

Electra e a sala de espelhos: Tragédia, Mito, Religião e História na Grécia Clássica

Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada
Graduando em História pela UNIRIO
vicmanu43@yahoo.com.br

Resumo:

A partir de uma pequena análise da *Electra* de Sófocles e sua comparação com a obra homônima de Eurípidés e a *Orésteia* de Ésquilo (melhor dizendo, a segunda parte desta trilogia, *Coéforas*), visa-se apontar as principais características da tragédia grega, enquadrando-a na evolução do gênero e do próprio pensamento grego. Assim, encontrar-se-ia uma dicotomia especificidade x atemporalidade, da qual nasceria um diálogo entre a interpretação atual da obra e o que era possível observar na época em que foi escrita, quando um cidadão comum, além de conseguir encontrar várias referências à contemporaneidade, entendia o próprio teatro de maneira diferente – o que se via não era somente arte, mas um momento religioso e cívico por excelência. Neste confronto entre o eterno e o específico, o principal enfoque caberia ao confronto de uma tradição oral com a inovação da escrita e como a relação entre ambas se alteraria com o decorrer do século V a.C.

Palavras-chave: Tragédia – *Electra* – Tradição oral

Abstract:

Starting from a small analysis of Sophocles' *Electra* and its comparison with both Euripides's homonymous work and Aeschylus's *Oresteia* (or at least the second part of the trilogy, the *Choëphoræ*, or *Libation Bearers*), this paper plans to demonstrate some of the main characteristics of the greek tragedy, whilst situating them on the evolution of the genre, as well as on the evolution of greek thought itself. Thus, from a dichotomy that opposes what is timeless to what is bound to the specific époque of the writing, a dialogue is born, being specially relevant to point what an ordinary citizen could see as contemporary references in a time when theater wasn't thought as a mere work of art, but also a religious moment and a civic act *par excellence*. On this "clash of worlds" the main point of observation would stand on the confront of an oral tradition with the then new-habit of writing and how their relation would evolve and alter itself throughout the V century BC.

Key words: Tragedy – *Electra* – Oral tradition

A *Electra* de Sófocles foi apresentada pela primeira vez quando o autor já tinha idade avançada, em Atenas. Não conhecemos sua data exata de estréia, mas podemos situá-la entre 420 e 410 a.C. — antes, provavelmente, da peça homônima de Eurípides, esta datada com maior certeza por volta de 413 a.C.

Como na maioria das tragédias que temos conhecimento, o tema é extraído da mitologia. Desta maneira, observa-se que na Grécia Clássica, a arte do dramaturgo não reside em criar algo completamente novo e original no sentido que hoje damos aos termos; afinal, o autor deve obedecer a certos cânones e restrições para narrar uma história que, de uma forma ou outra, é familiar à platéia. Assim, ainda que tivessem a liberdade de mudar certos detalhes, a sua verdadeira arte estava em realçar a importância trágica do enredo, colocando-a em relevo com o contexto atual, expondo os caracteres e preparando incidentes de forma a excitar a atenção.

Desta maneira, as tragédias servem de modelo e aviso, mas há sempre um certo distanciamento, pois, como já apontou Simon Goldhill, “a tragédia é encenada no território do outro – outros lugares, outros tempos, outros povos”¹⁶⁰. No caso do tema de *Electra*, há um recuo que nos leva diretamente à época das epopéias de Homero. Tal recuo não é mera coincidência ou caso único ou isolado, mas quase a própria regra. Não é a toa que se convencionou dizer que Homero foi o grande educador da Antiguidade clássica, vemos nos palcos gregos mais um lugar atingido pela influência do autor da *Iliada* e da *Odisséia* (sendo que ainda houve aqueles que afirmaram que ele também teria escrito a *Tebaida*¹⁶¹).

O recuo ao tempo épico de Homero trazia questões atuais à Hélade do séc. V a.C. e pareceu continuar a intrigar as gerações futuras. De que outra maneira podemos explicar a sobrevivência de tantas peças ligadas a este tema? Até que ponto a chegada aos nossos dias destas obras específicas é simplesmente fruto do acaso? O que no mito de *Electra* foi tão específico a ponto de servir de base aos três maiores tragediógrafos gregos e o que nestas obras, em sua atemporalidade, levou-as a serem revistas por Carl Jung, na psicanálise, e Richard Strauss, na música, no século XX?

Ainda que este artigo não tenha como objetivo responder a estas questões, é a partir desta dicotomia especificidade x atemporalidade que se deseja trabalhar o mito de

¹⁶⁰ GOLDHILL, Simon. *Amor, Sexo e Tragédia: Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

¹⁶¹ LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Electra, visto aqui com base na tragédia homônima de Sófocles. Mas uma análise desta obra por si só, ainda que tarefa de considerável importância, não nos daria ainda assim uma visão completa do mito e da civilização que o produziu. Desta maneira é que objetiva-se compara-la com outras duas obras que chegaram a nós, a *Electra* de Eurípides e a *Orésteia* de Ésquilo (melhor dizendo, a segunda parte desta trilogia, *Coéforas*), onde o mito nos é apresentado de formas bem diferentes. É assim, colocando-o em uma sala de espelhos aonde sua imagem inicial é alterada, aumentada, diminuída e distorcida por côncavos e convexos, que esperamos identificar e explorar leituras diferentes do mito, revelando tanto os aspectos que tornam estas obras até hoje interessantes, como características de seus autores e, especialmente, de suas épocas e de seu mundo, que ligam intrinsecamente às obras ao mundo clássico em que nasceram.

A ação da peça de Sófocles se passa em Micenas, Agamêmnon já fora assassinado pela esposa, Clitemnestra, e pelo amante desta, Egisto, em parte por ter sacrificado a própria filha Ifigênia à deusa Ártemis em razão da guerra de Tróia, enquanto isto, o filho Orestes fugira para longe. A peça começa com o retorno de Orestes, acompanhado de seu amigo Píades e de seu preceptor, para vingar a morte de seu pai, obedecendo a Apolo, que falara através do oráculo Píio. O preceptor é então incumbido de anunciar à Clitemnestra que Orestes morrera em uma corrida de carros. Durante o discurso de Orestes, ouvem-se os lamentos de Electra no interior do palácio. Orestes aproxima-se do túmulo do pai e Electra, aparentando viver como a pior das escravas, aparece em cena (de onde praticamente não sairá) dando livre curso à sua dor. Ora em monodia, ora em diálogo com o coro, a filha de Agamêmnon diz que o que mais a aflige é a injustiça que reina em sua casa, aonde, para adaptar-se, tal qual fez sua irmã Crisôtemis, teria de renunciar a si mesma e aceitar viver com uma criminosa adúltera e um tirano usurpador.

Antes de prosseguir com o pequeno resumo da obra é fundamental apontar a importância da caracterização dos personagens de Clitemnestra e Egisto, uma vez que ela vem a ajudar a justificar os acontecimentos futuros à platéia da democrática (e até mesmo misógina) Atenas.

Despertando de um pesadelo aonde cresce uma árvore do cetro de Agamêmnon, Clitemnestra envia a filha dócil à sepultura do pai para fazer oferendas, mas Electra convence a irmã a rezar não pela mãe culpada, mas sim pelo retorno de seu irmão. Clitemnestra aparece e zomba de Electra, que, por sua vez, trata de desmascarar a mãe. No entanto, os pensamentos das duas mulheres se voltam a Orestes: Electra coloca todas as

suas esperanças no seu retorno, enquanto sua mãe, no final desta cena, roga a Apolo que a proteja da vingança.

O confronto de ambas é interrompido pela chegada do mensageiro que dá a notícia falsa a Clitemnestra, que mal sabe disfarçar sua alegria. Enquanto isso, Electra entrega-se ao desespero. A notícia que Crisôtemis traz, de ter encontrado uma mecha de cabelo que crê ser de Orestes, parece apenas um grande sarcasmo em face de sua tristeza. Mas agora, perdida a esperança do retorno de Orestes, Electra decide levar a vingança a cabo ela mesma. Crisôtemis, mais prudente e submissa, recusa-se a ajudar a irmã. Orestes, acompanhado de Píades, aproxima-se em seguida, e gradualmente revela sua identidade à irmã. Ele e Píades entram no palácio, aonde Clitemnestra é morta. Egisto aproxima-se e é atraído a entrar para ver o que imagina ser o cadáver de Orestes, porém descobre ser o corpo de sua mulher. Sob ameaça da ponta de uma espada, Egisto é forçado a dirigir-se ao aposento aonde Agamêmnon fora assassinado, e lá é morto.

Não deixa de ser curioso que Sófocles mude o clímax dramático para o assassinato de Egisto, fazendo-o vir posteriormente ao de Clitemnestra, ao contrário do que vemos nas outras versões do mito. Talvez isto seja porque, pela já mencionada construção dos personagens e seu caráter político, fosse mais interessante aos habitantes da Hélade presenciar a morte de um tirano do que de uma adúltera (até porque em uma sociedade machista e até misógina, como já a caracterizamos, a visão da mulher também era acompanhada de uma face maligna, como bem veremos na obra de Eurípidés), mas aí já é supor demais.

A peça termina com o coro de mulheres micênias rejubilando-se com a consumação da maldição que pendia sobre a casa dos Atreus.

Um ponto em que pesa a comparação com as outras duas obras aqui discutidas é a natureza do final, pois para Sófocles o matricídio serve apenas para balancear o crime anterior, não sendo mais grave devido ao caráter covarde e vil dos assassinos. Enquanto isso tanto Ésquilo quanto Eurípidés reforçam o horror do ato. Na *Coéforas* Orestes termina demente, para ser perseguido na tragédia seguinte pelas Fúrias, enquanto na *Electra* de Eurípidés nada justifica o ato cometido, ainda que isso tenha a ver com toda a concepção diferente do mito e mesmo de mundo (o que parece representar uma mudança paulatina no pensamento grego) inerente à sua tragédia.

É interessante observar e colocar em comparação com as outras tragédias a questão da ação dos deuses. No caso da peça de Sófocles, a ação se passa em dois planos diferentes,

o divino e o mortal, que ainda que independentes se comunicam. Ainda que toda a ação pareça independer do que pensam os deuses, sendo poucas as referências à ordem de Apolo e terminando a peça em um grande clima de *status quo*, isto se encontra apenas nas aparências. A realidade é que uma falta de intervenção direta dos deuses não significa que eles não estejam agindo. Apolo está presente o tempo todo auxiliando a Orestes e a chegada do preceptor com a notícia da morte deste, logo após a oração blasfema ao deus é a grande prova disto. Afinal não é mera coincidência que a mensagem chegue como que um falso atendimento ao que Clitemnestra pede: o deus está aí ludibriando a rainha tirana para o melhor funcionamento do plano do filho desta.

Outro ponto importante a se perceber nesta obra é o peso da tradição oral na Grécia antiga. Em dois momentos isto fica bastante evidente, o primeiro no ato das narrações das mortes. Afinal, ainda que fosse praxe levar esse tipo de ação para o *espaço extracênico*¹⁶² para resguardar os olhos do espectador, isso demonstra também o peso depositado pelos gregos na oralidade. No entanto, é no segundo momento, que na realidade acontece antes na peça, que isso é melhor observado. Esse momento, apontado por Charles Segal em *O ouvinte e o espectador*¹⁶³, é quando a narração oral da morte de Orestes (tornada mais eficaz pela evidência física da urna fúnebre) prevalece sobre a verdade daquilo que Crisótemes viu com os seus próprios olhos. Fica evidente aí como, mesmo com um processo de popularização da escrita, em meados do século V a.C., a tradição oral ainda predominava, ao contrário do que pregariam, por exemplo, o filósofo Platão e o historiador Tucídides, pouquíssimo tempo depois.

A *Orésteia* de Ésquilo é a obra mais antiga das tragédias trabalhadas, sendo a única trilogia que nos chegou completa. Ésquilo é dos três autores o mais antigo, sendo considerado o criador de fato da tragédia grega, graças à introdução de um segundo ator que tornou possível o verdadeiro diálogo e a ação dramática. Ele encontrou nesta trilogia, estreada a 458 a.C., sua última vitória nos concursos dramáticos. Composta do *Agamémnon*, das *Coéforas* (ou seja, “portadoras de libações”) e das *Eumenides* (ou seja, “as Benignas”, um eufemismo para as Fúrias), a trilogia se inicia em Argos, aonde prosseguirá, com o episódio que liga a guerra de Tróia com a maldição da casa dos Atreus, ou seja, o retorno de

¹⁶² De acordo com o modelo de categorias para o espaço trágico apresentado por R. Rehm em *The Play of Space*, o *espaço extracênico* seria um lugar contíguo à fachada, aquilo que não é mostrado direto à platéia e para onde certos acontecimentos são levados para resguardar os olhos dos espectadores, estabelecendo as polaridades entre o visto e o não-visto (o imaginado) através das referências.

¹⁶³ SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In.: VERNANT, Jean-Pierre (org.). *O Homem Grego*. Lisboa: Presença.

Agamêmnon à casa e seu assassinato por sua esposa, fatos desencadeados indiretamente pelas vontades divergentes dos deuses, e se encerra, em Atenas, com a absolvição de Orestes do assassinato de sua mãe por um tribunal organizado pela deusa Palas Atena, enquanto as Fúrias que o perseguiram recebem em troca da paz um santuário na cidade de Atenas. Dois traços marcantes de Ésquilo são assim diretamente apresentados: um o papel reservado aos deuses e aos seres humanos e outro a sua idéia de justiça.

No primeiro traço, o que se observa é, como apontou H. D. F. Kitto¹⁶⁴, a passividade dos homens perante os deuses. As vontades divinas regem toda a ação, restando aos homens apenas cumpri-la, nem que isso signifique um novo sofrimento para si mesmo. Os personagens humanos são ao mesmo tempo independentes e joguetes dos desejos dos deuses, que, por sua vez, não devem ter sua divindade entendida como na tradição judaico-cristã, pois não são sempre bons ou maus. Aqui Ésquilo ressalta um aspecto fundamental da religião grega, os deuses são de natureza bipolar, nem sempre entrando em acordo entre si. Na tragédia, é deste desacordo e da necessidade humana de agradar a ambas as partes que nasce o cerne da ação, e o conflito que leva as personagens ao segundo traço citado da obra de Ésquilo.

O caminho do homem através do crime e do sofrimento é o caminho que o leva à compreensão da lei, ao estabelecimento da justiça. Esta concepção é verdadeiramente fruto do olhar de um homem de seu tempo, pois na Atenas democrática do século V há toda uma grande discussão sobre a justiça (que, de uma maneira ou outra, é vista ligada aos deuses), que inclui mesmo uma reforma na forma dos julgamentos, com a privação dos direitos do Areópago (Conselho de Anciões), ao limitar as suas funções ao julgamento de causas de sangue e direitos de vigilância sacral, tendo sido interpretada a cena final das *Eumenides* tanto como um elogio, quanto como uma crítica a este ocorrido.

No entanto, em uma grande trilogia que narra os assassinatos de Agamêmnon, Clitemnestra e Egisto, o papel de Electra é extremamente reduzido. Ésquilo a faz aparecer somente no início da segunda peça para não mais retornar ao palco. No entanto, em sua breve aparição, Electra, sem luz própria, é uma força motriz: ela dá forças a Orestes para matar sua mãe e o amante, agindo ao mesmo tempo como força portadora do dever e da justiça e instigadora do terrível crime do matricídio.

¹⁶⁴ KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy: A Literary Study*. Londres: Methuen & Co Ltd.

A grande cena de Electra nesta obra é muito provavelmente a cena de reconhecimento, citada por Aristóteles na sua *Poética*¹⁶⁵ como exemplo de reconhecimento por silogismo e criticada e satirizada por Eurípides em sua versão da obra, o que mostra um traço característico típico das peças gregas: as obras dialogam entre si, há sempre uma crítica, um elogio ou uma citação ainda que não diretos.

Quanto à data de estréia da *Electra* de Eurípides já nos referimos à confusão existente, mas preferimos acreditar que sua data é posterior. Ainda que tendo como tema o mesmo das peças anteriores, os detalhes mudam de tal maneira que o resultado final é extremamente diferente. Aqui, Electra espera a vingança em uma casa de lavoura no território argivo, tendo sido dada em casamento a um camponês humilde por Egisto, que procurava impedir assim que um filho dela pudesse reivindicar o trono.

A valorização do caráter constante das personagens, ou seja da *physis* (que tem até como reforço físico a materialidade das máscaras¹⁶⁶), tem com Eurípides uma grande mudança. Suas personagens passam a sofrer transformações e as dúvidas dos heróis passam a ter um outro significado. Aqui não há nem grandes vilões, nem grandes heróis, todos seres são extremamente duais, em especial as mulheres. Isso faz com que, no caso de *Electra* as mortes sejam quase injustificáveis, sendo Egisto morto de maneira covarde por Orestes (Egisto é seu anfitrião em um sacrifício, sendo morto pelas costas), e o matricídio ocorrendo dentro da casa de Electra (que pela primeira vez é vista auxiliando também no ato) quando Clitemnestra vai ajudá-la com o filho que teria tido (o que na verdade é uma grande desculpa para atraí-la ao local). Pela primeira vez, o assassinato dos dois é posto em uma luz extremamente desfavorável, que não tem justificativa nem na vontade dos deuses, cabendo a ambos os irmãos (a personagem de Crisôtemis é aqui, tal qual na obra de Ésquilo, suprimida) o fardo de lidar com a culpa daquilo que considerariamos na tradição judaico-cristã um “pecado”. Aqui a ação decorre somente no plano humano, mesmo que haja menção de um ou outro deus ou a intervenção final dos Dióscuros (ou seja, os irmãos Castor e Pólux), pois esta só serve para reforçar o mal do ato cometido, chegando-se mesma a censurar Apolo que, de uma maneira ou outra, o teria incentivado.

O fato de Eurípides dar pouca importância à interferência divina foi analisado por Albin Lesky como um novo caráter da obra de Eurípides, que a tornaria quase “laica”, por

¹⁶⁵ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

¹⁶⁶ Lembrando que as peças na Grécia Antiga, fossem comédias ou tragédias, eram representadas com os atores, todos homens, usando as chamadas ‘hipocritas’, ou seja, máscaras, que identificavam cada personagem.

influência sofisticada, pois quando ele trata dos deuses, eles não seguem os padrões das peças de seus predecessores, cabendo ao humano toda a tragédia (mesmo que a resolução final venha dos céus, quando uma divindade, no melhor estilo *deus ex machina*, faz sua aparição). No entanto, por mais que possa haver alguma lógica nesta teoria ela é imprópria, pois parece ignorar que o teatro grego não é só arte ou filosofia, ele é um momento cívico por excelência e, ainda que perca sua relação direta com Dionísio, é ainda religião.

Ao analisarmos as três peças na possível seqüência cronológica que segue o nascimento dos autores (Ésquilo primeiro, Sófocles e Eurípides) vemos assim o surgimento de um novo pensamento que aos poucos firmar-se-á ao lado (ou em detrimento) da tradição oral a partir deste período descrito como o “milagre grego” ou o “Iluminismo grego” que é o século V a.C. No mundo da tragédia, isto significa uma transferência maior para o plano humano da ação (ou assim nos leva a crer as tragédias analisadas em meio as poucas que nos restaram na íntegra); no mundo grego em geral, a afirmação da escrita em detrimento da oralidade e o estabelecimento da história e outras “ciências” como oposição ao mito.

Para reafirmar a pacificidade da coexistência entre esses dois sistemas, que virão a se sobrepor (mas não necessariamente se opor), recorremos a Jean-Pierre Vernant, que diz que esse novo mundo (para ele representado em última instância pela filosofia) não terá de entrar diretamente em confronto com o mito, ou melhor, com a religião grega, uma vez que esta seria “mais uma prática, uma forma de comportamento e uma atitude interna do que um sistema de crenças e dogmas”¹⁶⁷. A noção do divino, nos lembra Vernant, sequer seria rejeitada pela filosofia, apenas, no máximo, transformada, mas ainda assim utilizada. A grande diferença reside no fato de, nessa nova busca, o divino tornar-se “objeto de uma investigação às claras”¹⁶⁸, devendo (e isso é de crucial importância) ser expresso e formulado em um discurso. Assim, o lento processo de erosão de uma tradição oral, que é refletido na composição das três peças mencionadas, mostra o florescimento de uma realidade crítica, aonde a verdade não é mais fruto da revelação misteriosa, sendo as doutrinas “divulgadas, submetidas à crítica e à controvérsia, e a elas (...) dada a forma de raciocínio argumentado”¹⁶⁹. É sob a luz desta racionalidade que vemos a condenação do ato mítico do matricídio na obra de Eurípides, em contraposição tanto à obra de Ésquilo quanto à de Sófocles. No entanto, a própria escolha do tema mostra como, ainda que

¹⁶⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 85-56.

¹⁶⁸ VERNANT. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, p. 86.

¹⁶⁹ VERNANT. *Op. cit.*, p. 82.

sujeito à revisão, o mito não perde a sua força e a tradição oral, mesmo que desafiada e desconstruída, se perpetua e sua influência no pensamento grego permanece, constituindo a base de sua própria contestação.

Portanto, como em um salão de espelhos, vemos o reflexo de *Electra* mudar com o tempo em seu próprio tempo, revelando uma cultura que aprende a apreciar a escrita defendida pelos filósofos, mas não perdeu ainda os traços da oralidade; que não ignora o mito, mas que começa a criar um caminho alternativo a ele. No entanto, um outro reflexo parece mostrar-nos uma *Electra* perene que, ainda que não abordada aqui diretamente, é a própria razão de existência deste artigo – aquela imagem que fascina gerações em sua atemporalidade, nos parecendo tão atual a dúvida entre dever e sangue, quanto como no dia em que Clitemnestra foi morta pela primeira vez.

CORPUS DOCUMENTAL

ÉSQUILO. *Oresteia*: Coleção clássicos gregos e latinos. Edições 70.

EURÍPEDES. *Alceste, Electra e Hipólito*: tragédias gregas. Edições de Ouro.

SÓFOCLES. *Electra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

FINLEY, M. I. *Os Gregos Antigos*. Lisboa: Ed.70, 1988.

GOLDHILL, Simon. *Amor, Sexo e Tragédia*: Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*: grega e latina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy: A Literary Study*. Londres: Methuen & Co Ltd.

LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

REHM, R. *The Play of Space*. Princeton University Press, 2002.

STAROBINSKI, Jean. *A literatura: O texto e seu intérprete*. In.: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre (org.). *O Homem Grego*. Lisboa: Presença.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.