sul, para Orin, se converte em martírio. As mulheres nuas o enojam porque não lembram, em nada, Christine; menos ainda aquela sua Christine idealizada, arraigada ao inconsciente. Além disso, acusam o lado carnal, sexual do feminino, o que assusta, em alguma medida, a Orin. Poder-se-ia afirmar, ademais, que isso se dá, em grande monta, por aludir àquilo que significara, desde sua perspectiva, a perdição da mãe, que se

deixou levar pelo impulso sexual. Passa, assim, de ser o que antes fazia Orin ver nela algo de correlato da Maria da tradição judaico-cristã para algo que a acerca a Eva, conforme reflexão desenvolvida por nós anteriormente.

Nessa mesma linha de entendimento, deplorável para ele é o fato de que a transformação de Lavínia em Christine seja total: incorpora não somente aquilo que Orin apreciava na mãe, infantilmente, como assimila igualmente aquilo que acaba provocando sua repulsa, a citar: a abertura libidinosa convergida em signo de traição.

O amor de Orin, ingênuo, é aquele que quer, primordialmente, tanto de Christine como de Lavínia, o aporte que na citação anteposta se demonstra quando a irmã lhe arruma a roupa, cuida-lhe a postura, enfim, trata-o como infante. O gosto pueril pelo zelo recebido, transmutado em desejo sexual, quando direcionado a Christine, já era causador de alguma confusão na mente do rapaz, como se id e superego entrassem em confronto extremo quando o impulso começa a extravasar-se: de um lado a força superior que quer retraindo a punção sexual, mantendo as coisas no patamar aceitável da relação entre mãe e filho, de outro a carga cada vez mais forte do instinto que busca uma via de eclosão.

Quando o apreço se transpõe a Lavínia, agregado ainda do remorso pelo assassinio da matriarca, evidentemente, faz da gama de sensações algo de insuportável para Orin. Confusamente, Lavínia poderia ser uma nova Christine purificada, porém, ainda assim, o impulso sexual não cessaria. No campo egocêntrico das resoluções de Orin, a questão mais facilmente se resolveria convertendo seu impulso reprimido em algo de aceitável, o que, por si só, seria de difícil solução. Não bastasse, se tornando Lavínia, para ele, na viagem, já um tanto Maria e um tanto Eva, o lado Eva faz com que não seja digna desse impulso deturpado que ele por ventura pudesse tomar como cabível. Ele torna-se, assim, cada vez mais obstinado em possuir Lavínia, por quem sente cada vez mais ciúmes, e, por outro lado, alimenta a ideia fixa de vingar-se dela – oscilações fragmentárias que Lavínia e o próprio Orin tentam, inutilmente, gerir.

O conflito crescente entre Lavínia e Orin, em oposição à (e/ou revisão da) união anterior para a vingança da morte e traição, contrasta com o apreço entre Electra e Orestes, lugar comum quase inquestionável nas tragédias gregas. Repare-se que, entre os outros fatores aqui apontados, se alicerça tal movimento de união à desunião no sentido divergente da vingança que, graças em muito à manipulação de

Lavínia, se disfarça de convergência. Lavínia busca vingar a morte do pai e, em sentido mais profundo e egocêntrico, move-se pelo vingar-se pela perda que representa para si o assassinio do patriarca e, ainda, pela inveja direcionada à mãe e correlata impossibilidade de possuir Brant. Quiçá somente o sentido mais superficial dessas questões alcance o consciente de Lavínia; contudo, é o suficiente para saber-se ludibriadora de Orin, que age não por apeço ao pai, mas por vingança da mãe que trocara Ezra por Adam Brant e não por ele. O comum é o sentimento de traição, porém direcionado a referentes díspares e, em alguma medida, antagônicos. Para Lavínia, a traição é ingrediente do conflito entre mãe e filha; para Orin é correlata do sentimento de abandono.

O jogo entre força/capacidade de Lavínia e fraqueza/incapacidade de Orin, expresso no decorrer da trilogia, porém revertido, ao menos em parte e simbolicamente, no desfecho – dada a ação de Orin no suicídio e retração de Lavínia no enclausuramento –, remete à crescente, no decurso da tragédia grega, de Ésquilo, Sófocles a Eurípides, do centramento em Electra e atenuação da altivez de Orestes.

A ingenuidade de Orin não deixa de ser análoga da falta de amadurecimento do Orestes de Eurípides. Como forma de intertextualidade direcionada à expansão e ao redimensionamento parcial do sentido, Orin parece levar a patamares quase patológicos predicativos de Orestes que já estão, com efeito, em Sófocles e mesmo em Ésquilo, mas que ganham expressão, na tragédia grega, com Eurípides, quando se vê manifesta a dependência do herói a Pílates, ao Velho/Preceptor e ainda a Electra. Na tragédia, primordialmente, tal caracterização deveria ser explicada justamente pelo fato de que Orestes é um herói em formação, em provação, que na vingança ao assassinio do pai tem o obstáculo a transpor no trajeto de amadurecimento, tal qual a viagem é para Ulisses e Jasão e os doze trabalhos são para Hércules. Conforme vimos, tal sentido é já modificado na *Electra* euripídiana, passando a representar a debilidade mesma do humano e promovendo reclassificações sobre os conceitos de masculino e feminino.

Em O'Neill a questão passa à esfera do conflito do sujeito consigo mesmo no que se refere ao apego à segurança, ao medo de crescer, tornar-se varão adulto e ter de mostrar-se responsável por si e, dados os valores em vigência, pelos demais: a família, os bens, o povo – de quem seria potencialmente líder –, a cidade – que potencialmente, de alguma forma, governaria.

A barreira a ser transposta em espécie de rito de passagem, como diria Eliade (1972, 2008), torna-se um entrave ao passo que a criação dada, sobretudo, por Christine mantém o sujeito como infante mesmo quando o tempo e a constituição física, expressa na sexualidade, acusam a incompatibilidade entre o amadurecimento do corpo e o não amadurecimento da mente. A ida à guerra, por vontade do pai, tem a patente função de provocar, à força – e tarde demais –, a maturidade, como se representasse para Orin a viagem ou os doze trabalhos, segundo a forma de ver de Ezra. No entanto, para que seja assim o sujeito tem de encarar o desafio como tal, o que não ocorre com o irmão de Lavínia. A Guerra de Sucessão, tomada como pano de fundo, ademais, assume para ele – em concordância com o direcionamento argumentativo que a obra constrói passo a passo – significado não de “grande feito da e para a nação”, tal qual representa no ideário grego a guerra de Troia, mas de conflito entre homens por interesses frouxamente legitimados e palco de atrocidades e excessos¹⁸⁵.

Ao contrário de Agamêmnon, para quem a experiência da guerra traz alguma tomada de consciência, o que explica, por exemplo, seus receios quando retorna ao lar, para Orin a guerra é um mergulho em um mundo perverso que o deixa mais desorientado que antes. Retorna, assim, como afirma Christine, mais “duro e cruel” (O’NEILL, 1970, p. 193), obcecado pela morte e nostálgico quanto ao mundo fantasioso de infante no qual antes vivia. O resultado da junção entre não preparação/autossuficiência do herói e suposta ilegitimidade da guerra é um quadro de euforia e esvaziamento de sentido que leva Orin a ações descabidas. É nesse rumo, pois, que são proferidas suas primeiras palavras quando do regresso a casa após o término das batalhas (primeiro Ato de *Os perseguidos*):

ORIN: (*Olhando ansiosamente para a casa, quando entra, e depois, com algo de amargo e desapontado na voz*) Onde está mamãe? Tinha a certeza de que me estaria esperando. (*Fica a olhar para a casa*) Deus, como sonhei com esta volta! Pensei que aquilo nunca mais ia acabar, e que teríamos de matar e ser mortos até que ninguém mais existisse! Em casa, afinal!
(O’NEILL, 1970, p. 161).

Em seguida, quando encontra Lavínia:

¹⁸⁵ É bem verdade, como vimos anteriormente, que tampouco a guerra de Troia escapa ilesa a uma análise mais detida. Todavia, o contraste existe no que diz respeito ao valor que a disputa assume no ideário grego, ainda que O’Neill, em grande monta, atualize a não razoabilidade das premissas da guerra narrada na *Ilíada*.

ORIN: Minha mente ainda está cheia de fantasmas. Não posso apreender mais nada a não ser a guerra. Êle [Ezra] foi a própria guerra, para mim, a guerra que não acabaria enquanto eu não morresse. Não posso compreender a paz... [...] (*Com ressentimento*)
 Desculpe! Oh! [...] Bem, vocês quiseram que eu fosse um herói vestido de azul, portanto é melhor que se resignem! Assassinar não melhora as maneiras de ninguém!
 (O'NEILL, 1970, p. 164).

E sem obstar, relatando fatos da guerra (terceiro Ato de *Os perseguidos*):

ORIN: Tive a impressão esquisita de que a guerra significa matar o mesmo homem, sempre e sempre, e que no fim descobriria que aquele homem era eu próprio! Seus rostos voltam sempre em meus sonhos, modificam-se, apresentam-se com o rosto de papai, com o meu rosto. Que significa isso Lavínia?
 LAVÍNIA: Eu não sei! Preciso falar com você! Pelo amor de Deus, esqueça a guerra! Acabou, agora!
 ORIN: Não acabou dentro de nós, nós que matamos (*Então, rapidamente, em tom amargo de chacota*) Tudo o mais é uma piada! Na manhã seguinte eu estava na trincheira. Foi em Petersburgo. Não tinha dormido. Minha cabeça estava esquisita. Pensei como seria engraçado para os estúpidos generais como papai, se todos, de ambos os lados, vissem que piada era a guerra, e rissem, e se apertassem as mãos! Assim, comecei a rir e caminhei para as linhas deles, com a mão estendida. Naturalmente, a piada foi comigo, e recebi êste ferimento na cabeça, pelos meus esforços. Fiquei louco, quis matar, e corri para a frente, gritando. Então, uma porção dos nossos idiotas enlouqueceram também, seguiram-me, e capturamos parte da linha deles que não tínhamos ousado atacar até então. Eu tinha agido sem ordens, naturalmente, mas papai resolveu que seria de melhor política ignorar isso e fazer de mim um herói! Assim, você não se deve admirar de me ver rir!
 (O'NEILL, 1970, p. 199).

Temos aí uma espécie de “fratura” do sujeito, no sentido atribuído por Lima (2000), porém sem a possibilidade de “produção” renovadora de um “novo mundo” e um “novo ser” descoberto da desconstrução e das cinzas do sujeito anterior. O tiro que Orin leva na cabeça durante os conflitos e após um estado de cólera, isto posto, é como um símbolo, de uma só vez, de um renascimento (espécie de amadurecimento degradado) e da perda permanente da razão (ao menos da razão que regia o “mundo anterior”). O discernimento, quiçá, somente conseguirá recuperar, fragmentariamente, quando antevê ou mesmo compreende o sentido trágico de sua condição e da família, ao final da trilogia. Da inicial e frustrada tentativa de restituição do passado pré-guerra, quando retorna, passando pelo

intento de correção do passado, expresso na escritura da história dos Mannon que coloca em prática após o regresso da viagem às Ilhas dos Mares do Sul, chega, ao fim e ao cabo, ao suicídio, única forma de escapatória do mundo amorfo, espécie de limbo, que se lhe apresenta: sem lugar para onde ir, sem valores instituídos mais além do nível da aparência, sem possibilidade de satisfação dos anseios; no seio de um sofrimento perene e sem sentido, ou, ao menos, sem um sentido elevado.

Lavínia, por sua vez, como se pode perceber no anteriormente citado diálogo com Peter e Orin e no seguimento da ação¹⁸⁶, busca desesperadamente saciar o desejo, como se o id constantemente colocasse o superego sob seu jugo; ou melhor, manipulasse-o para que acreditasse estar em atividade quando, com efeito, está é agindo em favor do anseio instintivo, da busca por prazer. Isso se manifesta mesmo na forma de revelação primeira de apreço ao pai, exteriorizada, para os demais e para si, como afeição legítima, luta por honra, justiça e/ou vingança necessária. Com o passar do tempo, para os demais tenta sustentar, a todo custo, a imagem que acusa a validade e correção sua a respeito de tais valores – “LAVÍNIA: (*Com uma olhada ansiosa para PETER*) Como pode você [Orin] inventar tão desagradáveis mentiras! [...] (*Irritadamente*) Pare de falar como um louco!” (O’NEILL, 1970, p. 285-286); e mais adiante: “ORIN: Você sabe diabòlicamente bem que, por trás de todo seu fingimento de ter sido o crime contra mamãe um ato de justiça, estava seu ciumento ódio” (O’NEILL, 1970, p. 302). Alternadamente, contudo, para si se dá o direito, já que cumpriu com o que era necessário, de buscar a “felicidade”, como o id a convencer o superego de que merece ser ouvido pelas razões mesmas que o superego segue. Evidentemente, o que está a fazer, como bem acusa Orin, é imergir no “escuro e profundo oceano azul” (O’NEILL, 1970, p. 284) de seu ser, em mergulho franco rumo à saciedade do desejo que lá se esconde. A profundidade e a escuridão denotam, mais uma vez, o caráter de desvio, transgressão, corrupção e excesso. Ademais, o afastar-se da luz é negar/rejeitar o caminho “correto”, assim como o distanciar-se da superfície é esconder sob um véu – ou uma máscara, mais bem dizendo – sua “verdadeira” face, suas “verdadeiras” intenções, de regozijo individual, mesquinho, egocêntrico – “Imagine, se puder, os sentimentos de temor a Deus dos falecidos Mannon diante dêsse espetáculo!” (O’NEILL, 1970, p. 285).

¹⁸⁶ “LAVÍNIA: (*subitamente tomada de grato amor a êle [PETER], deixa-se ir e lança os braços ao redor dêle*) Oh, Peter, fique perto de mim! Preciso sentir amor! O amor é toda a beleza! Eu não sabia disto. Era uma tôla! (*Beija-o apaixonadamente. Êle corresponde, estimulado, e ao mesmo tempo um pouco surpreso com a audácia dela. Ela prossegue ardentemente*)” (O’NEILL, 1970, p. 290).

Assim, o negro do luto que recai sobre Lavínia, de modo *a priori* legitimado, porque referido à morte do pai, converte-se, acompanhando as transformações da personagem que acusam a crescente de sua sede por satisfação da vontade, no negro das profundezas do oceano. A roupa perde o negro, que passa ao ser; em tal passagem, deturpa-se, de seu sentido legítimo de respeito ao pai, morto traiçoeiramente, e passa a indicar a desonra da libertinagem. Tal transformação reflete a mudança que ocorre também no campo do sentimento: o apreço pelo pai, por si só, representa antes um valor que uma falta; quando se converte em atração sexual e, mais além, quando se desdobra sobre sujeitos não necessariamente ínclitos tal qual se cria ser Ezra, despega-se de todo lastro moral que sustentava.

O sentimento ou a expressão do luto em Lavínia, efetivamente, somente cessa, considerando a linearidade do *mímema*, no percurso que marca o início de *Os fantasmas* e se estende até muito próximo ao desfecho da trilogia, que promove um retorno ao estado inicial – mais uma vez é o movimento cíclico que marca a organização das coisas, em eterno retorno que, em espiral, sempre incorpora algo de “novo”. O processo de desconstrução do luto se dá durante a viagem às Ilhas dos Mares do Sul, segundo acontecimentos aludidos por Lavínia e Orin, e tem por gatilho uma espécie de libertação (ou pretensa libertação) que a morte de Christine traz à filha de Ezra: “Se tivéssemos permanecido um mês mais, sei que a teríamos achado em alguma noite enluarada dançando sob as palmeiras – tão despida quanto as demais!” (O’NEILL, 1970, p. 285).

Reparemos que a espécie de êxtase que recai sobre a moça após a vingança sobre a mãe remete ao fato de que, já ao início da obra, como prelúdio da morte do patriarca, Lavínia se apresenta de preto. Acontece que a mãe não é, para Lavínia, somente o vetor da morte do pai; o aniquilamento de Christine libera-a, ainda que de modo passageiro, porque o que instaura realmente o luto é presença/existência de Christine, que representa o impedimento da consagração do desejo da filha por Ezra. No que diz respeito à relação entre a matriarca dos Mannon e o General, Christine o possui e o trai; mas mais que isso, anteriormente o renega, e com isso o diminui ao patamar de sujeito comum e substituível, algo, até então, impensável para Lavínia. O luto inicial da protagonista, logo, é pela “morte” de Ezra (o grande Ezra, valoroso, insubstituível, altivo como nenhum outro), operada por Christine mesmo quando o General, corporalmente, ainda vive.

Porém, o luto mais significativo, ou avassalador, é aquele reconstruído, pela própria Lavínia, ao final da obra. Esse, somente esse, é que significa a dor pela aniquilação absoluta. Todas as demais perdas são remediáveis ou substituíveis. O desprezo de Christine por Ezra, que “mata” a imagem do homem altivo, poderia ser remediado com a morte da matriarca, ou com a acusação do adultério e possível posterior vingança de Ezra, entre outras soluções. Mesmo a morte do pai, para Lavínia, não é a perdição total, já que ela desenvolve a capacidade – e necessidade – de replicá-lo nos demais, de acordo com os movimentos de desdobramento de que antes tratamos.

O luto final, pois, é devastador porque irremediável e representa a perda absoluta, isto é, do todo. Perde-se o pai, o irmão, Peter, mesmo Brant e mãe são perdas significativas; o próprio desejo, aparentemente incontrolável, desmorona frente à incapacidade de satisfação e constatação da ausência de sentido de existência. Tal constatação final, como espécie de epifania trágica, reverte-se em luto pela morte da própria Lavínia, pela extinção de todas as Lavínias que até então vieram à tona, em fragmentos: a filha digna, a obstinada por vingança, a mortífera, a vivaz e lívida, entre tantas facetas fragmentárias que assume; todas morrem no processo de reconhecimento trágico. Trata-se de um luto do ser pela morte do próprio ser enlutado. Resta somente aquela Lavínia fadada a uma sobrevivida de fantasma. Resta, pois, a única que abre mão de agir na eterna busca da satisfação da vontade e, extenuada, se entrega ao sofrimento perene. O negro do luto final, assim, se traduz na escuridão completa da autoinfligida clausura na mansão: “Conservarei as venezianas tão herméticamente fechadas que nenhum raio de sol poderá por elas penetrar” (O’NEILL, 1970, p. 347).

O desfecho trágico, ponto final no esforço de um ser já quase rastejante em busca da “felicidade a qualquer custo”, se dá porque Lavínia, ao revés de Orin, luta consigo mesma a todo custo e até as últimas forças por não culpar-se pelo próprio destino e pelos crimes praticados, com destaque, para ela, a morte do pai. Se para Orin sentir-se responsável pela morte da mãe se dá de imediato e é o que o destrói, para a irmã o renegar sua parcela de culpabilidade pelo que ocorre com Ezra é em muito mais dificultoso e faz com que ela prolongue o sofrimento, renegando a dor, velando-a sob a satisfação corporal/sexual. Isso a arrasta para um final melancólico e em anticlímax, oposto ao sentimento trágico antigo da dor lancinante.

É interessante reparar como o que ocorre com Orin dialoga, com certo paradoxo, tanto com as proposições de Freud sobre a relação do superego com o sentimento de culpa¹⁸⁷ como com nossas reflexões antepostas no campo das reverberações de um ser/personagem sobre outro. Sabe-se que, para Freud, o superego é produto da figura paterna e advém da ambivalência entre amor e ódio para com o progenitor. O'Neill, pois, materializa em Orin esse ódio potencial – que é exacerbado porque afasta o sentimento antagônico – e em Lavínia o amor potencial – que igualmente se exagera pela oclusão do seu oposto. O amor excessivo, assim, tanto quanto o ódio, tem uma potencialidade destrutora; ambos são formas de cegueira da razão que levam o indivíduo a ações cujas consequências não pode antever e, por mais que queira, não pode controlar. Destarte, ao tentar, na sua mente, salvar o pai da desgraça, Lavínia ajuda a empurrá-lo em direção a ela (fato que negará, para si e para os demais, até o momento imediatamente anterior ao desfecho da obra), ao que nota na altercação entre mãe e filha imediatamente após a morte de Ezra:

CHRISTINE: (*Gagueja*) Eu... eu lhe confessei que Adam era meu amante.

LAVÍNIA: (*Zangada*) E lhe disse isso, sabendo as condições em que êle estava, o coração que êle tinha! Oh, a senhora fêz isso de propósito! A senhora o assassinou!

CHRISTINE: Não... a culpa foi sua... Você é que o encheu de suspeitas... Êle começou a falar de amor e de morte... e eu me vi forçada a dizer-lhe!

(O'NEILL, 1970, p. 139).

A sucessão de fatos coloca para reflexão de quem é a culpa no plano do ciclo trágico tomado no sentido de destino moderno (sobre quem recairá a *nemesis*): ver-se-á que ambas, ao passo que nenhuma, pois impelidas por vontades que não podem controlar. A questão habita a proposição segundo a qual, se não há autonomia do sujeito/herói para decidir seu destino, tampouco seria ajustado a ele destinar-se a culpa/responsabilidade por seus atos. Mais além de uma dicotomia entre autonomia e determinismo, o direcionamento argumentativo da obra de O'Neill, com efeito, vai no sentido da revelação da inadequação ou não equivalência, no

¹⁸⁷ “Depois que o ódio se satisfaz com a agressão, veio à frente o amor, no arrependimento pelo ato, e instituiu o Super-eu por identificação com o pai, deu-lhe o poder do pai, como que por castigo pelo ato de agressão contra ele cometido, criou as restrições que deveriam impedir uma repetição do ato” (FREUD, 2011a, p. 79).

sentido de Justiça, entre controle (consciente) das ações e responsabilidade por suas consequências. No plano da psique, não interessa quem matou, interessa a forma como o sujeito lidará com a culpa: “não é decisivo, realmente, haver matado o pai ou deixado de fazê-lo” (FREUD, 2011a, p. 79), o que no campo das explicações freudianas significa suplantar a figura paterna por meio da morte efetiva ou não para consolidar o superego, mas que bem poderíamos tomar, ao pé da letra, tendo em vista o *mímemas* o’neilliano, como a indiferença entre se ter realmente matado o pai e/ou a mãe, nos casos de Lavínia e Orin, respectivamente; porque “em ambos os casos temos de nos sentir culpados, pois o sentimento de culpa é expressão do conflito de ambivalência, da eterna luta entre Eros e o instinto de destruição ou de morte” (FREUD, 2011a, p. 79). O dilema interno dos personagens, assim, estará ligado à luta entre negação e afirmação, em diversos âmbitos, da responsabilidade pelos atos acontecidos. O direcionamento trágico, destarte, não depende das ações *per sí*, mas do modo como se interpreta, absorve, “classifica” aquilo que se crê que aconteceu, tendo por passo seguinte a reverberação disso no inconsciente. Dentre as regras de funcionamento do mundo que constituiriam uma concepção cerradamente trágica, enfoca-se na constituição do humano e, nessa esfera, no interior da mente. Para os personagens, todavia, esse destino se lhes apresenta como força exterior, como maldição, culpa dos demais ou mesmo, em confusa convergência com o ideário judaico-cristão, como vontade de Deus. Isso ocorre porque só é dado ao indivíduo perceber o resultado no mundo exterior das questões que se manifestam no interior do humano; no máximo, pode vislumbrar o peso do choque das vontades dos sujeitos¹⁸⁸. Como afirma Orin, não importa se a guerra, como evento, se findou, porque “não acabou dentro de nós” (O’NEILL, 1970, p. 199).

Como desdobramento de Ezra, em certa medida a vingança operada por Orin sobre Christine é também a manifestação de uma possível vingança pessoal de Ezra contra a esposa e, sem obstar, a própria vingança de Ezra *através* do filho que, consoante o *gênos*, é, em parte, o pai. Mais além da agressão, da vingança tanto de Ezra quanto de Orin, está o amor/afeição por Christine, de ambos também, e que é o que efetivamente motiva o crime: o desprezo (no sentido amplo do termo) só se

¹⁸⁸ “CHRISTINE: (*Olhando fixa e estranhamente para ela [Hazel]*) Você é verdadeiramente muito boa, e pura de coração, não é mesmo? [...] Eu era como você, há muito tempo, antes... (*Então, com amarga nostalgia*) Se ao menos pudesse ter-me conservado assim como fui! Porque não podemos nos conservar inocentes e amorosos! E confiantes... Deus, porém, não nos deixa em paz! Torce, oprime e tortura nossas vidas, entrelaçando-as a outras, e faz com que nos envenenemos mutuamente, até a morte!” (O’NEILL, 1970, p. 160).

torna ódio – instinto de destruição ou de morte – se no jogo de emoções houver um amor frustrado. Passado o ato, o sentimento de culpa advém do fato de que o amor anterior subsiste, sendo o arrependimento proveniente da atuação do superego.

Para Orin, assim, a grande questão é, a um só tempo, ter agido com ajustamento, não poder ter agido de outra forma e, justamente por conta disso, ter determinado o próprio infortúnio. De pronto, tal problemática leva seu já confuso ser a um estado de perda da consciência, em aparente devaneio. Em alguma medida, posteriormente, isso se reverte em remorso sobre si e, também, sobre Lavínia, comparsa e arquiteta das ações. Adiante, pois, em meio a fragmentos de consciência, uma compreensão de tal estado lhe ocorre. Se o luto, a escuridão e as profundezas do espírito persistem sobre Lavínia – ludibriada pelo desejo como uma “Cigarra Espalhafatosa” segundo se refere Orin no fechamento do Ato primeiro de *Os fantasmas* (O’NEILL, 1970, p. 292) –, o irmão busca na já referida escritura da história dos Mannon, nas sombras dos fantasmas, resquícios de luz, de lucidez, em meio à penumbra, como se vê ao longo do segundo Ato de *Os fantasmas*:

CENÁRIO: [...] *estúdio de EZRA MANNON* [...]. *Velas na lareira iluminam o retrato de EZRA MANNON em suas vestes de juiz. ORIN está sentado na cadeira de seu pai, à esquerda da mesa, escrevendo à luz de uma lâmpada* [...] *Amadureceu no mês interposto* [em relação ao final do ato anterior]. *Parece quase tão idoso quanto seu pai no retrato. Está vestido de preto e a semelhança entre os dois é fantástica. Severo sorriso de satisfação lhe contrai os lábios* [...].

ORIN: (*Sardônicamente dirigindo-se ao retrato*) A verdade, tôda a verdade! É isto que você está reclamando, papai? Está seguro de que quer tôda a verdade? Que dirão os vizinhos se a verdade tôda for conhecida? (*Ri à socapa rigidamente*) Delicada decisão para Vossa Meritíssima!

(O’NEILL, 1970, p. 293).

Logo em seguida, já com Lavínia em cena:

LAVÍNIA: (*Forçando um sorriso*) [...] Não faz bem a você permanecer nesta sala abafada neste tempo. Você devia sair para o ar livre.

ORIN: (*Àsperamente*) Odeio a luz do dia. É como um olhar acusador! Não, renunciemos ao dia, no qual vivem as pessoas normais – ou melhor, êle renunciou a nós. Noite perpétua – escuridão da morte em vida – este é o clima adequado para o crime! Você acredita poder escapar a isso, mas eu não sou tão louco!

LAVÍNIA: Agora você está ficando outra vez esquisito!

ORIN: E acho a luz artificial mais apropriada para o meu trabalho – luz do homem não de Deus –, do homem fraco esforçando-se por

compreender-se a si próprio, por existir para si mesmo na escuridão!
É um símbolo de sua vida – uma lâmpada consumindo-se numa sala de sombras expectantes!

LAVÍNIA: [...] (*Vai à janela e abre as venezianas olhando fora*)
Escura como azeviche esta noite. Não há uma estrela.

ORIN: (*Sombriamente*) Escuridão sem nenhuma estrela para nos guiar! Onde vai você Vinnie? (*Em seguida com um riso de escárnio*)
Oh, sei que você pensa que sabe onde vai, mas há uma multidão de enganos, lembre-se!

(O'NEILL, 1970, p. 295-296).

E enfim:

ORIN: [...] estive escrevendo a história de nossa família! [...] Uma história verdadeira de todos os crimes da família, a começar pelo Vovô Abe – todos os crimes, incluindo os nossos, compreende? [...] Sim! Tentei seguir pelo rastro, em seu secreto esconderijo no passado dos Mannon, o malvado destino oculto de nossas vidas (O'NEILL, 1970, p. 300).

O recorrente jogo de luz e escuridão, aqui, em particular, assume nuance interessante ao trabalhar com tons interstícios e com variações na natureza do elemento. A luz natural, destarte, como a estrela a guiar um caminho, dir-se-ia, ajustado, é inadmissível para Orin – e para Lavínia –, já que caminho ajustado não mais é possível de se tomar. O pouco de iluminação, fraca como o ser humano, é a da eletricidade, que aqui assume significado contrário àquele atribuído por Galdós (segundo a leitura que vê em sua obra um sentido progressista com relação à ciência). No *mímema* galdosiano, a eletricidade, como o homem a controlar a natureza em favor próprio, tal qual Máximo com Electra II, é a ação positiva do humano, que converte a realidade e mostra sua capacidade de ação/superação de um contexto de infortúnio. Como comentamos em momento oportuno, no entanto, mesmo em Galdós parece haver indícios da insuficiência humana em tal intento: os processos miméticos postos em prática denotam artificialidade quando direcionam-se nesse sentido e ganham força quando, na construção de Pantoja, desvelam um sentido trágico fechado. É no curso desse segundo caminho que segue o *mímema* de O'Neill. Contudo, ao revés do ocorrido na *Electra* do dramaturgo espanhol, em *Electra Enlutada* esse direcionamento alcança a linearidade e, mais que isso, é signo do fulcro argumentativo da obra: o “homem fraco esforçando-se por compreender-se a si próprio, por existir para si mesmo na escuridão” (O'NEILL,

1970, p. 296). A eletricidade como símbolo da prosperidade, destarte, converte-se em deturpação da luz divina.

Essa luz deturpada, contaminada pelas sombras – “uma lâmpada consumindo-se numa sala de sombras expectantes!” (O’NEILL, 1970, p. 296) – é a única que resta a Orin. Nem essa tem Lavínia. O irmão, pois, a essa luz que insurge débil em meio à penumbra se agarra, como o sentido que um louco encontra na razão da própria loucura.

Essa “razão da desrazão”, efetivamente, em concordância com o cerramento trágico ampliado às regras de funcionamento do mundo, é a singular maneira pela qual o homem conseguirá ver algum tipo de sentido em um mundo que é seio da aniquilação absoluta. É impressionante reparar, nessa linha de interpretação, como Orin será o único, em toda a trilogia, a experimentar uma reflexão acerca do que há por detrás do infortúnio irrefutável que encobre os Mannon em sentido mais elaborado ao da ideia genérica de maldição e, na esteira desses pensamentos, conjecturar um conceito – trágico – de destino. Lavínia, entretanto, apegada à tentativa de satisfação da vontade, conforme afirma Orin, “pensa que sabe onde vai, mas há uma multidão de enganos” (O’NEILL, 1970, p. 296).

Em percursos de equivalência, por conseguinte, quanto mais Lavínia imerge na “fantasia” de possibilidade de fortuna, mantendo a “razão”, Orin desvela a “realidade” trágica da condição de ambos, penetrando na “insanidade elucidativa”:

ORIN: (*Com tranqüila insistência de demente*) Você [Lavínia] não consegue ver que estou agora no lugar de papai e você no de mamãe? Êste é o miserável destino vindo do passado que não ousei predizer! Sou o Mannon ao qual você está acorrentada. (O’NEILL, 1970, p. 305).

Mais diante:

HAZEL: Você [Orin] não quer que ela [Lavínia] se case com Peter?
ORIN: Não! Ela não pode ter felicidade! Ela precisa ser castigada! (*Súbitamente, tomando-lhe a mão – com excitação*) E escute, Hazel! Você não deve mais gostar de mim. O único amor que posso sentir agora é o amor ao crime pelo crime que gera mais crime – até penetrar nas profundezas do inferno onde nada exista mais abaixo para você descer e repousar em paz! (O’NEILL, 1970, p. 315).

Ao que se nota, o discernimento amplo do que ocorre na trágica condição humana só é alcançável, ainda que em parte, por aquele que escapa à “normalidade” do humano. Aos demais, o reconhecimento sempre será restrito ao plano mais raso que leva a um sentimento de incompreensão e tristeza, mas que não encontra guarida em conjecturas da consciência. Habita as camadas do inconsciente e catalisa as diversas e esmagadoras maneiras de tentativa de evasão do destino: busca desesperada pelo desejo (Lavínia e Christine), sede por vingança (Ezra e Adam Brant) ou mesmo a inércia que leva à melancolia e sentimento de incompletude (Ezra e Marie Brantôme), entre outras. Mesmo a revelação final que ocorre com Lavínia não se edifica no nível de um entendimento amplo das coisas do mundo, isto é, das regras de organização do cosmos, delimitadas a partir de um engendramento trágico absoluto. O que há, mais acertadamente dizendo, com Lavínia, é um desistir de tentar que enxerga na incapacidade de satisfação a impossibilidade de que ela possa existir; o que leva, por conseguinte, à compreensão de que há alguma “força superior” – o destino – que lhe impele em dada direção. Seguir tal direção, pois, é desistir; resolução em tudo contrária ao sentido grego de tragicidade, que, no percurso dos acontecimentos, dá ao herói a capacidade de apreensão do porquê das coisas.

A percepção de Orin chega, aliás, à dinâmica dos desdobramentos que ocorrem no seio da família, conforme o que se nota na citação anteposta e em diversas passagens de *Os fantasmas*. Igualmente, essa clareza a respeito de *génos* se aplica à materialidade dos “fantasmas”, dos antepassados que se fazem presentes na casa por meio dos retratos. É nessa perspectiva que ele pede auxílio ao pai para a escritura e “revelação da verdade”. O pai, ali, é Ezra, juiz, prefeito, general, patriarca e, também, o próprio Orin. O inquirir ao retrato pode ser visto, em consonância com a perspectiva freudiana, como consulta direta ao superego do próprio Orin e, ao mesmo tempo, como obediência à “figura paterna”, ponto incipiente da “norma”, do correto, do ajustado: nada mais apropriado, pois, que na imagem Ezra esteja em vestes de Juiz.

Sem obstar, a escritura traz à tona o outro nível de desdobramento, o intertextual, já que parte para a *reconstrução* da realidade elaborada pelo discurso. A busca de Orin é da “verdade”. Segundo se espera, só poderia ser a *sua* verdade. Contudo, a questão na qual queremos nos deter por agora diz respeito ao fato de se ver na escritura – tomada como elaboração estética ao modo do que dizia

Compagnon (2007), e de acordo com Lima (1981), isto é, como forma de dar sentido ao mundo a partir das formações já postas – maneira apropriada de “dar sentido às coisas do mundo”, revelar a “verdade”. Poderíamos mesmo argumentar que não seria de todo absurdo pensar que o que escreve Orin é tão verdade quanto o que está escrito em *Electra Enlutada*, no sentido do *desdobramento de uma obra sobre outra*. Em teoria, afrouxando aqui um pouco a verossimilhança interna, nada impediria, efetivamente, que a obra escrita por Orin fosse, letra a letra, a *Electra Enlutada*.

Deixando de lado tal interpretação mais restritiva, de qualquer forma, o que nos parece premente é que o empenho escritural alude ao metaficcional e ao intertextual do *mímema* o’neilliano na medida em que remonta à tentativa de revelação do mundo pela escritura e dá indícios da filiação escritural em uma escala de planos: a história dos Mannon contada por Orin está dentro da história dos Mannon contada por O’Neill, que por sua vez está dentro do arcabouço de histórias contadas sobre os atridas/Mannon na tradição literária ocidental (entre as quais se destacariam as tragédias gregas e estaria inclusa a *Electra* galdosiana), que por sua vez nos remete às inúmeras histórias paralelas contadas na tradição oral do mito grego.

Em comum, todas essas histórias, sem exceção, foram tomadas em algum momento ou instância de representação, tanto como “verdadeiras” quanto como “falsas”, ficcionais. Isso nos remete ao que discutíamos anteriormente sobre o imbricamento entre ficção e não ficção em *Electra Enlutada* e nos acrescenta um elemento a mais: se coloca em evidência a parcialidade da “verdade”. A verdade é relativa ao sujeito, já que é a verdade de Orin¹⁸⁹ que tem o poder de assumir, com a construção e revelação do escrito, socialmente, o peso de “verdade partilhada”, que potencialmente pode passar ao inconsciente coletivo. Sem obstar, está evidenciado ao leito/público do *mímema* o’neilliano que tal esfera de resoluções tem peso somente no interior do discurso ficcional da obra dramática. Qualquer verdade em

¹⁸⁹ Paralela das tantas outras “verdades” subjetivas e parciais que se deflagram ao longo da trilogia. É notória a recorrência do tema na obra. Exemplo marcante está na confrontação de Lavínia a Brant, na parte final do primeiro Ato de *A volta ao lar*, quando ela descobre a identidade do amante da mãe: “LAVÍNIA: Ah, então... é verdade? Você é filho dela! Oh! / BRANT: [...] Mas antes de saber disso você bem que gostou de ser beijada por mim! / LAVÍNIA: [...] Não é verdade! Eu estava apenas fingindo [...] / BRANT: [...] Oh, não! Passou a fingir só depois que suspeitou quem eu era! Suponho que seu pai lhe meteu na cabeça uma porção de mentiras acêrca de minha mãe! Mas, por Deus, você vai ter que ouvir a verdade [...] Você é uma covarde, como covardes são todos os Mannon, quando se trata de enfrentar a verdade acêrca da família. [...] / LAVÍNIA: Isso é mentira! / BRANT: É a verdade. Foi por ciúme que ele [Ezra] se vingou” (O’NEILL, 1970, p. 69-70, grifos nossos);

que creiam os personagens só é verdade proporcionalmente ao universo tomado como ficcional no interior da obra. Tudo o que se diz, assim, é mentira ao mesmo tempo em que pode ser mentira ou verdade. E apesar da aparente contradição, não há problema algum em entender tal processo, resolvido no plano do pacto entre leitor/público e escritor/dramaturgo. Isso se confunde, todavia, na medida em que outros aspectos do mesmo *mímema* relativizam seu próprio grau de ficcionalidade, sendo que nesse patamar o processo de definição do pacto não se dá. Tampouco estamos aqui na esteira do *mímema* galdosiano, ao basear-se pretensamente em um “fato verídico”, conforme se tome o “caso Ubao”; ao contrário, na obra de O’Neill o discurso é tomado de outro(s) discurso(s) – que compõe(m) o mito de Electra – que, na memória coletiva – e em resgate do inconsciente coletivo – do público a que se dirige, é fabuloso, ainda que se saiba que em algum momento e para alguém aquilo tenha sido tomado como verdade. No percurso da obra, todavia, se constrói um retorno ao mito fabuloso que o coloca como potencialmente, parcialmente, fragmentariamente, tão verdadeiro quanto os demais discursos.

Em princípio, pois, o mito é fabuloso tal qual a escritura de Orin apesar de ser verdadeiro para os gregos tal qual a escritura sobre os Mannon é para o filho de Ezra. Sem obstar, tanto uma história quanto outra ocupam lugar excelso para aqueles que nela creem, porque revelam uma realidade oculta, importante, que está além das coisas cotidianas. Nos termos de Eliade (2008), elas são espécie de expressão do sagrado que se abre ao universo profano.

Partindo do fundamento de que a obra de O’Neill busca, pois, no plano de entendimento (classificações) moderno uma atualização de noções “verdadeiras” gregas que emergem do discurso tomado como falso, fica excluído que não se possa ver ou que não exista “verdade” mesmo na história escrita por Orin (que, no final das contas, não é revelada): como se sempre, infinitamente, por mais que produzamos verdades, sempre houvesse verdades ocultas. Entendido de outro modo, de acordo com as perspectivas de Foucault (2007) e Lima (1981), sempre haverá construção e desconstrução de verdades e sempre, todas elas, serão parciais na medida em que relativas aos sujeitos e/ou aos grupos sociais.

Essa verdade fragmentada, que tomamos da perspectiva foucaultiana, exprime-se nos vários elementos constituintes da obra do dramaturgo estadunidense, contudo, se faz mais evidente, em diálogo com pressupostos freudianos, nas variações de inflexão dos personagens. Mais que alterações de

espírito ou mudanças ocasionais de comportamento, consideramo-las como fragmentos da subjetividade e, em algumas ocorrências, fraturas, em diálogo ao sentido atribuído por Lima (2000). Esboçamos anteriormente considerações sobre tal aspecto, que se manifesta ao longo da obra, contudo é oportuno que detenhamos uma vez mais sobre a questão. Vejamos alguns trechos do monólogo de Christine, frente à ameaça de Lavínia de revelar a Orin o caso da mãe com Adam Brant (segundo Ato de *Os perseguidos*):

CHRISTINE: (*Levantando-se de um salto*) Vinnie! (*Quando LAVÍNIA se volta para ela, asperamente*) Venha até aqui, por favor. [...] Bem, você pode, agora, dizer a Orin tudo quanto quiser! Eu já contei tudo, assim você bem poderia poupar-se ao trabalho! Ele acha que você deve estar louca! Contei-lhe como mentiu sobre minhas viagens a Nova York – por vingança – porque era você quem amava Adam! [...] Não poderá conseguir que ele vá a polícia, Mesmo que o convencesse de que envenenei seu pai não conseguiria isso! Ele não quer – como nem você, nem seu pai, nem qualquer dos Mannon mortos quereria – uma vergonha pública tal como seria um julgamento por assassinio! [...] Oh! Pode – me acreditar: se houver um julgamento, eu tratarei de que tudo isso seja levado a público! Mostrarei você ao mundo como filha que desejou o amante da mãe e tentou vê-la enforcada, só de ódio e ciúme! (*Ri, escarnecendo. [...] CHRISTINE parece embriagada com o seu próprio arrôjo desafiador*) Vamos! Tente convencer Orin da minha maldade! Ele me ama! Ele odiava o pai! Está contente por sabê-lo morto! Mesmo que soubesse que eu o matei havia de proteger-me! (*Então, toda a sua atitude desafiante se desmorona e ela suplica, tomada de terror histérico, por algum medo que conservou oculto*) Pelo amor de Deus, mantenha Orin fora disso! Ele ainda está doente! Está mudado! Ficou duro e cruel! Só pensa em morte! Não lhe fale de Adam! Ele o mataria! Então eu não poderia viver! Eu me mataria! (*LAVÍNIA tem um sobressalto e [...] deixa a sala em passos bruscos e rígidos, como os de uma boneca mecânica. CHRISTINE segue-a com os olhos e então, quando a moça desaparece, cambaleia, procurando amparar-se na mesa, apavorada*) Preciso ver Adam! Preciso avisá-lo! (*Tomba na cadeira à direita da mesa*)
(O'NEILL, 1970, p. 192-194).

É interessante reparar como, inicialmente, Christine se mostra em postura ativa, controlada racionalmente e calculista quanto a suas palavras e ações, expressando o comportamento que amiúde conservava até então, desde a cena de abertura da trilogia. Sua astúcia, efetivamente, se caracteriza por atinada capacidade de manipulação dos demais, seja pela razão, seja pelo apelo aos sentimentos. Contudo, ao longo do monólogo citado, vai deixando, pouco a pouco, transparecer um ar efusivo que, em crescente, chega à impetuosidade. A mudança

de estado seguinte, pois, é explicitada em rubrica e, daí em diante, de terror histórico passa ao clamor e ao desmoronamento que, ao final, do estado de espírito ao desfalecimento corporal, toma todo o seu ser.

Há de se ressaltar que uma revisão na história da literatura ocidental ou mesmo do gênero dramático nos revelaria que não é novidade o trabalho com a inconstância e/ou instabilidade na construção de um personagem. Com efeito, é impressionante notar como já em Sófocles vemos algo nessa direção e em Eurípides podemos nos deparar com heroínas que se aproximam consideravelmente dessa Christine de O'Neill. Mesmo a Electra euripídiana tem algum grau de oscilação que se deve considerar, como vimos; mas é, sobretudo, com Medeia que o tragediógrafo explora com maior profundidade tal questão, segundo estudos por nós desenvolvidos anteriormente¹⁹⁰. No entanto, mesmo nesse caso mais severo, há distinções fundamentais: a divisão psicológica que vemos na Medeia de Eurípides está construída sob bases em muito distantes daquilo que observamos em *Electra Enlutada* – aqui, mais que uma ruptura no interior do ser, que o divide, como forças antagônicas, o que há é uma perda abrupta da unidade. O indivíduo se dilacera em inúmeras facetas, que se confundem, entrecruzam e são, elas mesmas, maleáveis, transitórias, voláteis. Quanto a Eurípides, poder-se-ia afirmar que a divisão se dá em instância psicológica. Contudo, em O'Neill, mais que isso, se dá no interior do inconsciente e na relação desse com a consciência.

Assim sendo, o medo oculto que recai sobre Christine tem de ser visto não como uma constatação que se lhe ocorre ou como um pavor que velava na aparente segurança. Acreditamos que esse medo está a digladiar com a segurança, tal qual a razão lhe impele portar-se altiva ao passo que o desejo/instinto de salvaguarda tenta a todo custo revelar, para o próprio ser, que este necessita de ajuda. A acentuada

¹⁹⁰ Em Leites Jr (2012, p. 83-84), argumentamos: “[A] contradição entre duas forças opostas que se assimilam na constituição da uma personagem única [...] é indício de uma constituição contraditória e conflitiva entre forças opostas que combatem na configuração daquele único ser, inerentes a ele, característica esta própria do ser humano, mutável, instável, contraditório consigo mesmo. [...] De qualquer forma, o que faz Eurípides com esta personagem [...] é algo jamais ousado anteriormente na literatura, pressupondo um grau de investigação do espírito humano sem precedentes, ‘a intensidade da representação de processos íntimos que se apresenta [...] nos mostra o ser humano aberto, sob uma nova faceta, para a poesia trágica’ (LESKY, 2006, p. 205), o indivíduo a gladiar consigo próprio ‘o homem entregue à alternância das potências que se originam em sua alma e lutam por sua posse’ (LESKY, 2006, p. 205). A este respeito, notamos então que estas potências que se levantam no interior de Medeia é que engendram seu conflito trágico: a necessidade de vingança e conseqüente reconquista da honra versus o apego amoroso aos filhos e a incapacidade de matá-los, sendo que a escolha de um caminho, inevitavelmente, significa o abandono do outro; eis o grande dilema de Medeia”.

disposição ao controle faz com que, por conseguinte, quando um mínimo de intensidade se deixe manifestar, acabe por extravasar-se em toda sua força. Porquanto, o excessivo entusiasmo abre as portas para o excessivo temor ou, melhor dito, para um estarecimento reprimido.

Vale ratificar, o que suplanta a perda de controle é o deixar-se levar pelo desejo. Novamente estamos diante da dinâmica entre id e superego. Com o dar-se o direito de satisfazer a vontade ao se juntar a Brant vem junto a suavização do autocontrole: é o indivíduo a flexibilizar a norma (auto e socialmente determinada) para alimentar o desejo/instinto, aquela se atrofia para que este se avolume. A antiga Christine, pois, extremamente governada por si mesma, aos poucos passará a ser uma mulher obcecada pelo saciar do prazer, em processo idêntico ao que ocorrerá adiante com Lavínia. Uma vez que o instinto tem a chance de assumir a dianteira na tomada de decisões, dificilmente o indivíduo conseguirá restituir ao superego o poder de vigilância e manejo das ações.

Como resultado do conflito constante, temos um sujeito volúvel, com nuances de si que se ocultam e se manifestam, se confrontam, se confundem. Na materialidade, pois, a cada vez o que vemos são os fragmentos do ser que, ocasionalmente, se organizam e se edificam em determinada forma – estado de espírito, grau de autocontrole, matiz de emoção, entre outras maneiras de se expressarem as transformações do humano a partir de seu comportamento ou de seus sentimentos.

É quando as transformações, os “reajuntamentos” dos fragmentos causam um “reamolduramento” severo do indivíduo, que temos o deslocamento abrupto a que Lima (2000) chama de “fratura”. Tal qual argumentávamos referindo-nos a Orin, também com Ezra – ao retornar da guerra –, Brant – quando se apaixona por Christine – e Lavínia – após a vingança (e viagem às Ilhas) e, uma vez mais, no ato final de enclausuramento – esse desconjuntamento do sujeito está presente sem, contudo, assumir a forma valorativa indicada por Lima. Mais adiante trataremos de como isso se relaciona com os processos miméticos do *mímema* o’neilliano tomado em sua completude; no entanto, no que tange aos personagens em particular, a fratura assume um valor contrário àquele apontado por Lima, já que instaura no indivíduo antes uma degradação que um nascimento revigorador (ou então um revigoramento ilusório e/ou problemático). Nesse sentido, no que diz respeito a Christine, poderíamos dizer que há uma sucessão de fraturas: a primeira após o

casamento com Ezra – conforme se pôde perceber no diálogo com Hazel antes citado –, o que tem por resultado o mergulho na apatia; a segunda quando “redescobre o amor” (se relaciona com Brant); e a terceira quando sabe do assassinio de Brant e enfrenta a morte. Tal passagem, pois, marca fratura tanto de Christine, quanto de Lavínia e Orin (Ato final de *Os perseguidos*, diante da mansão):

([...] LAVÍNIA vai colocar-se junto da mãe. CHRISTINE continua a fixar os olhos sem expressão diante dela. Seu rosto tornou-se a máscara trágica de morte. Não dá sinal de ter consciência da presença da filha. LAVÍNIA olha pra ela, com olhar gelado, acusador)
 LAVÍNIA: Éle [Brant] pagou a justa penalidade pelo seu crime. Você sabe que foi justiça. Era a única maneira de fazer verdadeira justiça. (A mãe sobressalta-se. As palavras fazem desmoronar seu caridoso entorpecimento e levam-na a acordar de nôvo para a agonia. Salta sôbre os pés e fica olhando para a filha, com olhos desvairados. Naquele olhar o ódio selvagem luta com o horror e o mêdo. Apesar de seu gelado autocontrole LAVÍNIA encolhe-se diante daquilo. Mantendo os olhos nela, CHRISTINE vai recuando pelos degraus até chegar ao alto da escada, entre duas colunas do pórtico, diante da porta da casa. Sùbitamente, LAVÍNIA faz um gesto, como para retê-la. Chama, aos arrancos, como se as palavras lhe fossem extraídas contra a sua vontade) Mamãe! Que vai fazer! Você pode viver!
 CHRISTINE: (Olha furiosa, para ela, como se aquilo fosse um último insulto... e com estridente escárnio) Viver! (Estala em aguda gargalhada, cessa bruscamente de rir, levanta as mãos entre seu rosto e a filha, gesticulando com elas como a apagar para sempre LAVÍNIA de sua vista. Depois, volta-se e corre para a casa. [...] Ouve-se o estampido agudo de uma pistola, vindo do andar térreo da casa, à esquerda, onde fica o estúdio de EZRA MANNON. LAVÍNIA tem um arquejo sobressaltado, volta-se para a escada, começa a subir os degraus, para de nôvo, e gagueja, aos arrancos) É a justiça! É a justiça, papai! ([...] Então, o grito horrorizado de ORIN vem do estúdio, quando encontra o corpo da mãe e um momento depois êle surge, desorientado, para LAVÍNIA)
 ORIN: Vinnie! (Agarra-a pelo braço e gagueja, desvairado) Mamãe... matou-se... com o revólver de papai... [...] Por que ela fêz isso Vinnie? (Com torturada auto-acusação) Eu a levei a fazer isso! Eu quis torturá-la! Ela não poderia me perdoar! [...] Eu a assassinei! [...] Eu tenho de encontrá-la! Tenho de fazer com que me perdoe! Eu... (Sùbitamente desmorona e chora, com angústia histérica. LAVÍNIA abraça-o acalmando-o, Êle soluça desesperadamente) Mas ela está morta... Ela se foi... como posso conseguir que me perdoe, agora? (O'NEILL, 1970, p. 244-246).

Conforme as proposições de Lima (2000), o sujeito, por sua mobilidade, se revela pela posição que assume. O autor destaca tal posicionamento do sujeito a partir do ponto de vista de sua inserção social, política e ideológica – o sujeito fraturado seria capaz de ocupar espaços múltiplos no interior da sociedade (LIMA,

2000). Contudo, poderíamos considerar tal premissa do “posicionamento” segundo suas reverberações no inconsciente, em aproximação maior às premissas freudianas. Isso feito observa-se que no caso de Christine, Lavínia e Orin, a mobilidade se dá não a partir de deslocamentos exteriores somente, como, e preponderantemente, no processo de remanejamento de lugares, imagens, sentidos, que ocorre no interior do ser. Sem obstar, se a intensa movimentação gera conflitos, por vezes as múltiplas forças se anulam e por outras se ajuntam ou, ainda, se sobrepõem e se subjugam.

Para Christine, pelo que se viu acima, o estado inicial de estupefação, quase catatonia, pode ser visto como o momento mesmo da fratura, que a faz remodelar as regras de funcionamento do mundo, as crenças, esperanças, tudo aquilo que a moveu desde que “redescobriu” a possibilidade de “ser feliz”. Esse mundo, a partir de agora, já não existe para ela; o que se lhe apresenta é uma realidade antagônica. Logo, as forças, transcendentais em alguma medida, que governavam as coisas do mundo, se revertem, se redimensionam amplamente. O próprio papel do ser no mundo perde o valor anterior e, com isso, perde sentido, razão de existência. Como o novo cosmos (trágico) que se conjectura é demasiado aterrorizante, viver nele é insustentável; lançar-se à morte parece fortuna melhor. A resposta da mãe às palavras de Lavínia expressa bem isso, e o tentar apagar a imagem da filha com as mãos é retrato patente da tentativa de evasão e repúdio que têm por detrás a necessidade de renegar a realidade. O resultado, pois, só pode ser a renúncia da existência, concebida pelo sujeito por meio da morte, símbolo da extinção absoluta do todo.

Para Orin, passagem equivalente – e imitativa, denotando tanto que uma ação é desdobramento da outra como asseverando, uma vez mais, o caráter cíclico dos acontecimentos – ocorrerá somente adiante, quando suas últimas esperanças de algum tipo de posse sobre Lavínia/desdobramento de Christine se esvaírem. A morte de Christine, com efeito, o que faz é redimensionar um mundo em que a já reverberação de mãe em filha alcançará para o rapaz outro patamar. Não somente porque será a única possibilidade vislumbrada, mas também porque construída sob o redimensionamento da própria Christine, tomada, pela descoberta do adultério, como uma mulher diferente daquela idealizada por Orin, antes da guerra e à qual tenta fazer retornar a mãe assim que retorna. O que Orin quer de Lavínia é não só ver nela a mãe como encontrar na irmã aquela Christine de sua memória de

infância. Luta com todas suas forças para isso, ainda que confusamente. É por isso que tão efusivo é seu intento de revelar, a ela e ao mundo, o distanciamento entre a nova e a antiga Lavínia.

De acordo com esse eixo de interpretação, a escritura da história dos Mannon, no fundo, ou ao menos em alguma nuance – de acordo com algum dos fragmentos de Orin –, tem o intuito não de destruir a família (sua história, sua reputação, sua memória, enfim, sua existência como tal no inconsciente coletivo), vista como um mal e compreendida a partir de uma clarividência de Orin sobre a realidade trágica da existência, mas de revertê-la ao que Orin, em alguma parte de seu ser, acredita ser um princípio valoroso da linhagem – e do humano – que se perdeu no tempo.

Tal relativização acusaria uma visão de Orin não cerradamente trágica, mais próxima daquilo que Lesky (2006) define como *conflicto trágico cerrado*, pois dependente do cometimento de erros potencialmente evitáveis. Isso explica o fato de Orin somente renunciar à vida muito mais adiante do que a mãe. Somente nessa última fratura, então, é que se consolidaria uma perspectiva fechadamente trágica.

Essa linha de resoluções, como se nota, contradiz o que argumentávamos anteriormente sobre sua “insanidade elucidativa”. A conciliação entre as interpretações, todavia, está justamente na proposição de uma constituição fragmentaria do humano, o que ocorre de modo severo com Orin efetivamente após a morte da mãe. Ao passo que parte de si luta para sustentar uma visão de abertura possível, aos poucos vêm se consolidando fragmentos de realidade que moldam o fechamento trágico. O avanço na escritura, pois, pode ser concebido como um intento de reversão de tal processo mental de afundamento. É o indivíduo a lutar contra si e o mundo buscando alimentar qualquer chama de esperança que nele (sujeito) resida e no cosmos possa identificar.

Nesse sentido, no terceiro Ato de *Os fantasmas*, o repúdio de Lavínia, cansada de fingir-se acolhedora – atitude essa de acolhimento que o que faz é trazer à tona fragmentos de Orin que lhe convém –, é o golpe final da desesperança a vencer a “vontade de viver”¹⁹¹:

¹⁹¹ Tomada aqui no sentido schopenhaueriano (SCHOPENHAUER, 1938) convertido, no *mímema*, efetivamente, como luta entre a vida e o que Freud define como “instinto de destruição ou de morte” (FREUD, 2011a, p. 79).

LAVÍNIA: (*Rompido seu contrôle – voltando-se contra êle [Orin] agora numa explosão de frenético ódio e furor*) Odeio você! Eu gostaria que você estivesse morto! Você é vil demais para viver! Deveria matar-se se não fôsse covarde!

ORIN: (*Recua como se tivesse recebido uma pancada, o torturado aspecto de louco no rosto transformando-se em uma ferida e apavorada expressão*) Vinnie!
(O'NEILL, 1970, p. 326)

A pancada e a transformação no aspecto, na linearidade da obra, é o que materializam a fratura. Contudo, esta se dá em dois tempos, intercalada por um fragmento do Orin anterior que recobra a dianteira. De todo modo, o caminho já está tomado, e tal fragmento somente contribuirá para a derrocada obstinação pela morte, como se vê no que se segue imediatamente às linhas acima citadas:

LAVÍNIA: Falo a sério! Falo a sério! (*Fica prostrada e soluça histericamente*)

ORIN: (*Em lamentoso sussurro de súplica*) Vinnie! (*Olha-a fixamente por um momento mais com a perdida expressão ferida – então o desvairado e selvagem aspecto retorna a seus olhos – com zombaria cruel*) Outro ato de justiça, hem? Você quer levar-me ao suicídio como levei mamãe! Ôlho por olho, é isso? Mas – (*Estaca bruscamente e olha fixamente diante de si, como se essa idéia subitamente lhe dominasse a imaginação torturada e fala fascinadoramente para si mesmo*) Sim! Seria de justiça – agora você é mamãe! Ela está falando agora através de você! (*Mais e mais hipnotizado por essa seqüência de pensamento*) Sim! É o caminho para a paz – para encontrá-la outra vez – a minha ilha perdida – A Morte é uma Ilha de Paz
(O'NEILL, 1970, p. 326).

Não nos deteremos nas idas e vindas com a noção de justiça, que se constrói e desconstrói ao longo da obra, revelando sua ilegitimidade contrastante com o extremo valor atribuído pelos personagens: distorcendo-o (*amoldurando-o*) de diversas formas, conforme as demandas e perspectivas subjetivas. No entanto, é mister ratificar que é em tal conceito que Orin e Lavínia encontrarão a força motriz das decisões tomadas no nível da consciência. Será a revisão do sentido de justiça somada ao entendimento do desdobramento de Christine em Lavínia, assim, aquilo que servirá de gatilho para a consolidação da última fratura de Orin. No entanto, o sujeito que emerge nesse último momento é construído sobre uma série de contradições. Por exemplo, ele vê a irmã como reflexo da mãe no que se refere ao modo de asseverar a validade da reivindicação daquela, como se uma valesse pela outra; contudo, as separa amplamente quando busca na matriarca morta

única/última possibilidade de redenção. Isso, aliás, abre para Orin uma parcial visão da felicidade, como se vê no trecho que segue ao citado anteriormente:

[...] A Morte é uma ilha de Paz, também – mamãe deve estar esperando por mim lá – (*Com agitada ânsia agora, falando com a morta*) Mamãe! Você sabe o que vou fazer então? Vou ajoelhar e pedir perdão – e dizer – (*Sua boca vai-se tornando convulsionada, como se estivesse fazendo esforço para vomitar veneno*) Direi, estou alegre por você ter encontrado amor, mamãe! Eu lhe desejarei felicidade – a você e a Adam.
(O'NEILL, 1970, p. 326-327).

De acordo com o comentado sobre a intercalação em Orin entre uma perspectiva absolutamente trágica e uma abertura à aventura, pela passagem acima se pode considerar que há aí uma abertura mínima, porém significativa, que se não é para a felicidade efetiva, alude a um fim harmônico. Assim, estaríamos diante de uma espécie de conciliação de Orin com a mãe e, metonimicamente, do sujeito com o seu próprio destino. Não obstante, propomos que se repare no como o desfecho tomado nos dá uma demonstração da incapacidade de Orin de não continuar tentando alimentar uma faísca de esperança. Ele, insuficiente e incompleto, assim como os Orestes de Sófocles e Eurípides, não consegue suportar um mundo de eterno sofrimento.

Tal princípio lhe direciona, fragmento a fragmento, fratura a fratura, à loucura. Quando um mundo de infortúnios primeiramente se deflagra, na guerra, tenta escapar a todo custo e dá os primeiros passos rumo à autodestruição. Quando perde Christine, para Adam e pelos próprios atos, agarra-se a Lavínia. Quando perde essa também, cansada de sua atitude combativa, no auge do devaneio e da profusão de emoções e pensamentos fragmentários reivindica um retorno *ad uterum* pela morte – tentativa derradeira de escape que simboliza a imaturidade, incapacidade, insegurança, enfim, o inacabamento do ser.

Nesses termos, Orin, como herói trágico do drama moderno, é exemplo metafórico do indivíduo moderno segundo o direcionamento argumentativo do *mímema* o'neilliano. É o ser contrário ao homem uno, o sujeito solar kantiano ao qual Lima (2000) contrapõe o sujeito moderno ou pós-moderno, fraturado. Tal sujeito, pois, possuído por uma sensação de desmembramento, de desrazão do mundo, é refém de uma eterna tentativa de completar-se. Rememorando Eliade (2008), poder-se-ia colocar isso na conta do sujeito profano, que parece não ter

resolvido bem a perda do elo divino, por mais que tenha convicção do caminho tomado. Isso faz com que seja incapaz de retornar, religar-se a uma realidade transcendente de possível harmonia e, tampouco, possa sustentar-se por suas próprias forças. É seguindo tal premissa, por exemplo, que Orin teria de abdicar de parte de si (de sua vontade) e suportar Adam ao lado de Christine para poder alcançar a “felicidade”. Evidentemente, estamos diante de uma “felicidade incompleta”. Não fortuna plena. Se Orin, ou alguma parte de si, quer crer em uma saída do infortúnio, o direcionamento argumentativo da obra nos indica que essa é ilusória, não só porque conjecturada em uma mente em devaneio, mas também porque baseada em reivindicações que não podem ser cumpridas integralmente, saiba disso o indivíduo ou não.

A fragmentação, com Orin, parece mais severa porque, dada a insanidade, se externa na superficialidade das ações e palavras. Com Lavínia o processo se dá no nível mais denso do inconsciente. A dor, velada, porquanto, alcança maior profundidade. Em espécie de relação também de desdobramento em que Orin é refratário do que ocorre no interior de Lavínia, a decomposição pela qual passa Orin tem a função também de mostrar ao público/leitor quão avassalador é o processo que ocorre com Lavínia e que ela tenta, inutilmente, negar ou suplantar. Esse intento, aliás, contribui para a interpretação de que sua condição seja ainda mais deplorável do que a de Orin. Tal qual uma Medeia ou mesmo a Electra euripidiana, Orin deixa aflorar o sentimento trágico de forma proeminente, ao passo que Lavínia, à maneira do Édipo e também da Electra sofocliana, sofre no silêncio que reverbera nas profundas camadas do ser e que o destroem de dentro para fora. A exterioridade do sofrimento, nesses casos, será menos efusiva e mais simbólica, metafórica. Dessa monta, a cegueira está para Édipo como o enclausuramento está para Lavínia. São para ambos, cegueira e encarceramento, o signo do sofrimento e da desgraça absolutos.

As fraturas que sofre Lavínia, assim, estarão menos demarcadas na linearidade da obra do que o que ocorre com Orin. Por outro lado, despontarão com uma carga simbólica mais expressiva e serão trabalhadas, no inconsciente, de forma diluída. Como a representação distorcida ou falseada da realidade será uma máxima para Lavínia no que diz respeito ao apresentar-se e apresentar as coisas do mundo – “verdades” – para os demais e também para si – para seu consciente –, tais elucubrações serão por vezes tomadas como igualmente reais e/ou legítimas;

poucas serão as oportunidades em que os acontecimentos impulsionarão, de imediato ou diretamente, fraturas. Se Orin vai e volta em suas resoluções de maneira declarada, com Lavínia o processo de assimilação é lento, diluído, fragmentário e, em alguma medida, retardatário¹⁹². Não é sem razão que será a personagem derradeira da maldição e, ao mesmo tempo, aquela que de antemão traz o luto consigo. Suas transformações são, mais do que para qualquer um, passagens problemáticas não só no nível do lidar com o sofrimento como também no deixar-se ser penetrada pelo que ocorre ao seu redor.

Efetivamente, a filha de Ezra, como se estivesse olhando mais para o mito grego que para a própria realidade, vive em um mundo da memória e do valor absoluto. Mais que para qualquer dos envoltos na maldição, o fim dos Mannon é para ela a aniquilação absoluta, a dissolução da base de valores que a governa, que a faz dar significado às coisas e aos seres. Isso porque, para ela, mais dificultosa é a admissão da mudança, da transformação.

Tanto Christine como Ezra, por exemplo, lançam-se ao desconhecido; mais aquela do que esse, com efeito. Christine busca em Adam uma nova realidade para a relação amorosa; Ezra busca na reconquista de Christine uma remodelação da relação já existente. Ambos, todavia, tal qual o sujeito fraturado de que fala Lima (2000), em dado momento tomam consciência, ou melhor, de alguma forma se deparam com a percepção/interpretação/crença de que o mundo tal qual está é insuficiente para satisfazer seus anseios e que há, em alguma direção, uma possibilidade de mudança. Intentam, assim, *produzir uma nova realidade*, como um exercício similar ao da *mimesis da produção* exposta por Lima (2000). Redimensionam a si mesmos e reavaliam – reclassificam – as regras que regem o mundo ao seu redor para sustentar a possibilidade de mudança pessoal. Se tal mudança é frustrada, porque o mundo é fechadamente trágico, é outra questão. O que nos é foco de análise nesse momento é o fato de que há o intento da fratura: o patriarca desconstrói sua própria altivez para submeter-se a Christine – o distanciamento entre ambos pode ser entendido no viés da hierarquia que uma concepção de mundo supõe quando coloca o varão superior à mulher, o líder do

¹⁹² É nesse sentido, por exemplo, que só conseguirá sentir-se, portar-se, agir, compreender-se e desejar-se integralmente como mulher (em oposição a “moça”, “infanta”) quando Christine já não mais existir. É necessário que se escancare diante de si o lugar vacante de matriarca para aflorar seu lado/potencial feminino, sendo que nada antes necessariamente impedia que tomasse tal direcionamento.

povo como mais elevado que o homem comum, o herói como inabalável e menos submetido às fraquezas do humano. Ezra Mannon, mesmo que isso se revele na obra somente no âmbito íntimo da confissão à esposa, o que faz é abdicar de tal engrandecimento para descer à condição de homem comum que necessita de satisfação do desejo subjetivo. Propõe-se como um “novo” Ezra, e esse novo Ezra só tem lugar em uma *nova forma de conceber o mundo*.

O sentido profundo do trágico, aí, nos remete ao fato de que, ainda que a mudança de concepção de Ezra seja ajustada, isto é, coerente, isso não impede a continuidade do movimento trágico. Com efeito, sua tomada de consciência/percepção sobre sua condição e a condição do humano é parcial, já que não reveladora na impossibilidade de reversão do destino. É o que ocorre também com Christine, conforme discussões que agenciamos anteriormente.

O ponto central de nossa exposição sobre tal aspecto, entretanto, diz respeito a Lavínia ou, mais precisamente, à constatação de que ela não abdica do “mundo velho”; apega-se a ele a todo custo e o que busca, até o momento derradeiro da obra em que tudo se reverte, é alterar as coisas do mundo que não se ajustam às regras do “mundo velho” para que nele se encaixem. Mesmo ela tem suas transformações baseadas na necessidade de *reencaixe* de si a partir das regras que classificam uma concepção passada, tradicional, memorialística da realidade. A partir da tensão de que trata Gagnebin (2006) entre presença e ausência com relação à memória, Lavínia persegue a “irrupção em um presente [tomado como] evanescente” da “presença do passado desaparecido” (GAGNEBIN, 2006, p. 44), perdido. Ela transforma em ações o que Gagnebin (2006) comenta acerca da luta da “palavra” por manter o passado “vivo”¹⁹³. Pela palavra, ou escritura, se guiará Orin;

¹⁹³ “Quando, no início das *Historiai*, Heródoto declarou que ele apresentaria ‘os resultados de sua pesquisa, a fim de que o tempo não suprimisse os trabalhos dos homens e que as grandes proezas realizadas seja pelos gregos, seja pelos bárbaros, não caíssem em esquecimento’, ele toma para si a tarefa sagrada do poeta épico, transformando-a ao mesmo tempo pela busca das causas verdadeiras: lutar contra o esquecimento, mantendo a lembrança cintilante da glória (*kleos*) dos heróis, isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). É interessante reparar, ainda, como as proposições da autora coaduna com o título da trilogia o’neilliana (o que vale tanto para o original como para a tradução para o português) e com o sentido do enlutamento de Lavínia, que podemos colocar aqui em paralelo ao papel assumido pelo poeta épico: “a palavra de rememoração e de louvor do poeta corresponde, em sua intenção e em seus efeitos, às cerimônias de luto e de enterro. Como a esteira funerária, erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis. Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de

pela ação, Lavínia. Contudo, ambos o que fazem é uma tentativa de reconstrução do passado que conserte o presente, passe-o pelo crivo das regras do passado, pelos modos de classificação da realidade anteriores.

Assim se dá quando Lavínia toma o papel de Christine, assim também quando quer depô-la da função de matriarca, assim, igualmente, quando anseia a vingança. O que não percebe, no entanto, até que seja tarde demais, é que esse mundo da tradição está movido pelas mesmas regras que condena na realidade presente. Reverter o presente em passado – guiar este aos moldes daquele – não deixa de ser um atualizar ao inverso; é dizer, como no espiral, um refazer que constrói o mundo e os seres sob o julgo dos mesmos princípios reguladores.

Quando da passagem em que a matriarca se suicida, a fratura que sofre Lavínia é uma primeira relativização da até então incessante procura por reversão para o passado: primeiramente, ao anunciar o assassinato de Adam – “Ele pagou a justa penalidade pelo seu crime. Você [Christine] sabe que foi justiça. Era a única maneira de fazer verdadeira justiça” (O’NEILL, 1970, p. 244) – e, em seguida, ao deparar-se com o suicídio da mãe – “(LAVÍNIA *tem um arquejo sobressaltado, volta-se para a escada, começa a subir os degraus, para de nôvo, e gagueja, aos arrancos*) É a justiça! É a justiça, papai!” (O’NEILL, 1970, p. 245).

Da severidade inicial que suplanta um ideal de justiça inquestionável, passa-se a uma afirmação que ecoa já com fraqueza e titubeio. Lavínia defenderá a ideia do ato de justiça como motivador da vingança até o último momento. Parte, pois, da premissa de que tal valor é objetivo e universal. Nesse sentido, vela o subjetivo que move as ações de tentativa de equivalência. A objetivação do subjetivo converte em princípio abstrato inquestionável uma sensação ou sentimento de satisfação do querer individual. Ao passo em que a morte da mãe, obedecendo a tal princípio, provoca um estado que é misto de satisfação e dor, aos moldes do que vimos com a Electra e o Orestes de Eurípides, começa a se desmoronar a imanência da justiça, seja no plano da razão consciente seja nos desdobramentos que ocorrem no inconsciente.

A figura do pai é o receptáculo, para Lavínia, do sentido elevado e quase transcendente de justiça. Tal sentido é desconstruído pelo próprio Ezra quando, no

significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 45, grifos da autora).

processo descrito anteriormente, remodela a si mesmo e, com ele, o mundo e as leis que o cercam. Tal passagem, evidentemente, não chega a Lavínia, que se guia pelo pai da memória, idealizado na tradição, pelo fantasma onipresente que tem como vetor de materialização o retrato do escritório.

Coerentemente, sendo o *mímema* o'neilliano um intento de revisitação ao sentido grego de destino, na esteira está um redimensionamento da acepção de justiça. Seja a divina ou a dos homens, a obsessão de Lavínia demonstrará que a noção de justiça que defende é frágil, problemática e insuficiente para governar o funcionamento do mundo. Trata-se, desta monta, de um constructo humano suscetível ao falimento.

No entanto, convertido o olhar para o direcionamento argumentativo da obra e tomada como materialidade a passagem final da trilogia, revela-se uma adequação entre o princípio de equiparação que sustenta a noção de justiça e a inevitabilidade do infortúnio trágico. Logo, a ideia de justiça é questionável porque entendida como aplicável pelo e para o homem, quando, segundo o sentido de destino agenciado na obra, seria justamente a forma de arranjo que a sucessão de fatos promoveria, indiferentemente da vontade ou do entendimento humanos. Assim, poder-se-ia argumentar que a busca pela justiça, para Lavínia, é um dos fatores que determinam que haja “justiça”, porém não no sentido em que ela acredita. Se para ela, em primeira instância, a justiça é uma espécie de correção do desvio que age pelo bem da coletividade, de sua moral, sua ética, seus valores – tomados como verdades absolutas –, o direcionamento argumentativo do *mímema* segue no sentido oposto, revelado à Electra Enlutada somente no momento do luto derradeiro: a justiça, como ajustamento consequente das ações humanas, que se desdobram e recaem umas sobre as outras, não tem por detrás um cunho valorativo nem desvalorativo, não parte de determinantes qualitativas; sem embargo, é a própria forma de sequência dos acontecimentos que, pelas regras que regem o mundo, condiciona o humano a sempre voltar-se sobre seus atos – em espiral. O passado sempre retorna sobre o presente na medida em que ações, vontades e sentimentos são sempre consequência ou desdobramentos das ações, vontades e sentimentos anteriores, do próprio sujeito, da família ou da coletividade mais ampla, da cidade à própria generalidade do humano.

Conseqüentemente, a questão da busca pela vingança como satisfação pessoal percebida e argumentada como movimento de justiça imparcial, que teria

em vista o bem comum, no que se refere a Lavínia, se manifesta, em termos gerais, no que propõe Freud em *O mal-estar na civilização*:

No processo de desenvolvimento do indivíduo, conserva-se a principal meta do programa do princípio do prazer, achar a satisfação da felicidade, e a integração ou adaptação a uma comunidade aparece como uma condição inevitável, que se deve cumprir para alcançar a meta da felicidade. Se pudéssemos fazê-lo sem esta condição, seria talvez melhor. Em outros termos, o desenvolvimento individual nos aparece como um produto da interferência de duas tendências: a aspiração à felicidade, que habitualmente chamamos de “egoísta”, e a aspiração à união com outros na comunidade, que denominamos “altruísta” (FREUD, 2011a, p. 87).

O complicador extra, no caso de Lavínia Mannon, é ver no passado que encobre seu sobrenome o princípio da coletividade altruísta; dito de outro modo, ela disfarça o querer individual de aspiração altruísta na medida em que somente admite a coletividade quando pautada na afirmação de si mesma, fundada em valores que afirmam a elevação da própria linhagem. A meta da felicidade, em um mundo idealizado pela filha de Ezra, luta contra a premissa freudiana de que a aspiração altruísta, “que pode ser chamada de ‘cultural’, contenta-se, via de regra, com o papel restritivo” (FREUD, 2011a, p. 88). Na perspectiva de Freud, o princípio da coletividade anularia ou refrearia a meta da felicidade individual. Nesses termos, aliás, poderíamos propor mesmo uma *visão cerradamente trágica de mundo* freudiana. Lavínia, não obstante, parece promover – ou buscar – uma forma de classificação do real em que haja uma conciliação entre ambas as aspirações. O cultural, assim, ao invés de restritivo seria afiançador da meta da felicidade individual.

É somente nesses termos que podemos entender como as transformações de Lavínia não impedem que continue, de modo geral, a afiançar e acreditar na justeza de suas ações e na justiça dos acontecimentos. Suas fraturas, suas modulações fragmentárias estariam dispostas, assim, tendo por base reclassificações que, por sua vez, têm por força motriz a necessidade de continuidade na defesa de tal premissa fundamental da conversão do bem comum em afirmação da vontade individual: desde sua perspectiva, ama efusivamente o pai porque ele é digno de ser amado, o que afiança seu desejo exacerbado; vinga-se arditamente da mãe porque ela traiu os Mannon, o que afiança seu desejo de vingança por ciúme e ódio; e, finalmente, em concreção de tal premissa fundamental que quase soa tautológica,

entrega-se às forças da libido porque, sendo justa, tem o direito à felicidade – o que leva a questão ao aparentemente absurdo: como meu desejo e o bem comum convergem, saciar a minha vontade é agir em prol da coletividade, em acordo com os valores inerentes da coletividade.

A reversão de tal conjectura somente no desfecho da obra virá à tona, abonando aquilo que Freud designa como o caminho inescapável ao sentimento de culpa: nas palavras do autor, “quando uma tendência instintual sucumbe à repressão, seus elementos libidinais se transformam em sintomas, seus componentes agressivos, em sentimento de culpa” (FREUD, 2011a, p. 86). Dada essa linha de reflexão, sendo a tendência instintual o apreço libidinoso pelo pai e, posteriormente, por Adam, poderíamos propor que o grau de repressão, negado pela personagem tendo em conta o que acima expúnhamos, se materializa nas declarações, primeiramente, de Christine e do próprio Adam e, posteriormente, nos devaneios de Orin. Ademais, tendo ou não por gatilho as acusações dos demais, poder-se-ia pensar que no nível do inconsciente da própria Lavínia vem em crescente a autorrecriação, que vai tentando apelar ou distrair, em estratégia de autoconvencimento, e vai afrouxando a máxima da equidade entre querer individual e correção ajustada baseada na justiça.

Nesse sentido, os elementos libidinais extravasam-se em sintomas quando Lavínia deixa aflorar a necessidade de satisfação sexual, na viagem às ilhas. Como última resolução para a problemática, pois, a anterior agressividade, no desfecho, se converte no sentimento de culpa, que endossa o caráter de ajustamento, para si, do enclausuramento.

Em seguimento, não passemos despercebidos acerca da relação simbólica e terminológica entre dito “enclausuramento” na mansão e a contraposta “libertinagem” sexual. Abordamos anteriormente tal associação ao discutir a obra de Galdós. Em *Electra* (1901), o aprisionamento no convento e as modulações do sentido de liberdade podem ser tomados mesmo como viés de entrada para a leitura da obra. A liberdade confluída em libertinagem, com *Electra I*, é renegada por *Electra II*, assim como a frustração da liberdade física a que é submetida esta última é combatida por Máximo e Marqués. Resta à infanta, dado o que discutíamos em momento anterior, uma espécie de liberdade que é aprisionamento no matrimônio, segundo um olhar distanciado de valores arraigados à moral burguesa e católica caracterizados na obra galdosiana. A frustração da liberdade – considerada aqui

também como satisfação da vontade no sentido schopenhaueriano e em articulação à “meta da felicidade” freudiana –, assim, para Eleuteria, é a recriminação da libertinagem, pelo social e pela incorporação para si – pelo superego – do sentido de repressão. Para Electra II, o impedimento da liberdade está, primeiramente, no rapto e, posteriormente, no mascaramento que esconde o aprisionamento na aparente autonomia: a eletricidade controlada pelo homem não mais é a mesma força da natureza, ou ao menos não pode expressar-se em sua integridade.

Lavínia, como desdobramento de Christine, é paralela de Electra II, descolamento de Electra I. Contudo, resume/atualiza em si todas as instâncias da luta pela liberdade e, tal qual Electra II, entrega-se ao final, a algum tipo de cerceamento da liberdade. Como Eleuteria e Christine, busca na libertinagem algum sentido de liberdade. Como Electra II, busca, em dado momento, no casamento, uma liberdade, ainda que parcial – passam por alto, nesse momento, a contradição inerente ao fato de que liberdade supõe nenhum tipo de abdicação, sendo uma “liberdade parcial” impossível. Electra II, contudo, encontra em Máximo o que é para seu entendimento a satisfação do desejo, o que acredita ser a liberdade, contrastante ao enclausuramento no convento. Lavínia, entretanto, não consegue efetivar sua união com Peter; não há sequer a possibilidade de experimentação de dita “liberdade parcial” que pudesse, adiante, ser comprovada ou derrubada – processo que ocorre com Christine com relação a Ezra. O enclausuramento na mansão, pois, por iniciativa própria, ao contrário do que ocorre com Electra II, é uma tomada de consciência da impossibilidade mesma de liberdade, de satisfação da vontade, em absoluto; é o reclassificar as regras do mundo segundo um crivo que não aponte para a liberdade como um engodo, uma forma de avalizar “a principal meta do programa do princípio do prazer, achar a satisfação da felicidade” (FREUD, 2011a, p. 87).

Poder-se-ia pontuar, nada obstante, que a libertinagem, para Eleuteria, seria uma forma de tentativa de escape do matrimônio como prisão. Isso nos levaria, por um lado, a uma percepção de que no ciclo das gerações há um “eterno retorno”, sendo que, possivelmente, em oposição à mãe, a infanta sempre seguiria o caminho oposto, e a infanta dessa, igualmente percebendo a frustração na geração anterior, seguiria a esteira da avó. A hipótese vale também para a relação entre Christine e Lavínia; contudo, carece de materialidade em ambos os mímemas, ainda que a premissa seja coerente.

Há que reparar, além disso, no fato de que as tragédias gregas tangenciaram a questão, devido à focalização temporal, que somente alude a fatos anteriores e não menciona o destino de Electra de maneira clara. Com efeito, em Eurípides temos um trato mais específico da questão, do casamento de aparências entre Electra e o Obreiro ao desfecho indicando as núpcias entre ela e Pílates. O veio crítico euripidiano quanto às instituições sociais dispõe mesmo o casamento inicial, arranjado, como amarra, tanto para Electra quanto para o marido. Igualmente, segundo argumentamos anteriormente, também a união com Pílates é imposta desde uma autoridade exterior. Seja por conta de Egisto, tomado como déspota, seja por Cástor, tomado como sábio conselheiro, persiste a falta de liberdade do feminino quanto a seu destino amoroso. Entretanto, não pode ser admitida, no contexto grego retratado nas tragédias que abordam o mito em questão, a possibilidade da libertinagem. Não há, pois, oposição entre dois caminhos possíveis para manifestação da sexualidade. De modo geral, poderíamos afirmar que há, no lugar de tal oposição, um direcionamento que admite a atividade sexual – o matrimônio – e outro que a refreia – o sacerdócio a um deus. A frustração absoluta da liberdade do feminino, assim, em Eurípides, passa pela impossibilidade de tentativa de explorar a sexualidade fora de um contexto de submissão.

Escolhendo outro vetor de entrada para a questão, Electra II, assim como Lavínia, no confronto com as progenitoras o que fazem é atualizar a busca pela liberdade, porém de modo antagônico. Se a liberdade pela libertinagem, no caso de Eleuteria, mulher desregrada, é recriminável, a satisfação sexual/feminina, na conjuntura social, só pode ser encontrada no matrimônio. Se a liberdade pela libertinagem, no caso de Christine, mulher traidora do esposo, é recriminável, a satisfação sexual/feminina não pode ser alcançada na fidelidade aos princípios. Entre desregramento e matrimônio e entre traição e fidelidade, todas se movem pela vontade e em busca da liberdade sem alcançá-la efetiva ou integralmente. Tal conjectura atende ao que asseverávamos anteriormente: as deliberações nas formas de agir, as escolhas de ação, não determinam que haja abertura ao infortúnio, apenas dimensionam o sentido da tragicidade; tal parece ser uma constante da *mímesis* moderna no que se refere à concepção de destino.

Nesse pormenor, mais próxima das Electras gregas está Lavínia do que Electra II. No entanto, é somente Lavínia, entre todas, a que não consegue efetivar a reversão de modo a satisfazer-se em alguma medida. Electra II, efetivamente,

seguindo o modelo melodramático, imerge na crença da felicidade. As Electras das tragédias gregas, mesmo a de Eurípides, resignam-se com o destino – isto é, encaram-no –, assimilam a dor e na vingança da traição encontram o que lhes cabe de satisfação da vontade. Com Agamêmnon morto e Clitemnestra e Egisto assassinados, tanto o amor quanto o ódio já não têm lugar no mundo. Lavínia, no entanto, segue, incessante, na tentativa de reversão do destino, de reencontro ao Ezra perdido em qualquer homem que dele possa ser desdobramento; de continuidade no repúdio a Christine e a Adam, que só existem no plano da memória, como fantasmas a somar-se aos outros Mannon. No sentido freudiano, Lavínia atende à premissa de que é inerente ao humano a busca pela satisfação da vontade.

Na esteira de tais proposições, deparamo-nos com uma concepção o’neilliana do feminino que não contrasta, ao estilo grego ou mesmo ao modo galdosiano, com um caráter próprio do masculino. Dito de outro modo, mais que distinções entre a natureza do feminino e a natureza do masculino, evidencia-se em *Electra Enlutada* um jogo de relações segundo o qual o papel social e a relação familiar são os principais denominadores para colocar-se em evidência a disparidade entre homens e mulheres. Isso porque, seguindo as premissas freudianas, os determinantes da psique são constantes a ambos os gêneros, sendo “apenas” em nuances que seguem diretrizes destoantes. A marca da sexualidade, amiúde tratada em nosso trabalho, adquire peso similar para uns e outros. Lavínia é paralela de Orin; Christine é paralela de Adam; Peter é paralelo de Hazel; os personagens do coro, igualmente, parecem equilibrar-se na balança, ainda que ali o impulso sexual não esteja posto em relevo.

Não estamos costurando, de nenhuma forma, uma interpretação que siga em direção a uma equiparação de gêneros ou uma dissolução das fronteiras entre o feminino e masculino. O que afirmamos é que, comparando-se ao *mímemas* da série, a trilogia de O’Neill relativiza as diferenças, ou mais, parte de paradigmas agenciadores de uma planificação da condição – trágica – humana que não é indiferente mas independe das distinções entre masculino e feminino: as causas e os motivos que levam uns e outros ao infortúnio são análogos, equiparáveis, sendo a hierarquia de gêneros resolvida no plano das relações familiares e sociais conforme as crenças dos personagens, isto é, das concepções de mundo vinculadas

no interior do discurso fabuloso, em contraste com o direcionamento argumentativo da obra.

Destarte, a sexualidade, como vetor comum, coloca em evidência os modos distintos de homens e mulheres tratarem impulsos, necessidades e vontades. O *modus operandi* da sexualidade é potencialmente distinto para o feminino e para o masculino. Reside, de qualquer forma, que o desejo é força igualmente devastadora para todos, é inerente ao humano. Assim sendo, o acima posto não impede que seja em muito pelo conflito – no choque das vontades individuais – entre o masculino e o feminino que a ação trágica se desenrolará: Christine versus Ezra, Orin versus Lavínia e Lavínia versus Adam; que se somam aos conflitos estabelecidos no interior do desdobramento de um personagem de igual gênero sobre outro: Orin versus Ezra, Adam versus Ezra, Orin versus Adam e Lavínia versus Christine.

Nesses termos, nos âmbitos da significação simbólica e das implicações psicológicas, poderíamos pensar que os conflitos entre gêneros são signo do enfrentamento do ser com o outro, como o diferente, que o atrai e o perturba – ao melhor estilo freudiano da proximidade entre *Eros* e *Ananke* (FREUD, 2011a). Em complemento, os confrontos intragênero – estabelecidos pelo viés do desdobramento em disposição mais direta – são expressões da luta do sujeito consigo mesmo, ou com o semelhante, que o anula ou o perturba por aplacar sua individualidade, sua singularidade. Nesse segundo patamar estariam o chamado Complexo de Édipo freudiano e seu correlato junguiano Complexo de Electra: Orin ao querer/buscar o espaço de Ezra, e Lavínia ao ocupar o lugar de Christine. Tais problemáticas se acentuam *pari passu* com a percepção – de maneira menos ou mais consciente – dos desdobramentos por parte dos próprios personagens: o deslocamento de Ezra em Adam e nos demais homens, para Lavínia, é percebido por Orin, assim como o desdobramento de Christine em Lavínia é usado por essa para manter Orin sob seu controle ao modo como a mãe antes fizera.

Nesse ponto, achegamos a uma composição o'neilliana de representação da realidade – que segue a esteira psicanalítica – segundo a qual a sexualidade do feminino estaria disposta, sempre, a partir da percepção de reminiscências da figura paterna nos demais homens, assim como para o masculino resquícios da progenitora seriam premissas para a atração sentida pelas demais mulheres. Isso é interessante, além do que vínhamos conjecturando, porque denota um princípio motivador da concepção – classificação – do que é o masculino pelo feminino e do

que é o feminino pelo masculino. É dizer, se o impulso sexual direcionado primordialmente ao progenitor assume poder de generalização, o elemento particular como parâmetro para o geral, a forma de entendimento do que seja próprio do masculino obedecerá, intrinsecamente, aos critérios de valorização da figura geradora, seja o pai ou a mãe, em um caso ou outro.

Daí temos de retirar uma resolução importante tomando o *mímema* o'neilliano como referente: sendo o impulso sexual atraído pela proximidade ao sexo oposto, há uma tendência daquele que quer ser tomado como elegível sexualmente em atender aos padrões definidos por aquele que ocupa o espaço do classificador/mantenedor dos parâmetros/modelos. Assim, os valores do masculino estariam dispostos segundo as capacidades de acolher às exigências do feminino e vice-versa, o que nos leva a uma extinção da possibilidade de uniperspectivismo, na formação de valores, nas concepções de mundo, enfim, nas formas de classificação do real. Ou seja, os padrões miméticos e os modelos são constructos coletivos anteriores ao indivíduo, no entanto, é ele quem os recebe e os redimensiona, quem determina o sentido da reclassificação, e essa tem por fundamento o acima posto. O produto dessa reclassificação, baseado nas hierarquias de que trata Lima (1981), o sujeito devolve ao mundo, agrega ao cabedal de formulações sobre a realidade, o que desloca ao menos em parte e atualiza o que pode ser tomado como "real". Por fim, a ideia de uma realidade em que impere uma perspectiva patriarcal ou matriarcal, ou tanto um machismo quanto um feminismo declarados, somente tem razão de ser no plano/na organização sócio-político(a) e segundo formações ideológicas estabelecidas no nível do consciente. Seguindo essa linha, Lavínia se aproximaria exorbitantemente à figura de Christine também por conta de ser ela o padrão de mulher que atenderia às necessidades/requerimentos de Ezra, de Adam e mesmo de Orin. Este, por outro lado, teria sua frustração do desejo de atender às demandas sexuais da mãe em boa medida pela distância que mantém da figura paterna, do modelo que é Ezra. Adam, por sua vez, correspondente de tal padrão, atualiza o Ezra idealizado na memória de Christine e possibilita que ao mesmo tempo em que esta repudie o marido se apaixone por alguém que é, em última análise, refratário dele.

Portanto, no concernente a Lavínia, e esse ponto nos parece importante de ser destacado, mais do que uma aproximação a Christine como pessoa/sujeito, que realmente a filha repudia, o que ocorre é uma tentativa de adequação ao padrão de

feminino que é estabelecido/reconhecido por Ezra e materializado em Christine. Não é sem razão que ao início da obra mãe e filha montam um quadro de contrastes entre uma mulher “feminina” – “um talhe esguio e voluptuoso” (O’NEILL, 1970, p. 40) – e uma moça “masculinizada” – “ausência de atrativos físicos [...], ombros quadrados e qualquer coisa de militar na atitude. [...] E não há um só toque feminino em sua simples e severa aparência” (O’NEILL, 1970, p. 42-43). O masculino pré-sexual de Lavínia, logo, tem a Ezra como modelo – de quem é também desdobramento –, e o feminino que incorpora a sexualidade tem a Christine como referente. Esse segundo passo de convergência ao modelo antes combatido é que Orin não consegue colocar em prática.

Não perdendo de vista algum aspecto do que afirmávamos, tal dinâmica acusa um processo mimético aberto ao multiperspectivismo; já que os padrões de classificação da realidade, sobremaneira dos seres, se baseiam na subjetividade dos indivíduos. Isso contrasta, evidentemente, com a linearidade da obra e a crença dos personagens, sobretudo Lavínia, porquanto defende uma verdade unívoca e gloriosa do passado dos Mannon. Desvela-se então uma conjuntura mimética em que o multiperspectivismo eclode a partir da exploração das perspectivas unívocas. As certezas dos personagens, em contraste umas com as outras – ainda que se aproximem entre si, igualmente, em dados aspectos –, revelam a insuficiência de qualquer delas em singularmente dar resposta aos anseios humanos ou serem plausíveis como forma definitiva e infalível de representação da realidade. O que se vê, pela construção fragmentária, pelas variações alicerçadas nos impulsos do inconsciente, é uma intensa e constante sobreposição, intercalação e por vezes confrontação de perspectivas.

A soma das perspectivas unívocas em conflito forma um cenário de auto-anulação relativa destas. Assim, se as certezas absolutas de Lavínia desmoronam tendo em vista, por exemplo, em *Os fantasmas*, a pujante impulsão denunciadora de Orin, tampouco os devaneios desse último sobrepõem-se como plausíveis sobre a massa questionável das proposições da irmã. Para darmos um exemplo a mais: se a moral – e visão de mundo – puritana é desconstruída no desvelamento da hipocrisia e incapacidade de autossustentação, seja para os membros da classe dominante, seja para os da subalterna, por outro lado a estrapolação de tal base de valores por Christine e Lavínia pela libertinagem tampouco suplanta uma concepção da realidade que dê conta de harmonizar as coisas do mundo, as regras de

organização do cosmos. Todos os princípios motivadores e todas as crenças humanas levam a um caminho comum: a autodestruição, do ser, do mundo, das certezas.

O ponto de chegada de Lavínia, por esse ângulo, menos que uma tomada de consciência do verdadeiro sentido de destino é uma constatação da dissolução das verdades. Não há uma verdade final a que se chegue. A resolução fechadamente trágica não apresenta uma conjuntura da realidade em que haja uma verdade trágica sobre o humano. Isso, poder-se-ia ponderar, talvez esteja presente em Eurípidés. O paradigma de remate do *mímema* de O'Neill é outro, a citar, na ausência de verdades sobre a realidade consiste a efetiva mazela humana. Não há um sentido trágico do mundo. O mundo, mais além das crenças humanas, é um todo sem sentido; sem sentido transcendente. E isso determina que o que é cerradamente trágico não é o mundo, mas a condição humana, haja vista justamente ser intrínseca ao homem a necessidade de dar razão/explicação às coisas; dar sentido a si e à realidade circundante. Tal princípio motivador seria o que une, no final das contas, o homem religioso e o homem profano abordados por Eliade (2008). A classificação do real, pela qual se dá forma à realidade, seria, pois, o aspecto fulcral da trágica condição humana.

É nessa linha de apreensão que entendemos os processos miméticos em O'Neill como voltados não sobre a realidade, mas sobre as formas de concepção da realidade. Por conseguinte, a reelaboração do mito não é o resgate de seus temas e motivos como estratégia para redimensionar o estudo/entendimento de análogas e/ou atualizadas questões humanas, ao menos não somente isso. Mais além, é um investigar das formas como o mito constrói a realidade, ou vem construindo realidades através dos *mímemas*, nos distintos contextos e temporalidades históricas.

Evidentemente, o transcurso da série não se materializa no *mímema* o'neilliano, o que seria, efetivamente, um trabalho de dimensões exorbitantes ou mesmo infundável. A estratégia, em lugar disso, é retomar na linearidade, com maior destaque, o *mímema* de referência primeira para a tradição ocidental. Por meio do exposto resgate da *Oréstia* se produz uma releitura das releituras que têm a série, o percurso das representações da tradição ocidental, como pressuposto. A relação com outros *mímemas* da série, pois, segundo exercício que traçamos com vistas ao *corpus* selecionado, mas que poderia ser expandido, se dá em momentos

específicos na materialidade e se refere à estrutura profunda da trilogia do dramaturgo estadunidense. Marcadamente, tal princípio motivador da *mímesis* do mito está exposto no já referido processo de escritura de Orin, que traz ao primeiro plano a discussão da ficcionalidade, assim como da construção de verdades pelo discurso, literário ou não, consciente ou não de seu potencial criativo de realidades.

No que diz respeito ao plano de significação do mito, por conseguinte, há um processo de desconstrução e reconstrução constante da Electra grega ao longo do *mímema* o'neilliano, tal qual há um trabalho permanente de subversão do modelo tomado da trilogia esquiliana. A ideia de uma Electra Enlutada, assim como o jogo de sentidos que o título original em língua inglesa possibilita, alude a essa premissa. Rabelo resume bem esse item da matéria:

O título original da peça possui uma importante ambiguidade centrada no verbo *to become* que se perde numa tradução para o português. O próprio dramaturgo – que tinha grande preocupação e talento para intitular suas peças de modo simbólico e irônico, geralmente mudando o título várias vezes durante a escritura de suas obras – observa que *Mourning becomes Electra*, coerentemente com os significados da vida trágica de Lavínia, quer dizer que “o luto *assenta, cai bem* ou *convém* a Electra” como “o luto (preto) *torna-se, transforma-se* ou *converte-se* em Electra”, sendo a cor por excelência de seu destino (RABELO, 2004, p. 99, grifos do autor).

Ampliando as proposições de Rabelo, poderíamos propor que o luto, ou o preto, seria o estado de espírito e cor por excelência tanto de Lavínia, como da Electra grega do mito de tradição oral, como daquelas refacetadas ainda no contexto grego antigo pelas tragédias, como aquela tomada como arquétipo pela tradição literária ocidental, pelo *cânone*, e replicada com múltiplas nuances nos mais diversos *mímemas*; por exemplo, mesmo em uma obra em que o mito, linearmente, nem ou pouco apareça, como é o caso da *Electra* de Galdós.

Dado patamar da comparação entre os dois *mímemas* inseridos no contexto da modernidade nos remete aos modos distintos de trabalho com o resgate e abandono parcial das personagens/heroínas míticas. Sobre a obra de Galdós, consideramos como menção no título, nomenclatura da protagonista e desvio do conteúdo encenado dialogam com o mito grego atualizando-o a partir dos arquétipos ao passo que se deixa a linha narrativa da história grega de lado. No caso de O'Neill, a dissonância com o mito estende-se ao nome da personagem, ainda que o conteúdo mitológico seja reapresentado em um de seus motivos primordiais: o da

maldição familiar. Poder-se-ia ponderar que o luto, que tem como um de seus modos de expressão a cor preta, se conjectura como espécie de vetor de entrada no e mecanismo de leitura do mito, que se dá pelo viés da atualização do sentido de destino operado pela representação de uma maldição familiar. O luto seria condensador dos sentidos arraigados ao mito. Em boa medida, isso se dá por relação metonímica em que ações, símbolos e sentimentos – sobretudo referentes a Electra – que formam o conteúdo mítico são sumarizados em um conceito chave.

Ocorre que essa leitura/interpretação do mito não é mais, somente, uma revisitação do mito grego, como tampouco o converte, ao modo galdosiano, em conteúdo da tradição literária. Torna-se uma leitura também das leituras operadas ao longo do tempo e da série de *mímemas* que dialogam, transformam, ressignificam, também eles, o mito.

O mito, pois, é resgatado intertextualmente para ser desconstruído, fragmentado e reconstruído segundo novas significações. Se conforme a perspectiva grega politeísta, consoante a tradição oral, o mito se engendra como denotação do real, no contexto moderno, conforme suas releituras e sua permanência na memória coletiva, fabuloso, é tomado como ficção, como metáfora da realidade.

Na obra de O'Neill, todavia, assumindo o caráter metafórico e sendo erigido de acordo com novas molduras narrativas, o mito fabuloso é tomado como metáfora, metáfora do modo como a sociedade ocidental se relacionou com as questões que formam o conteúdo narrativo do mito, tais como a traição, a violência, as manifestações do caráter feminino, a luta do homem contra seus próprios instintos, vontades, verdades. Há, dessa forma, a convocação ao autoquestionamento. Metáfora da metáfora, representação da representação, o *mímema*, a partir da indicação do mito como referente a ser desconstruído, dirige o público/leitor a questões essenciais que se referem não só à narrativa, mas ao modo como essa narrativa foi assimilada, à(s) resposta(s) que foi(foram) dada(s) a ele. Essas respostas, pois, também passam pelo processo da desconstrução, que é, em última análise, a desconstrução – reflexiva – do próprio sujeito (coletivo) que as operou¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Em estudo anterior (LEITES JR, 2012), chegamos em resoluções análogas quando tratávamos, lá, da releitura do mito grego de Medeia operado pelo texto dramático *Des-medeia* (1993), da dramaturga paranaense Denise Stoklos. Na oportunidade, articulamos tal constatação à condição discursiva do sujeito latino-americano e segundo procedimentos estéticos por nós tomados como próprios do pós-modernismo. O estudo agora desenvolvido, pois, ainda que não tenha por propósito

Com efeito, quando antes tratamos da obra de Eurípides, buscamos evidenciar o como ali o mito já se desloca de seu sentido denotativo para uma significação simbólica, fabulosa. A tradição literária ocidental o que fez foi consolidar, vez a vez, tal movimento, aprofundando-o e chegando, na *mímesis* moderna, a ver a verdade do mito a partir da ideia de arquétipo, tal qual se pode apreender da obra de Galdós. Nesses termos, o mito é materialização de determinados motivos primordiais humanos. Resgatá-lo nada mais é que buscar um referente de aporte para a abordagem de questões tomadas como essenciais ou universais. O mito, assim, é o veículo do arquétipo, é a forma como a literatura e o entendimento humano costuraram questões que dizem respeito ao inconsciente coletivo.

O passo dado por O'Neill, que o converge para algo mais próximo de uma *mímesis* pós-moderna que moderna, segundo nosso entendimento, é promover um deslocamento de olhar que não vê mais o mito como modo próprio para tratar das ditas questões essenciais; não renega tal força, inerente à narrativa mítica, porém interpreta-a segundo outra base epistemológica segundo a qual é o processo de classificação da realidade operado pelo humano o que atribui a tais questões suposto caráter universalizante. Não obstante, se amplia para os processos de ressignificação a preocupação de olhar no que diz respeito à percepção de como se dá a construção de realidade operada pelo mito.

Assim, a releitura do mito é mote para uma releitura das formas como a criação/escritura – e por que não as maneiras de entendimento humano? – se debruçaram sobre as questões existenciais fundamentais do humano no intento de dar sentido às coisas do mundo.

promover uma generalização das reflexões, indica, acreditamos, uma tendência da *mímesis* pós-moderna que, ademais, pode ser percebida em *mímemas* inseridos em contexto anterior, tal qual é o caso de *Electra Enlutada*. Mesmo em Galdós, considerando a forma de expressão do discurso dentro do discurso, há um olhar que se aproxima a essa metáfora da metáfora, mas que não a desenvolve como força motriz da *mímesis* empregada. Por um lado, isso pode evidenciar, como defendemos, uma dimensão pós-moderna da obra de O'Neill já em 1931; por outro, e em consequência, um movimento em crescente no sentido da exploração da metáfora da metáfora; ou dizendo de outro modo, um fortalecimento de tal processo mimético como mecanismo possível de dar vazão à perspectiva também moderna mas preponderantemente pós-moderna de desconstrução – e potencial reconstrução – de paradigmas. Em outros termos, poderíamos propor a questão vendo a metáfora da metáfora como um dos vetores da *mímesis* moderna e um dos fundamentos da *mímesis* pós-moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaríamos de dar início a nossas últimas considerações resgatando as discussões que optamos por deixar em aberto no final do capítulo anterior acerca dos processos miméticos empregados em *Electra Enlutada*. Considerando o direcionamento do *mímema* o'neilliano a uma reelaboração da série de representações que se volta ao mito de Electra, cabe agora pontuar como tal particularidade pode ser entendida a partir das proposições de Auerbach (2009) sobre os dois tipos miméticos que se constituem como matrizes formadoras da *mímesis* ocidental.

Perscrutando a linearidade da trilogia norte-americana é premente a intercalação do modo homérico guiado pela verossimilhança e baseado em uma concepção de univocidade do discurso com o modo judaico-cristão, costurado entre os espaços vazios e fundamentado na necessidade de interpretação/preenchimento por parte do leitor/público. Na primeira instância estariam as antes citadas perquirições pelo sentido da verdade por parte dos personagens e as implicações da memória, tomada como forma de reconstrução do passado. Efetivamente, o falimento de tais estratégias demonstra já a contraposição entre o apego a elas por parte dos sujeitos postos em cena e o direcionamento argumentativo da obra – ou do *autor-modelo* de que trata Eco (1994). As verdades são sempre parciais e a memória constructo humano sujeito ao subjetivo – às vontades e capacidades humanas – no que diz respeito às formas de construção da realidade. Quebra-se, assim, a legitimidade tanto da verdade quanto da memória como mecanismos de entendimento da realidade.

Nessa mesma direção, a exploração do psicológico humano ao modo freudiano, o movimento de idas e vindas fragmentárias das ações e dos personagens, os desdobramentos e circularidades nos apontam a aproximação ao modo mimético judaico-cristão, que se vale do não declarado para construir parte significativa do discurso. O obscuro, o tangencialmente revelado, o apenas aludido, com efeito, é o que dá profundidade à obra e amplia seu universo de significação para o plano simbólico, mais além do caráter exemplar e de base realista do micro pelo macro – que também está presente na obra, como vimos. No entanto, consoante a dimensão epistemológica que ambos os tipos miméticos carregam por detrás das estratégias composicionais, faz-se mister ponderar sobre um afastamento

ostensivo com relação ao princípio mimético judaico-cristão. As lacunas, conforme argumenta Auerbach (2009), exigem do receptor o ato interpretativo, seu papel na construção da realidade, já que a fé, segundo tal concepção, é o que suplanta a existência, e não a verificabilidade ou percepção. Destarte, em contraste com o modo homérico, assume-se aquilo que Eco (1994) propõe como próprio do discurso ficcional: o espaço do leitor na construção do sentido. Em linhas gerais, se no modo homérico temos o leitor como decodificador do significado, no modo judaico-cristão vemos nele o interpretador do símbolo.

Contudo, segundo o motivo religioso do discurso bíblico, tal prerrogativa adquire função específica que é contrariada e revertida na obra de O'Neill. O espaço vazio não mais pressupõe um preenchimento que demonstre a existência quando a crença não está no pressuposto. No lugar dela, o dramaturgo coloca a disposição ao questionamento, o qual, nada obstante, busca alimentar ao longo do *mímema*.

Nesse sentido, usa do tipo mimético homérico como condutor do discurso superficial, sobretudo no interior das partes constituintes da obra – interior dos Atos e dos quadros –, o que nos afiançaria uma aproximação entre a obra e a estética realista/naturalista.

Diante disso, ambos os tipos miméticos agem em contrário à orientação presente nos textos exemplares trazidos por Auerbach (2009). O jogo entre iluminação e obscurecimento que intentamos demonstrar estar presente na trilogia evidencia como os padrões percebidos nas narrativas épicas gregas – a exemplo das narrativas atribuídas a Homero – e nas narrativas judaico-cristãs – a exemplo dos textos bíblicos – se intercalam, porém em certa medida se anulam. Se ao final da trilogia o'neilliana o que resta é a escuridão, fechando o ciclo trágico crepuscular, essa obscuridade não é aquela da *mímesis* judaico-cristã que deixa um espaço vacante para o *leito-modelo* (ECO, 1994), que assume papel *decididor*. No revés, é a falta de sentido possível. O espaço vazio pode ser ocupado, contudo, tal qual é insuficiente qualquer verdade, a ocupação nunca será preenchimento; de espaço interstício, o vazio converte-se em abismo; sempre haverá um espaço aberto ao lado, quiçá cavado pelo próprio leitor/público/sujeito que *decidiu*, induzido pelo texto, revolver a terra em busca de “algo”.

Nesse pormenor, vale-se de um princípio marcadamente referente da *mímesis* homérica: o ponto de chegada é imposto pelo discurso. Contudo, esse ponto de chegada, em *Electra Enlutada*, tampouco propõe um sentido unívoco;

indica, por outro lado, como argumentávamos, a ausência de sentido, da qual a falta de luz é símbolo.

Explora, pois, a tendência – e/ou necessidade – humana em tentar dar explicação às coisas do mundo mesmo quando as condições são impeditivas. Isso segue a linha de proposição exposta por Foucault (2007) no prefácio de *As palavras e as coisas* em diálogo com Borges em *El idioma analítico de John Wilkins* (BORGES, 1996b, p. 84-87). No texto do escritor argentino, comenta-se especificamente que

[en] cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos* [...] está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camelo, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. [...] Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. “El mundo – escribe David Hume – es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil”¹⁹⁵. [...] Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico unificador, que tiene esa ambiciosa palabra¹⁹⁶ (BORGES, 1996b, p. 85-86).

Ao que acrescenta o teórico francês:

No deslumbramento dessa taxinomia [da enciclopédia chinesa], o que de súbito atingimos, o que graças ao apólogo, nos é indicado como encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso. Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata? A cada uma destas singulares rubricas podemos dar um sentido preciso e um conteúdo determinável [...]. Não são os animais “fabulosos” que são impossíveis, pois que são designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos cães em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas. O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é

¹⁹⁵ Repare-se na analogia à “criança” criadora de Compagnon (2007).

¹⁹⁶ “[em] certa enciclopédia chinesa que se chama *Empório celestial de conhecimentos benévolos* [...] está escrito que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) adestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cachorros soltos, (h) incluídos nessa classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas. [...] Notoriamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo. ‘O mundo – escreve David Hume – é talvez o esboço rudimentar de algum deus infantil’. [...] Cabe ir mais longe; cabe suspeitar que não há universo no sentido orgânico unificador, que tem essa ambiciosa palavra” (tradução nossa).

simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias [...].

A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste [...] em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Os animais “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo” – onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor senão no não-lugar da linguagem? [...] Borges não acrescenta nenhuma figura ao atlas do impossível; [...] esquiva apenas a mais discreta, mas a mais insistente das necessidades; subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se (FOUCAULT, 2007, p. IX-XII).

O que a perspectiva borgiana traz ao primeiro plano discursivo em O'Neill se dilui no conflito entre as verdades e na intensa mobilidade dos sujeitos que se contorcem no intento de atribuir sentido(s). O público/leitor, assim, sem aperceber-se, é colocado no mesmo lugar dos personagens e começa, ele também, a conjecturar suas verdades, a traçar seu “bosquejo rudimentario”. Qualquer que seja a realidade concebida, no final da experimentação estética, é produto da série alfabética de que fala Foucault (2007), que no *mímema* o'neilliano converge no jogo das razões e motivações dos sujeitos e consequências das ações. A única coisa que dá explicação aos fatos é, tautologicamente, o fato de terem acontecido, de estarem dispostas em tal ordem. Qualquer razão transcendente que se busque é arbitrária.

Assim, o dramaturgo pensador, pela discursividade, age imperativamente, como a criança de Compagnon (2007), e justapõe esquemas, estratégias, processos que, no final das contas, somente levam a alguma conclusão porque há um sujeito que luta, passo a passo, para construí-la. Com efeito, o autor a todo momento parece brincar em ironia profunda com o jogo de repetições em que de pleonasmos se disfarçam as contradições, de acordo com o sistema espiral que se passa por circularidade.

Reformulando as palavras de Foucault (2007), na obra de O'Neill, não é o fato de o mito ser “fabuloso”, assim como tampouco o fato de os Mannon o serem, que torna a proposição impossível, pois que estão designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos, em desdobramento uns dos outros e em paralelo dos seres do “mundo real”: todos habitam a mesma dimensão, a construção

discursiva. O espaço comum que justapõe o exposto como fabuloso e o suposto como real, logo, é “arruinado”, como diria Foucault (2007).

O objeto intertextual que é conteúdo do *mímema* não é mais o sentido do mito, mas as formas de construção do sentido operadas a partir do mito. Do mesmo modo, o “sentido da vida” que se tira da experiência dos Mannon forma parte do conteúdo dramático, porém o efetivo conteúdo discursivo é o modo como o sujeito *decididor* necessita dar ordem à enciclopédia confusa, ao absurdo destino trágico dos Mannon. Metáfora da metáfora, a própria obra se desdobra sobre si mesma, em dois planos complementares e auto-anuladores: de um lado a univocidade do desfecho trágico cerrado descoberto de uma conversão do sentido grego de destino em uma perspectiva freudiana de entendimento do humano; de outro, a incoerência desse sentido unívoco em um universo discursivo em que a própria obra só faz sentido no bojo da verossimilhança interna, no pacto com o leitor/público, que concorda que, se “b” vem seguido de “a” e precede “c”, é porque entre eles há uma relação; do esquema deve-se retirar um sentido.

Quando a busca de sentido, explorada nos espaços vazios, se transforma em queda no abismo, a fissura aberta possibilita uma fratura do sujeito que age em movimento contrário àquele apontado por Lima (2000), já que não há a produção “produtiva” – valorativa – de um novo mundo, de uma nova realidade; carrega consigo a máxima da insuficiência. A realidade produzida é uma realidade relativa, falível, transitória, tão disposta ao colapso quanto a realidade anterior sobre a qual se erige a “produção”.

Portanto, não podemos afirmar que haja em *Electra Enlutada* uma *mímesis da representação*, já que o trabalho de reversão da série descortina a realidade e dá novas possibilidades estéticas e semânticas para o modelo, subvertido. Todavia, também a *mímesis da produção* é já redimensionada segundo outros princípios miméticos. Há um empenho de “produção” de uma nova realidade, já que o vazio completo é inconcebível ao humano – mesmo o Teatro do Absurdo, por exemplo, parte de uma *mímesis* da realidade. Sem embargo, essa “edificação” tem por princípio o evidenciar das rachaduras presentes nas bases que a sustentam.

No desvelar dos processos que segue, pensando em uma leitura profunda do *mímema*, O’Neill age como um arquiteto que a cada linha traçada vai demonstrando ao cliente, cada vez com maior intensidade, as medidas distorcidas, os ângulos imprecisos, as proporções contraditórias. Como uma torre de Babel, quanto mais se

adiantam os esforços por levar a cabo a elevação da estrutura, mais próximo está o desmoronamento.

Trata-se de uma *mímesis* da *mímesis*, porém não no sentido platônico do simulacro, que pressupõe um ponto de origem para a primeira representação, sendo ela a ponte entre a cópia segunda e o objeto da representação. Aqui, o objeto da *mímesis* é antes o *modus operandi* da primeira representação, ou melhor, da série de representações. Quanto ao “fundo de semelhanças” de que trata Lima (2000), o *mímema* o’neilliano não se reporta ao mundo, *per si*, mas ao discurso, à própria *mímesis*, que se torna, pois, objeto de si mesma.

A reversão da trilogia esquiliana, assim, pode ser tomada ainda como o descortinar do processo de representação que ali se opera com relação às variantes do mito de tradição oral¹⁹⁷. Comentamos anteriormente sobre o como a própria premissa da tragédia grega de trazer à temporalidade presente (sua temporalidade) os fatos passados possibilita a relativização da objetividade do mito. Isso significa uma abertura ao questionamento sobre a verdade a partir da percepção da perspectiva subjetiva, inerente à concepção de que haja um autor, uma figura criativa por detrás do discurso, o *autor-modelo* de que fala Eco (1994).

É própria da *mímesis* da tragédia a abertura à ambiguidade e ao paradoxo, tão coerente com o conceito de trágico exposto por Szondi (2004): há sempre forças que se direcionam em dois sentidos que se equiparam, andam lado a lado, ao passo que se contradizem. Isso, por si só, já indica o caminho da superação do discurso unívoco, pressuposto do dogma e da religião. Ésquilo não explora tal questão a fundo. Sófocles e Eurípidés, cada qual a seu modo, dão um passo adiante ao investigar no mito suas implicações para o humano e para o social, abrindo-se assim uma compreensão do mundo incorporador da multiplicidade e do relativismo.

¹⁹⁷ Rememoremos, por exemplo, como o conceito de feminino advindo do *mímema* esquiliano aponta para a máxima de que a mulher, por natureza, está propensa ao erro e ao enganar – e que, conseqüentemente, nela não se pode confiar. Ora, por mais distanciadas que estejam as trilogias de O’Neill e de Ésquilo nos vários pontos por nós apontados, e não obstante haver uma ruptura com uma perspectiva absolutamente patriarcal da realidade, *Electra Enlutada* está conduzida sobre essas mesmas premissas e, efetivamente, Lavínia e Christine, dentre todos os personagens, são aquelas que mais manifestam mobilidade de posicionamento, que são caracterizadas por escolhas deliberadas que se voltam contra elas mesmas e que se distinguem por sua capacidade de ludibriar os demais em favor de suas vontades individuais. Sem obstar, tanto na *Oréstia* quanto na obra norte-americana foi tal constituição do feminino que afiançara o destino trágico. Nesse patamar da relação intertextual, o que distancia fundamentalmente as obras é o plano de entendimento das motivações humanas, que no *mímema* o’neilliano advém da psique humana e, nesse sentido, de aspectos que suplantam a distinção de gênero entre masculino e feminino.

A *mimesis* esquiliana, pois, luta no sentido de manter a força reveladora da realidade do mito ao passo que instaura um modo de contestação dessa mesma realidade, o que quiçá o mito de tradição oral, a exemplo do tipo mimético bíblico exposto por Auerbach (2009), menos possibilitava. O mito presente na narrativa homérica, por caminho diverso, tenta conservar a verdade da narrativa pelo sentido da verossimilhança, ainda que, pela criação de uma unidade discursiva fixada, abra a possibilidade de negação da verdade ali contida, como diria Auerbach (2009). O mito resgatado da tradição oral, na tragédia, passa de revelação da verdade a revelação da percepção humana da verdade. O fato de sua representação cênica estar contextualizada em forma de concurso demonstra como há, implicitamente, a necessidade de endossamento do público, leitor *decidor*, quanto à legitimidade da subjetividade do tragediógrafo. Consideremos aqui o que Paul Ricoeur comenta sobre inevitabilidade do conotativo com relação ao literário: “a produção do discurso como ‘literatura’ significa precisamente que a relação do sentido à referência é *suspensa*. A ‘literatura’ seria o tipo de discurso que já não tem denotação, mas somente conotação” (RICOEUR, 2005, p. 337, grifos do autor). Ocorre que entra em questão neste ponto a problemática da abrangência do estatuto do “literário”. A afirmação de Ricoeur somente transita com segurança em dada esfera de aceção da discursividade, isto é, se levamos em conta o olhar moderno sobre a obra antiga, já que é “nosso” entendimento de “literário” o que a subsidia.

De dentro do contexto grego antigo, quiçá poder-se-ia perceber com algum fundamento em Eurípides esse mesmo olhar “moderno” com relação à tragédia esquiliana e, em alguma escala, com relação ao mito. Se o *mímema* se comporta como mundo/realidade reconstruída, as regras (parâmetros) de construção – supostamente ficcional – são análogas às formas de apreensão/organização da realidade tomada como “verdadeira”. Em Ésquilo e Sófocles, as duas “realidades” se fundem, em Eurípides, se relacionam, mas se distanciam: refratam-se, uma vez que o mito é – tomado como – fábula. A partir desse ponto de vista, pois, a incorporação do discurso ao patamar do literário é o que justifica a passagem do mito à metáfora, já que “na obra literária, o discurso desvela sua denotação como uma denotação de segunda ordem, graças à suspensão da denotação de primeira ordem do discurso” (RICOEUR, 2005, p. 338). Ricoeur a esse fenômeno, próprio do que define como linguagem poética, chama de “referência duplicada”, considerando a primeira

instância da referenciação o interior do discurso tomado como ficcional e o segundo patamar o atribuído pelos sujeitos autor e receptor como a “realidade”.

O que é interessante considerar, sobre tais postulados, é que, no seio do contexto grego, a tragédia – sobretudo a esquiliana – se conjectura como lugar de representação em que essa referência duplicada se materializa, se não pela primeira vez, pela primeira vez evidenciando o processo, ou então promovendo a possibilidade de percepção de tal processo como legítimo/específico daquele tipo de formação discursiva. Sem obstar, com relação ao mito de Electra, é trazido, pois, por vezes, ao primeiro plano do conteúdo do mito, desvelando um tema subjacente à narrativa oral.

Não é nosso intento avançar nesse aspecto para conceituar um tipo mimético próprio da tragédia como gênero literário/artístico, o que, se é que válido, demandaria um esforço analítico mais amplo – supostamente totalizante – sobre o conjunto de obras inseridas em determinados parâmetros de composição e contexto. Propomos, no entanto, um olhar sobre a especificidade da *mimesis* da tragédia como articuladora da justaposição aparentemente absurda entre o real e o ficcional, sendo que tal aspecto já fora percebido, ao menos em parte, no próprio contexto grego e transmutado à estrutura superficial e ao próprio conteúdo temático de algumas tragédias, como as que fazem parte do *corpus* aqui selecionado.

Argumentávamos que, segundo as condições de surgimento da tragédia e os símbolos que carrega, no jogo das máscaras, ao mesmo tempo, Dioniso pode ser bode e homem, o ator pode ser a pessoa e a *persona*, o destino trágico pode ser produto das escolhas individuais e das condições universais e a história contada pode ser real e ficcional. As verdades se sobrepõem ainda que se contradigam, porque as instâncias de significação são complementares, porém, potencialmente contraditórias, e esta parece ser uma premissa inerente ao processo de composição da tragédia e dialoga com o sentido de tragicidade. Tal relação não é levada às últimas consequências em Ésquilo. Talvez tenha sido negada efetivamente por ele e, em certa medida, por seus sucessores. Contudo, o que O’Neill está a explorar em sua trilogia é justamente tal paradigma da tragédia, renegado pelos primeiros tragediógrafos, emprestado ao drama posterior e, poder-se-ia argumentar, esmiuçado e talvez estilhaçado pelo pós-drama.

Mesmo que haja em Ésquilo uma *mimesis da representação* do mito oral, é notória a manipulação discursiva esquiliana voltada à consolidação de uma

realidade que afiance determinados padrões morais. A seleção da abertura a uma *situação trágica* com fim conciliador tem, marcadamente, a função de *produzir* uma *mímesis* do mito em alguma medida destoante da linearidade e dos padrões estéticos da tradição oral ou mesmo da narrativa homérica.

O aflorar de um sentido trágico do mundo, na tragédia, segue essa mesma linha de uma *mímesis da representação* que redimensiona ainda assim algo de fundamental na série. Contudo, tal redimensionamento, ao contrário do que ocorre na *mímesis da produção*, segue por caminhos já indicados pelas representações anteriores ou coerentes com eles. No percurso que traçamos sobre o mito de tradição oral, buscamos evidenciar como o sentido trágico da maldição está diretamente relacionado ao sequenciamento diegético da narrativa que passa, geração a geração, de um universo de significação preponderantemente cósmico, celeste, dos Entes Sobrenaturais, para um patamar humano, no qual somente a tragicidade pode ser expressa em todas suas implicações. Isso não somente porque, de início, o infortúnio trágico humano esteja disposto a partir do conflito entre o homem e os deuses, mas, preponderantemente, porque o trágico é próprio à – relativo à – condição humana. O jogo entre fortuna e infortúnio, na dimensão humana, é que assume o caráter da tragicidade, pois são as regras de funcionamento do cosmos que aplicam ao humano a força motriz do trágico. Transformando-se as formas de entendimento da realidade, portanto, transforma-se a maneira de manifestação do trágico, assim como seu plano de significação para o humano; contudo, sempre que houver a necessidade de buscar regras – leis, normas, princípios, motivos, explicações – que determinem o funcionamento do mundo, haverá a abertura para o – a possibilidade do – trágico.

O resgate intertextual operado pelo *mímema* o'neilliano que se volta sobre a série parece justificar a seleção especificamente do mito de Electra também por conta do eixo que mantêm o mito e suas releituras entre a ideia de destino e a capacidade humana de entendimento do mundo. Conforme a narrativa de autoria coletiva, poderíamos defender que dada questão é germe da maldição familiar e pode ser percebida, em parte, na genealogia, desde Tântalo. Contudo, a direção tomada por Sófocles, em especial, nos revela um primeiro indício, já com certa proeminência, de como Electra, como personagem, e os acontecimentos que a cercam, deflagram intrinsecamente a necessidade de reflexão pormenorizada sobre tal problemática, elegida como fulcro da desdita dos atridas. O aporte logocêntrico

sofocliano que tem vistas, todavia, a uma possível tentativa de revalorização do sentido profundo do mito e da religião, evidencia como já estão aí, arraigadas ao mito de Electra, as premissas do multiperspectivismo e a inquirição sobre a validade – e/ou legitimidade – do discernimento humano como forma de revelação da verdade ou da realidade. Como vimos, em Sófocles tal fator nos leva mesmo a um trabalho composicional de nuance metadiscursiva.

No entanto, a tragédia de Sófocles promulga o tópico referente à capacidade humana de conhecimento da “verdade”, inerente à concepção trágica do mundo, consoante a dinâmica entre aparência e realidade, entre expressão e essência, entre revelação e veracidade. Isto dito, insere-se a questão no processo de busca da “coisa em si” do real. A realidade, assim, “existe” por detrás da confusão do entendimento humano, sendo os sentidos, a razão, as emoções e as palavras o conjunto das capacidades humanas – os determinantes da dimensão humana – que formam o filtro problemático da aceção do mundo. É nesses termos que se consolida sua visão trágica da realidade. Nesse sentido, o multiperspectivismo existe como manifestação do humano, havendo por detrás dele uma realidade unívoca e, quiçá, inatingível.

Convergida à perspectiva católica, reverberação da matriz judaico-cristã, tal direcionamento será seguido posteriormente, na tradição literária ocidental, por exemplo, em Dante – haja vista a passagem final do Paraíso de sua *Commedia* –, que perante tal aspecto da condição humana promove uma inversão do sentido trágico e abre o mundo inalcançável ao humano como justificado na existência/fé em um deus onipotente e em muito distante do plano terreno de manifestação do humano.

De semelhante maneira, O’Neill retorcerá a premissa mas usará a mesma estratégia para revelar uma disposição do mundo “nova”, segundo a qual a problemática se estenderá para a inexistência da essência, o que nega tanto a perspectiva sofocliana quanto a dantesca/católica.

É mister pontuar, nessa linha de diálogos, como a perspectiva assumida no *mímema* do autor estadunidense tem ainda como fito quiçá mais direto, e que intenta desconstruir, uma concepção da realidade que ganha força com o avanço da modernidade, que talvez esteja já em decadência em seu tempo e que, sem obstar, alicerçaria o engendramento da chamada pós-modernidade. Referimo-nos ao que se costumou chamar de cientificismo e que vemos representado, no *corpus* elegido na

presente pesquisa, na obra galdosiana. É ajustado ponderar, conforme tencionamos pontuar anteriormente, que a oposição entre ciência e religião flagrante em *Electra* (1901), ao passo que consolida o centramento progressista baseado na ciência, deixa-se permear por indícios que denotam seu falimento ou insuficiência. Tal contraste é o que buscamos evidenciar na contraposição entre uma abertura à felicidade em meio à ação trágica anterior, conforme o modelo típico do melodrama, e a pujança da expressão trágica da condição humana manifesta em um Pantoja – o que coaduna com nosso argumento de que haja uma desconstrução, na estrutura profunda, do modelo do melodrama.

Assim, já em Galdós, mas proeminentemente em O’Neill, estaríamos diante da tendência pós-moderna de revisão de uma concepção de mundo que se agarra à ciência como revelação da verdade sobre a realidade. É interessante afiançar como está premente ao olhar contemporâneo uma relação de atualização do conflito grego entre *mythos* e *logos* na contraposição moderna – sobremaneira na tradição judaico-cristã ocidental – entre religião e ciência. Sem obstar, tanto em um caso como em outro, e neste pormenor Sófocles é exemplo maior por um lado – na *mímesis* clássica – e Galdós por outro – na *mímesis* moderna –, estão permeadas as forças antagônicas de seu opositor direto e quiçá, ao invés de superarem uma à outra, acabam por anular-se ou justapor-se em paradoxo. No contexto grego, o resultado direto disso pode ser percebido em Eurípides; no contexto moderno, seu correlato seria O’Neill¹⁹⁸.

Na *Electra* euripídiana, efetivamente, traz-se a primeiro plano o discurso metaficcional em sentido de revisão da série, tomando os referentes anteriores, marcadamente a *Oréstia*, como consolidadores de uma tradição literária, estética, artística. Contrapondo-se mesmo ao modelo do gênero, promove-se uma revisão do mito que assume matizes de paródia em determinados aspectos.

A secularização do mito apodera a *mímesis* euripídiana no sentido de ampliar os objetos de significação. De fixos – regidos pelo materializado no mito – tornam-se potencialmente infinitos – regidos pelas possibilidades criativas do discurso (literário ou não) que tome o mito como referente. É aqui que podemos perceber o primeiro movimento mimético revertido à *produção* de conteúdo para a série. O conteúdo

¹⁹⁸ Sempre, claro, que consideradas tais questões segundo suas manifestações em específico no bojo da série de releituras sobre o mito de *Electra* e consoante o *corpus* aqui estudado. Não descartamos, contudo, que haja uma potencial generalidade de tal proposição interpretativa, que poderia ser expandida a outros conjuntos de obras postas em comparação.

inserido não é somente o conjunto de objetos inseridos na linearidade do discurso, como personagens, ações, sentimentos; é a premissa que possibilita tal movimento de inserção sem que se deixe de falar do mesmo mito.

Funda-se, pois, um seguimento para a série aberto a atualizações de ambientes, temporalidades, sujeitos. Instaura-se a condição para que o mito se converta em arquétipo, para que possa se multifacetar além da abrangência mais ou menos rígida da tradição oral. A partir de então, os *mímemas* que se ajustam a dado sentido, *produzido* na tragédia de Eurípides, promoverão a *representação da série*, como é o caso do drama moderno de Galdós. Tal condição se dá porque toda “nova” criação tem a patente disposição em converter-se, de imediato, em “velha”, isto é, ser assimilada pela série, como parte da série, que se redimensiona. A tradição, assim, ainda que pareça remetente sempre à origem, é, efetivamente, o produto das modificações do(s) referente(s) primeiro(s), pois só chega à atualidade, como diria Calvino (2002), atravessada pelas leituras feitas ao longo do tempo.

Consoante essa forma de acepção da série, também o *mímema* o’neilliano é já parte consolidada do *cânone* literário e dramatúrgico sobre o mito de Electra. Não é o caso de mapear aqui a ressonância de *Electra Enlutada*. É suficiente, para as discussões que propomos, mencionar que há, a exemplo da própria obra o’neilliana e segundo ela mesma revela, um movimento cíclico, ou melhor, espiral, da série. Pensar a série literária como uma linearidade evolutiva, pois, é esforço arbitrário e, a nosso ver, potencialmente um exercício de distorção do fluxo. A série, ainda que o termo possa indicar algo em contrário e tenha sido cunhado com vistas à terminologia adotada no campo dos estudos literários, não indica movimento serial necessariamente. As reminiscências do conteúdo – no caso, mítico – se fragmentam, diluem-se, recompõem-se, sem sujeitar-se a fronteiras do tipo literário-não literário ou escrito-não escrito. Tampouco as inter-relações entre *mímemas* podem ser pensadas em vínculo fechado, que desconsidere o diálogo com outras “fontes”, outros vetores de construção discursiva que estejam fora da série e que tratem de outros temas e motivos, evidentemente; assim como é de se pensar no resgate atravessado/intermediado por formações discursivas fora da série e que tratem de correlatos temas e motivos – estando elas em diálogo direto ou não com os *mímemas* da série.

As transformações da série só podem ser entendidas a partir de uma relativa dicotomia entre uma *mímesis da representação* e uma *mímesis da produção* quando

pensadas no interior de um recorte mais ou menos definido, conforme o que buscamos promover no presente trabalho. Isso, no entanto, não significa apreender a série como um “eterno contínuo”. No revés, ainda que possamos falar de tendências estéticas baseadas em contextos e temporalidades, seguimos a premissa de Eliade (1972) de um “eterno retorno”, para o mito e para a própria série, que se desdobra, vez a vez, sobre si mesma, já que, conforme as resoluções de Foucault (2007), é somente sobre o próprio discurso que o discurso pode voltar-se, já que matéria isenta dele não há.

O que intentamos conjecturar, nesse sentido, é uma leitura das proposições de Eliade (1972; 2008) que congregue uma dimensão não ou menos abordada pelo autor em dadas obras – por conta do escopo de seu estudo, evidentemente. Consoante o processo ritual do homem arcaico e religioso de que trata o autor, sua consciência de mundo promove a coparticipação no ato da criação a partir de uma mentalidade a-histórica, de representação cíclica do tempo, que vez a vez proporciona uma imersão no *illo tempore*. Antes que uma ida ao passado, pois, trata-se de um imbricamento entre o tempo da ação e o tempo primordial, que coexistem. O ritual, assim, não resgata o passado da criação, refaz a criação do mundo. De modo análogo, podemos entender o processo intertextual segundo a mesma dinâmica. O texto reinventa, recria a realidade e o conteúdo da série indo ao *illo tempore* da representação. O “texto primordial”, isto é, tomado como primeiro da série pela memória coletiva ou individual, destarte, deixa de existir como existia antes porque se ressignifica dentro/na atualização promovida pelo texto segundo/posterior. Se o texto anterior, segundo a(s) leitura(s) que promovia até então, não existe mais, porque a recepção agora será atravessada pela dimensão compreensiva atualizada pelo texto outro, por outro lado somente assim sobreviverá além de sua temporalidade histórica e alcançará potencial arquetípico, modelar, referencial.

O *mímema* o’neilliano, segundo essa linha de reflexão, destaca-se por mostrar esse caráter ritual do resgate intertextual em consonância com aquilo que Eliade (1972) define como o “terror histórico”. De acordo com as proposições de Eliade (1972), o homem profano, histórico, conquanto sua consciência linear do tempo, “que se sabe y se quiere creador de historia”¹⁹⁹ (ELIADE, 1972, p. 129), instaura a legitimidade positiva da criação a partir da ideia de invenção individual,

¹⁹⁹ “que se sabe e se quer criador de história” (tradução nossa).

que possibilita o novo – é a partir de tal concepção, por exemplo, que se erige o direcionamento da *Electra* (1901) galdosiana em sua dimensão de esperança no progresso da ciência. Todavia, o autor comenta o falimento de tal inclinação com o declínio de uma concepção pós-hegeliana²⁰⁰ de progresso e evolução pela história. Isso se dá seja pela permanência de uma consciência arquetípica e anti-histórica mesmo dentro de uma sociedade historicista – vide os ritos de passagem no *mímema* galdosiano, por exemplo –, seja pela própria impossibilidade de verificação, pelo homem moderno, de resultados positivos da proposta historicista, o que determinaria uma tendência de regresso ao pensamento anti-histórico²⁰¹.

É nesse patamar que percebemos o *mímema* o’neilliano, que efetivamente converge a mentalidade histórica e uma *mímesis* de aparência naturalista e mais próxima ao tipo homérico em uma estrutura espiral de base anti-histórica, resgatada pela memória dos personagens, pelos desdobramentos, pelos fragmentos e fraturas, por uma *mímesis* de fundamento freudiano e mais próxima ao tipo do Velho Testamento.

Ampliando a percepção da série de representações e da obra de O’Neill para o campo das resoluções acima postas, poderíamos também ampliar a abrangência de significação do direcionamento trágico o’neilliano na ausência de sentido absoluta. Acompanhando o movimento de abandono do historicista que parte de uma mentalidade de consciência histórica do mundo, podemos ver, com efeito, um retorno ao a-histórico cíclico. Contudo, estando tal movimento circulado

²⁰⁰ Adotamos a nomenclatura usada pelo autor, que comenta “Desde Hegel, en efecto, todo esfuerzo tiende a salvar y a valorar el *acontecimiento histórico* en cuanto tal, el *acontecimiento en sí mismo* y por *sí mismo*” [“Desde Hegel, com efeito, todo esforço tende a salvar e a valorizar o *acontecimiento histórico* enquanto tal, o *acontecimiento em si mesmo e por si mesmo*” (tradução nossa)] (ELIADE, 1972, p. 135, grifos do autor). Em outro ponto explicita as bases de uma concepção historicista moderna nos seguintes termos: “la nueva concepción del progreso lineal [...] profesan, por ejemplo, un Francis Bacon o un Pascal. A partir del siglo XVII el «linealismo» y la concepción progresista de la historia se afirman cada vez más instaurando la fe en un progreso infinito, fe proclamada ya por Leibniz, dominante en el siglo de las «luces»” [“a nova concepção do progresso linear [...] professam, por exemplo, um Francis Bacon ou um Pascal. A partir do século XVII o ‘linearismo’ e a concepção progressista da história se afirmam cada vez mais instaurando a fé em um progresso infinito, fé proclamada já por Leibniz, dominante no século das ‘luzes’” (tradução nossa)] (ELIADE, 1972, p. 133).

²⁰¹ “Una sola cuestión nos interesa: ¿cómo puede ser soportado el «terror a la historia» en la perspectiva del historicismo? La justificación de un *acontecimiento histórico* por el simple hecho de ser *acontecimiento histórico*, dicho de otro modo, por el simple hecho de que *se produjo de ese modo*, encontrará grandes dificultades para librar a la humanidad del terror que los *acontecimientos* le inspiran” [“Uma só questão nos interessa: como pode ser suportado o ‘terror da história’ na perspectiva do historicismo? A justificativa de um *acontecimiento histórico* pelo simples fato de ser *acontecimiento histórico*, dito de outro modo, pelo simples fato de que *foi produzido desse modo*, encontrará grandes dificuldades para livrar a humanidade do terror que os *acontecimientos* lhe inspiram” (tradução nossa)] (ELIADE, 1972, p. 138).

compreendido como espiral, como o *novo que é o mesmo e é o diferente*, paradoxalmente, podemos tomar a entrada na ausência de sentido como também um retorno ao caos primordial de que trata Eliade (1972), como o momento pré-criação do mundo, isto é, o lugar paradoxal da não existência. Na tradição judaico-cristã, esse lugar absurdo é de mais complexa delimitação, haja vista uma cosmologia que insere na vontade divina a criação e que apaga da narrativa mitológica o imediato anterior da criação – coerente com o tipo mimético do Velho Testamento de das lacunas de que se vale para construir significação. Eliade (1972), não obstante, usa, dentre outros exemplos, do cerimonial do Ano Novo babilônico *akidu* para explicitar como a dinâmica da atualização – e eterno retorno da criação – leva em conta o estado de caos, de ausência de regra anterior, somente sobre o qual se pode consolidar a existência. A digressão a tal passagem é-nos oportuna:

En el curso de la ceremonia *akidu*, que duraba doce días, se recitaba solenemente, y varias veces, el poema llamado de la creación: *Enuma elish*, en el templo de Marduk. Así se reactualizaba el combate entre Marduk y el monstruo marino Tiamat, combate que se desarrolló *in illo tempore* y que puso fin al caos por la victoria final del dios. [...] Marduk creó el cosmos con los pedazos del cuerpo desmembrado de Tiamat [...]. Tenemos la prueba de que esta conmemoración de la creación era efectivamente una *reactualización* del acto cosmogónico en los rituales y en las fórmulas pronunciadas en el correr de la ceremonia. El combate entre Tiamat y Marduk era imitado en una lucha entre dos grupos de figurantes [...]. La lucha entre dos grupos de comparsas no conmemoraba sólo el conflicto primordial entre Marduk y Tiamat; *repetía*, actualizaba, la cosmogonía, el pasaje del caos al cosmos. [...] Como se ve, la fiesta del *akidu* comprende una serie de elementos dramáticos, cuya intención es la abolición del tiempo transcurrido, la restauración del caos primordial y la repetición del acto cosmogónico²⁰² (ELIADE, 1972, p. 57-59, grifos do autor).

Mais além do que uma interpretação pormenorizada do mito babilônico poderia nos aportar – por exemplo, o caráter teofágico da cosmogonia coaduna com

²⁰² “No curso da cerimônia *akidu*, que durava doze dias, se recitava somente, e várias vezes, o poema chamado da criação: *Enuma elish*, no templo de Marduk. Assim se reatualizava o combate entre Marduk e o monstro marinho Tiamat, combate que se desenvolveu *in illo tempore* e que pôs fim ao caos pela vitória final do deus. [...] Marduk criou o cosmos com os pedaços do corpo desmembrado de Tiamat [...]. Temos a prova de que esta comemoração da criação era efetivamente uma *reatualização* do ato cosmogônico nos rituais e nas fórmulas pronunciadas no decorrer da cerimônia. O combate entre Tiamat e Marduk era imitado na luta entre dois grupos de figurantes [...]. A luta entre dois grupos de comparsas não comemorava só o conflito primordial entre Marduk e Tiamat; *repetía*, atualizava, a cosmogonia, a passagem do caos ao cosmos. [...] Como se vê, a festa do *akidu* compreende uma série de elementos dramáticos, cuja intenção é a abolição do tempo transcurrido, a restauração do caos primordial e a repetição do ato cosmogônico” (tradução nossa).

a proposta oswaldiana de uma antropofagia cultural relativa à criação artística –, nos interessa mormente reparar como, em *Electra Enlutada*, O'Neill promove o retorno ao “tempo” de Tiamat, ao pré-existencial, ao anterior ao mundo das leis, anterior ao cosmos organizado, das formas de classificação do real. Como o *akidu*, a trilogia comporta-se como “una serie de elementos dramáticos, cuya intención es la abolición del tiempo transcurrido, la restauración del caos primordial”, porém, sem a “repetición del acto cosmogónico”. Todo o sentido é abdicado em absoluto. Resta o nada, já que o tempo e o mundo, ao fim e ao cabo, não são restituídos.

Contudo, o retorno ao caos supõe um potencial movimento de reordenação. No caso da cerimônia babilônica, a recriação é consequência de uma aceção de que as regras já existentes *devem ser repetidas*. A direção tomada no *mímema* o'neilliano, neste aspecto, é contrária: o mundo já existente é rechaçado, suas formas de ordenação *não devem ser repetidas*. No caso o'neilliano, tal reordenação, como obedece a regras, a formas de entendimento/concepção da realidade que estão fora, além e/ou alheias aos modos de aceção da realidade de que dispomos, não há como expressá-las; o que se pode – e o que faz o *mímema* o'neilliano – é revelar a dissolução das regras já estabelecidas, conhecidas.

Isso acusa, por conseguinte, uma relativização de uma concepção trágica elevada ao absoluto. O absolutismo, também ele, assim, estaria disposto somente no plano de significação do entendimento da realidade de que dispomos e do qual lança mão o *mímema*. O suposto *conflito trágico cerrado* que então se estabeleceria teria como forças antagônicas, como antinomias radicais, justamente Murdok e Tiamat, ou seja, o conflito entre *existência* e *não-existência*; ou ainda, entre a forma de existência conhecida e a possibilidade de outras formas de existência além da compreensão/dimensão do humano e das realidades presentes e reconhecíveis.

Para admitirmos tal hipótese, todavia, teríamos de admitir igualmente uma abrangência do trágico além das formas de classificação da realidade. Dito de outro modo, teríamos de ultrapassar a concepção proposta por Lesky (2006) de que a abrangência maior da tragicidade se daria com relação às formas de funcionamento do mundo; disseminar-se-ia, desta monta, para o princípio da criação. Logo, no bojo das proposições de Lesky (2006), manter-se-ia a verificabilidade de que *Electra Enlutada* apresenta uma *visão cerradamente trágica de mundo* porque tal visão se relacionaria ao *mundo*, à *realidade* representada e conhecida. Em parâmetro exponencial, que leva a discussão para um nível além da existência, ou da

compreensão da existência, o *conflito trágico cerrado* se daria relativo ao mundo humano conhecido, porém, nada impediria que, em outra dimensão da realidade, o trágico não entrasse em vigor.

É interessante reparar, não obstante, como isso implica em afirmar que a criação do mundo, tal qual o conhecemos, adquire *status* de erro, de falha, mais do que de “bem”, ou de acerto. Se Édipo mergulha no destino trágico fechado porque não alcança a compreensão maior de sua condição, igualmente, o criador do mundo que conhecemos, ainda que “bem intencionado”, falhou miseravelmente.

Considerando tal “criador” como uma figura divina, como o deus da mitologia judaico-cristã, por exemplo, estaríamos falando de um posicionamento com nuances de heresia ou então como algo inconcebível que se estabeleça desde dentro, desde uma perspectiva de manutenção da fé. Todavia, entendida a realidade e a criação como constructos humanos, no sentido de Lima (1981) e Foucault (2007), por exemplo, seria(m) o(s) modo(s) de concepção da realidade empregado(s) pelo humano, pois, falho(s). O homem, ele mesmo, criador e criatura, partiria de bases equivocadas para conceber a realidade ou, então, seria incapaz de reconhecer a dimensão relativa a si da realidade que ele mesmo cria. De qualquer forma, esse seu mundo criado seria um mundo de infortúnios, tautologicamente, porque ele o criou e entendeu como sendo assim. Nesse patamar, não há escapatória para a condição humana porque não há no humano capacidade de concepção de mundo que satisfaça seus próprios anseios, e esse seria o sentido maior da tragicidade de sua condição.

Assim, também a hipótese de uma *mímesis da produção* o’neilliana retornaria relativamente à ampliação da dimensão de abrangência da “produção”. Não há, como dizíamos, a proposição de uma “nova forma de conceber a realidade”. Todavia, agencia-se a possibilidade de recriação do mundo em absoluto desde que negadas não só as formas de criação já estabelecidas – o que faz a *mímesis da produção* no sentido proposto por Lima – como todas as formas de criação concebíveis pelo entendimento humano. O que se busca, pois, em diálogo com a acepção de uma metáfora da metáfora, é a criação da criação, ou então, a *produção da criação*. Para isso, contudo, é necessário um retorno a Tiamat, um mergulho no caos, sem que se indique a forma de superação desse caos, pois que não há como fazê-lo sob isenção das formas de classificação de que dispomos, ou seja, sem contaminar o caos com a existência. Destarte, nem *mímesis da representação* do

mundo nem *mimesis da produção* de um mundo, estaríamos diante, em *Electra Enlutada*, de uma *mimesis da alusão da produção cosmogônica* ou então de uma *mimesis da falência da representação e da produção*.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: metáfora viva? In: MORAIS, Regis de (org.). **As razões do mito**. Campinas: Papyrus, 1988.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

APOLODORO. **Biblioteca**. Tradução para o espanhol de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Introdução de Javier Arce. Madrid: Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

_____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1981.

ARRIAGA, José Luis. **Diccionario de mitología**. Bilbao: Mensajero, 1983.

ARTOLA, Miguel et al. **La España de la Restauración: política, economía, legislación y cultura**. 2. ed. Edição de José Luis García Delgado. Madrid: Siglo Veintiuno, 1990.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAHAMONDE, Ángel (coord.). **Historia de España Siglo XX: 1875-1939**. Madrid: Cátedra, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1993.

BAROJA, Pío. Galdós vidente. In: **Hojas sueltas**. Madrid: Caro Raggio, 1973.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. 2. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O dramaturgo como pensador**. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BLOOM, Harold. **A anatomia da influência**: literatura como modo de vida. Tradução de Ivo Korytowski e Ranata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **O cânone ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. **Um mapa da desleitura**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Imago, 2003.

BONNEFOY, Yves. **Diccionario de las mitologías**: Grecia. Tradução para o espanhol de Maite Solana. Barcelona: Destino, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vol. 1. Barcelona: Emecé, 1996a.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vol. 2. Barcelona: Emecé, 1996b.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 1. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2013a.

_____. **Mitologia grega**. Vol. 2. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2013b.

_____. **Mitologia grega**. Vol. 3. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2013c.

_____. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BRUNEL, Pierre et al. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1970.

CALLAHAN, William James. **La Iglesia Católica en España (1875-2002)**. Tradução para o espanhol de Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica, 2003.

CALVINO, Ítalo. **Perché leggere i classici**. Milão: Mondadori, 2002.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. São Paulo: Círculo do livro, 19--.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CÉSAR, Constança Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. In: MORAIS, Regis de (Org.). **As razões do mito**. Campinas: Papirus, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução para o espanhol de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CORTÁZAR, Fernando García de. **España 1900**: de 1898 a 1923. Madrid: Sílex, 2004.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura comparada na América Latina**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. De quelques formes primitives de classification. 1903. In: MAUSS, Marcel. **Oeuvres**. Vol. 2. Paris: Minuit, 1969.

ECO, Umberto. **Apostillas a El Nombre de la Rosa**. Tradução ao espanhol de Ricardo Pochtar. 7. ed. Barcelona: Lumen, 2000.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **El mito del eterno retorno**: arquetipos y repetición. Tradução para o espanhol de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Emecé, 1972.

_____. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIZALDE, Ignacio. Azorín, Maeztu y el estreno de Electra, de Pérez Galdós. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid, n. [290?], 1974.

ELVIRA, Antonio Ruiz de. **Mitología clásica**. Madrid: Gredos, 1995.

ESCHILO. **Orestíade**. Estudo analítico e tradução para o italiano de Leone Traverso. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1949.

ESCOBEBO, Juan Carlos. **Enciclopedia completa de la mitología**. Barcelona: De Vecchi, 1972.

ÉSQUILO. **Tragédias**: Os Persas, Os sete contra Tebas, As suplicantes, Prometeu acorrentado. Edição bilíngue. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **Oréstia**: Agamênnon, Coéforas, Eumênides. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. **A trilogia de Orestes**. Tradução de David Jardim Júnior. [s.l.]: Ediouro, 1988.

_____; SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Os Persas/Ésquilo; Electra/Sófocles; Hécuba/Eurípides**. Introdução, tradução e notas de Mário da Gama Cury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____; SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Prometeu acorrentado/Ésquilo; Édipo Rei/Sófocles; Medéia/Eurípides**. Tradução de Alberto Guzic (Prometeu acorrentado), Geir Campos (Édipo Rei), Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves (Medéia). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____; SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Teatro Griego**: Esquilo, Sófocles y Eurípides – Tragédias Completas. Tradução do grego para o espanhol de Enriqueta de Andres Castellanos et al. Introdução de José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar, 1978.

EURÍPIDES. **Electra**. Tradução de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Jackson/Ediouro, 2005.

_____. **Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **Medéia**. Tradução, apresentação e notas de Jaa Torrano. Edição bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. **Tagedias**: Suplicantes, Heracles, Ion, Las Troyanas, Electra, Ifigenia entre los Tauros. Vol. 2. Tradução para o espanhol de Jose Luis Calvo Martínez. Introdução de Carlos Garcías Gual. Edição bilíngue. Madrid: Gredos, 1995.

_____; SÓFOCLES. **Electra(S)**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOX, Edward Inman. **Electra**, de Pérez Galdós (Historia, literatura, y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu). In: **Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)**. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011a.

_____. **Obras completas**: O eu e o id; autobiografia e outros textos (1923-1925). Vol. 16. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

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

GALDÓS, Benito Pérez. **Electra**. Introdução, estudos e notas de Elena Catena. Orientações para a representação de José Luis Alonso de Santos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

_____. **Episodios nacionales**: primera serie: la guerra de la Independencia. Edição, introdução e apêndices de Dolores Troncoso e Rodrigo Varela. Barcelona: Destino, 2005.

_____. **Episodios nacionales**: segunda serie: la España de Fernando VII. Edição, introdução e apêndices de Dolores Troncoso. Barcelona: Destino, 2006.

_____. **Episodios nacionales**: tercera serie: cristianos y carlistas. Edição e apêndices de Dolores Troncoso (com colaboração de Macarena Cuiñas e Carmen Luna Sellés), introdução de Dolores Troncoso e Salvador García Castañeda. Barcelona: Destino, 2007a.

_____. **Episodios nacionales**: cuarta serie: la era isabelina. Edição e apêndices de Dolores Troncoso (com colaboração de Macarena Cuiñas e Carmen Luna), introdução de Carmen Luna Sellés. Barcelona: Destino, 2009.

_____. **Episodios nacionales**: quinta serie. Edição de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2007b.

_____. **La de San Quintín; Electra**. Introdução, estudos e notas de Luis Federico Días Larios. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. **Obras Selectas**. Introdução de Federico Carlos Sainz de Robles. Barcelona: Carroggio, 1973.

GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo. **Historia de la Iglesia en España**: la Iglesia en la España contemporánea. Vol. 5. Madrid: La Editorial Católica, 1979.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GLOTZ, Gustave. **A cidade grega**. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita e Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo: DIFEL, 1980.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de mitología griega y romana**. Tradução para o espanhol de Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1986.

GUERIN, Wilfred et al. **Abordagens críticas à literatura**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

HERNÁNDEZ, Francisco Martín. **Historia de la Iglesia**: II Edad Moderna. Vol. 2. Madrid: Pelicano, 2000.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução (A questão homérica) de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **Ilíada**. Tradução, prefácio e notas de Manuel Alves Correia. Lisboa, Sá da Costa, 1945.

_____. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Ítalo Calvino. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2011.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004.

JAEGER, Werner. Wilhelm. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAMESON, Frederic. **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**. Barcelona: Paidós, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara Crabbé Rocha. **Poétique**: revista de teoria e análise literárias – intertextualidades. Coimbra, n. 27, 1979.

JOUANNA, Arlette. O imaginário do sangue e de sua pureza na antiga França. **Revista Tempo**, n. 30. 2010. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=782>>. Acesso em outubro de 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Obras completas de Carl Gustav Jung**. Tradução de Dota Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1989.

KIDD, Michael. Playing with fire: the conflict of truth and desire in Galdós's *Electra*. **Anales Galdosianos**. Madrid, n. [29?], 1995.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LARIOS, Luis Federico Días. Introducción. In: GALDÓS, Benito Pérez. **La de San Quintín; Electra**. Madrid: Cátedra, 2002.

LEDUR, Daniela de Freitas. Um mito, três mulheres: aproximações e distanciamentos entre *Electra* (Eurípides), *Electra Enlutada* e *Senhora dos Afogados*. SEMANA DE LETRAS, 11, 2011, Porto Alegre. **Anais**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2011. Disponível em <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/index.htm>>. Acessos entre janeiro de 2014 e julho de 2015.

LEITES JR, Pedro. **Leituras de Medeia: O mito e o lastro cultural**. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2012. 213f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestrado e Doutorado – em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2012.

_____; SANTOS, Maricélia Nunes dos. O mito de *Electra*: tradição e ruptura na tragédia grega. In: **Anais do Seminário Nacional de Literatura, História e Memória**. Cascavel: Edunioeste, 2011.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de Jacob Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Historia de la Literatura Griega**. Tradução para o espanhol de José Maria Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Gredos, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

_____. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.

_____. Representação social e mimesis. In: **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LITVAK, Lily. Los tres y *Electra*: la creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós. **Anales Galdosianos**. Madrid, n. 8, 1973.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo: peças míticas**. Vol. 2. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. O'Neill, o renovador do teatro americano. In: O'NEILL, Eugene. **Electra Enlutada**. Tradução de Raimundo Magalhães Junior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magic, science and religion and other essays**. Boston: Beacon, 1948. Disponível em <http://monoskop.org/images/4/41/Malinowski_Bronislaw_Magic_Science_and_Religion_and_Other_Essays_1948.pdf>. Acessos entre março de 2013 e julho de 2015.

MALUF, Sheila Diab; DUARTE, Valeska de Souza. Percursos da tradição na obra de Nelson Rodrigues: uma reflexão da tragédia moderna. In: _____; AQUINO, Ricardo Bigi de (Org.). **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: EDUFAL e Salvador: EDUFBA, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães, 1985.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

O'NEILL, Eugene. **Electra Enlutada**. Tradução de Raimundo Magalhães Junior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

_____. **Mourning Becomes Electra**. London: St Edmundsbury, 1989.

_____. Working notes and extracts from a fragmentary work diary. In: CLARK, Barrett Harper (Org.). **European Theories of the drama**. With a supplement on the American drama. Nova Iorque: Crown, 1961.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREC, Georges. Pouvoirs et limites du romancier français contemporain. In: **Parcours Perec**. Lyon: Université de Lyon, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As flores da escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIQUÉ, Antonio. Eugene G. O'Neill y los dioses del Olimpo. **Boletín del Instituto de Estudios Helénicos**. Barcelona, v. 3, n. 1, 1969.

PLATÃO. **A república**: texto integral. Tradução de Ciro Mioranza. 2. ed. São Paulo: Escala, 2007.

RABELO, Adriano de Paula. **Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. 307 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2005.

SACKETT, Theodore Alan. Electra desde la perspectiva de la crítica semiológica y arquetípica. **Revista de Literatura**. Madrid, n. 102, 1989.

SACCONI, Karen Amaral. **Electra de Eurípides**: estudo e tradução. São Paulo, 2012, 148 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SÊNECA, Lucius Annaeus. **Agamêmnon**. Tradução, introdução, posfácio e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. Edição bilíngue. São Paulo: Globo, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Obras completas*. Leipzig: Brockhaus, 1938.

SOBEJANO, Gonzalo. Razón y suceso de la dramática galdosiana. **Anales Galdosianos**. [s.l.], n. 5, 1970. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631980139830755024/p000005.htm#I_14_>. Acessos entre setembro de 2014 e maio de 2015.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

SORDI, Marta. Il vello d'oro e Il mito degli argonauti in Etruria. In: MARTÍNEZ-PINNA, Jorge (Coord.). **Mito y ritual en el antiguo occidente mediterráneo**. Málaga: Universidad de Málaga, s/d.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. Sociologia da Literatura. In: **A crítica literária no século XX**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

TORIBIO, José Manuel Cuenca. **Sociedad y Clero en la España del XIX**. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.

TRAVERSO, Leone. [Estudo analítico]. In: ESCHILO. **Orestíade**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1949.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. O mito na cultura contemporânea. In: MORAIS, Regis de (Org.). **As razões do mito**. Campinas: Papyrus, 1988.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Tradução Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

_____. **Historia de la Guerra del Peloponeso**. Edição, tradução para o espanhol e estudo introdutório de Francisco Romero Cruz. Madrid: Cátedra, 1994.

TZETZES. **Chiliades**. Tradução do grego para o inglês conforme edição de T. Kiessling's edition, 1826. Disponível em «<https://archive.org/stream/TzetztesCHILIADES/Chiliades#page/n0/mode/2up>». Acessos entre fevereiro e dezembro de 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006a.

_____. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. 3. ed. Tradução de Myriam Campelo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.

VIEIRA, Trajano. [Estudo analítico]. In: EURÍPIDES; SÓFOCLES. **Electra(S)**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê, 2009.

ZAMORA, José María Jover. **La civilización española a mediados del s. XIX**. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

_____. **Realidad y mito de la Primera República**. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.