



**O MITO DE ORESTES EM ÉSQUILO, RACINE E
SARTRE**

ARARAQUARA – S.P.

2018

LIDIANE CRISTINE DE LIMA FERREIRA

O MITO DE ORESTES EM ÉSQUILO RACINE E SARTRE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – S.P.
2018

Ferreira, Lidiane Cristine de Lima
O mito de Orestes em Ésquilo, Racine e Sartre /
Lidiane Cristine de Lima Ferreira – 2018
149 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Mito. 2. Orestes. 3. Ésquilo. 4. Racine, Jean. 5.
Sartre, Jean-Paul. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lidiane Cristine de Lima Ferreira

O MITO DE ORESTES EM ÉSQUILO, RACINE E SARTRE

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 18/04/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professora doutora Guacira Marcondes Machado Leite
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Professor doutor Fernando Brandão dos Santos
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Professor doutor Luis Fernando dos Santos Nascimento
Universidade Federal de São Carlos

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Um herói catalisa as admirações de seu tempo e do seu povo, dá realidade aos mitos que, sem ele, seriam inconsistentes. Mas passa. Então, porque se trata de um ser excepcional, ou porque adquiriu tal força que exige, de nós, elementos de perenidade, ou ainda porque aceitar que ele desapareça será admitir a sua inexistência, queremos perpetuá-lo. E só logramos isto acomodando-o às exigências da mentalidade que informa a nossa época, o que não deixa de ser, ao mesmo tempo, um processo espiritual de mumificação e de vivificação.

LINS, Osman. (1963, p.156)

RESUMO

A referida pesquisa tem como finalidade apresentar a trajetória do herói grego, Orestes, suas transformações e diferentes representações durante a história da literatura. Itinerário este que se inicia na Antiguidade, com a trilogia *Orestéia*, de 458 a.C, composta pelas obras *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides* do autor trágico grego, Ésquilo; passa em 1667 pela obra *Andromaque* de Jean Racine - que mesmo regido pela doutrina clássica, dá aos personagens uma força inovadora que inspira as peças racinianas-; e se encerra com uma nova interpretação à luz da filosofia existencialista, com a obra *As Moscas* do filósofo francês Jean-Paul Sartre no século XX. O objetivo do trabalho realizado foi de aprimorar o conhecimento sobre as literaturas grega e francesa; compreendendo o berço clássico de onde surgiu a trágica história de Orestes, as mudanças que sofreu sob a influência de autores franceses, e suas diversas interpretações no decorrer da história.

Palavras-chave: *Orestes, Ésquilo, Andromaque. Jean Racine, As Moscas. Jean-Paul Sartre.*

ABSTRACT

The research aims to present the story of the Greek hero, Orestes, his transformations and different representations through the history of literature. This trajectory, begins in antiquity with the trilogy *Oresteia*, 458 BC, composed by the works *Agamemnon*, *Eumenides* and *Coéforas* of the Greek tragic author, Aeschylus; it passes in 1667 through the work *Andromaque* by Jean Racine – that even ruled by the classical doctrine, gives the characters a new force that inspires the racinian pieces of work -; and it ends with a new interpretation by the light of existentialist philosophy, with the piece of work *The Flies* written by the French philosopher Jean-Paul Sartre in the twentieth century. The goal of this research was to improve the knowledge of the Greek and French literature; comprising the classic crib where did the tragic story of Orestes, the changes that suffered under the influence of French authors, and their various interpretations during the course of history.

Keywords: *Orestes*, *Aeschylus*, *Andromaque*. *Jean Racine*, *The Flies*. *Jean-Paul Sartre*.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 5 |
| 2 O MITO E SEU PAPEL POLÍTICO-SOCIAL NA GRÉCIA ANTIGA | 8 |
| 2.1 O Mito De Orestes | 20 |
| 3 O MITO DE ORESTES EM ÉSQUILO | 26 |
| 3.1 Mito e tragédia no século de Ésquilo | 26 |
| 3.2 A <i>Orestéia</i> de Ésquilo e a nova ordem democrática ateniense..... | 29 |
| 3.3 O Orestes esquiliano e a proposta de solução do conflito trágico | 39 |
| 4 O MITO DE ORESTES EM JEAN RACINE | 59 |
| 4.1 A permanência do mito grego no Classicismo francês do século XVII | 59 |
| 4.2 A questão do tema mítico em Racine..... | 77 |
| 4.3 A peça <i>Andromaque</i> e a personagem de Orestes..... | 84 |
| 5 O MITO DE ORESTES EM JEAN-PAUL SARTRE..... | 100 |
| 5.1 A França do século XX e a filosofia existencialista de Sartre..... | 100 |
| 5.2 Existencialismo e ficção: o mito no drama de Sartre | 110 |
| 5.3 <i>Les mouches</i> e o Orestes sartreano..... | 117 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 130 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 137 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA | 144 |
| ANEXO 1..... | 146 |

1 INTRODUÇÃO

Utilizando como base de estudos a trilogia de Ésquilo, *Orestéia* (458 a.C), composta pelas obras *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides*; a peça *Andromaque* (1667), de Jean Racine; e a peça *Les mouches* (1947) de Jean-Paul Sartre, nosso trabalho tem como objetivo comparar esses textos teatrais de diferentes momentos históricos que, não por acaso, utilizam como base o mesmo mito: o mito de Orestes. Buscamos assim, através de uma leitura crítica e comparada, verificar a presença da personagem de Orestes nas peças escolhidas como *corpus* de estudo e a maneira como as ideias predominantes da época manifestam-se por meio de suas ações em cada uma delas. Assim, ao voltarmos nossos olhos, principalmente, para a personagem de Orestes, buscamos compreender mais amplamente os contextos históricos e culturais de cada um dos momentos abordados em nosso itinerário, a fim de que a pesquisa seja mais bem fundamentada e crítica.

Iniciamos nossa análise em 2013 durante um projeto de Iniciação Científica e, desde então - e através de um embasamento teórico adequado ao tema –, buscamos compreender como a participação do herói se relaciona com o contexto histórico das peças e a ideologia proposta por cada autor em suas referidas obras; sendo esses contextos a Antiguidade (século V a.C.), por meio da *Orestéia* (2004) de Ésquilo; o Classicismo Francês, por meio da peça *Andromaque* (1993) de Racine; e a França “existencialista” do século XX, por meio do drama *Les Mouches* (1947) de Sartre.

Assim, nossa pesquisa busca compreender a influência da mitologia grega na criação de obras ao longo da história humana utilizando como base o mito da casa de Atreu, do qual Orestes faz parte. Para tanto, apontaremos, além dos aspectos essenciais pertencentes ao mito desde sua origem oral na Antiguidade, a maneira com que o mito se faz presente em diferentes séculos para representar, sempre de forma dinâmica e impactante, o indivíduo de seu tempo e sua relação com o mundo.

Começaremos, pois, do princípio. Sendo as “poesias” gregas nossa maior fonte de estudos sobre essa sociedade, no primeiro capítulo de nosso estudo – que será, também, um capítulo introdutório ao tema abordado -, estudaremos as diferenças entre as poesias lírica, épica e drama e as concepções de mundo representadas em cada uma delas; para, então, darmos especial atenção para o gênero poético que mais nos interessa, a tragédia.

Com o intuito de melhor compreendermos as tragédias do século V a.C., partiremos do caráter oral e flexível do mito para justificarmos sua capacidade de ressignificação ao longo dos anos e seu caráter universal. Para isso, retomaremos sua origem religiosa enquanto narrativa sagrada e verdadeira dos antigos feitos de antepassados gregos e mencionaremos a importância da escrita no que concerne às ramificações que separaram as noções de *mythos* e *logos*. Falando sobre ambiguidade, apontaremos como a tragédia constrói-se sempre durante um período de transição e de forma ambivalente (SOARES, 2005). Desde sua origem, posto que, oriunda, pelo que se pressupõe, dos rituais dionisíacos – deus já ambíguo – a tragédia se faz dúbia por ser constituída tanto de falas declamadas (prosaicas) quanto de dança e canto (líricos).

Além da ambivalência estrutural, mencionaremos também o caráter de tensão que constitui a essência da tragédia e a maneira com que essa tensão se desenvolve em uma *pólis* recém instituída e em pleno processo de desenvolvimento de leis. Logo após, faz-se necessário que falemos sobre a importância do teatro nesse período grego (século V a.C) e de seu papel essencial como ritual de união dos diversos povos que habitavam a Grécia nesta época, entre outras características do espaço teatral.

Abordaremos, também, a questão da *mímesis* grega e da “imitação” Aristotélica que se refere à “imitação” da ação humana e não do ser humano em si. Se o foco está nas ações, as tragédias deveriam focalizar, portanto, o desenvolvimento da ação das personagens em cena, deixando para segundo plano as questões de caráter e pensamento. Desta forma, os dois principais elementos da tragédia, segundo Aristóteles, são o mito e a ação. E serão, precisamente, esses dois elementos nossa maior matéria de estudo para compreender os três períodos que escolhemos abordar nessa pesquisa.

Com isso em mente, iniciando nosso capítulo direcionado ao mito de Orestes, conheceremos um pouco melhor o mito da casa de Atreu, do qual Orestes é membro, e a cadeia de crimes que parece perseguir seus descendentes. Veremos, em seguida, como a personagem de Orestes é tomada como referência por outras personagens mitológicas e como a tragédia desconstrói seu caráter de excelência para problematizá-lo em cena.

No capítulo direcionado à Ésquilo, veremos a importância do mito de Orestes e como o autor o representa em sua trilogia *Orestéia* (2004). Relacionando o mito com o período histórico, dissertaremos sobre a maneira com que essa sequência de

violências envolvendo os Atridas fora rompida com a instituição de um julgamento envolvendo tanto instâncias humanas quanto diferentes instâncias do divino em uma representação das atitudes democráticas de Atenas. Para isso, veremos a noção de dialética trágica de Torrano (2004) e a proposta de Ésquilo de unir religiosidade e *pólis* de forma que ambas se comuniquem de forma mais equilibrada e menos danosa do que antes.

No capítulo direcionado à Racine, discutiremos a permanência do mito no século XVII, sua atividade nesse contexto e a maneira com que é adequado às doutrinas francesas elaboradas para regularizar as obras de arte da época. Abordaremos, portanto, as regras básicas da doutrina clássica francesa, sua repercussão na corte de Louis XIV e a forma com que Racine escreve, comunicando-se com todos esses preceitos. Nossa análise da peça contará, também, com importantes informações sobre o jansenismo – que fora base de estudo e criação de Jean Racine até que rompesse com seus mestres em Port-Royal, e que, sem dúvida, influenciaram a peça *Andromaque* (1993) - e sobre o tema amoroso, que permeia as tragédias racinianas. A personagem de Orestes, por sua vez, será usada como exemplo do indivíduo dividido entre deveres e amor, e como “vítima” exemplar das mazelas causadas pela paixão devastadoras dos seres humanos não agraciados por Deus.

Já sobre Sartre, antes de falarmos de sua obra propriamente dita, reservamos algumas páginas para uma melhor compreensão do contexto histórico da França dos anos 40 e da teoria existencialista que Sartre defende. Após breve introdução sobre tais tópicos, abordaremos a maneira com que o mito é incorporado às obras de Sartre demonstrando revolta com a historicidade e, ao mesmo tempo, engajamento político; dessa maneira, elaborando um “novo trágico”. Veremos ao analisar *Les mouches* (1947), de que maneira a personagem de Orestes, que se constrói enquanto sujeito engajado, simboliza as ideias de liberdade e justiça existencialistas.

A partir dessas concepções, buscamos compreender como a personagem mitológica de Orestes fora representada por cada um dos autores e qual a ideologia que os cerca. Para isso, buscamos compreender os contextos históricos da peça, a maneira com que o mito se faz presente nessas obras e com que intuito. Certamente, ainda há muito o que explorar e pesquisar, por isso, contamos com uma extensão posterior desse projeto a fim de que possamos melhor sustentá-lo no futuro.

2 O MITO E SEU PAPEL POLÍTICO-SOCIAL NA GRÉCIA ANTIGA

Para nós, herdeiros da civilização Ocidental, a influência da Literatura Grega, juntamente com a religiosidade e perspectiva de mundo ocidentais, são assuntos discutidos há séculos. Por muitos anos os estudiosos veem depreendendo que a busca por um maior entendimento da sociedade grega não somente nos enriquece enquanto apreciadores da cultura da Antiguidade (e, conseqüentemente, da nossa própria), mas também nos direciona para uma melhor compreensão desse período e dos comportamentos sociais e perspectivas de mundo que o abarcam.

No que concerne à Grécia Antiga, mesmo com as constantes pesquisas, só nos é possível fazer deduções sobre como seriam os hábitos e pensamentos daquela época, posto que, desta sociedade - prioritariamente oral até o período Homérico (XII a.C e VIII a.C) - pouco nos restou como material de estudo do cotidiano além do que foi encontrado em alguns ornamentos, utensílios e textos. A poesia, arte originalmente performática – e proveniente do grego *poiein*, remetente ao ato de “fazer”, “criar”, “compor”¹ -, mas da qual herdamos importantes registros escritos, veio a ser nossa maior fonte de estudos dessa sociedade que tanto nos impressiona com seus mistérios e magnificência.

Bruno Snell (1961, p.1) defende que, tanto devido à influência social que sofrera ao ser produzida quanto à que ajudara a constituir no mesmo processo, a poesia da Grécia Antiga adquiriu tal força determinante que serviu como guia para experimentações políticas e inovações de linguagem para a sociedade do período. Dessa maneira, somente os poetas podem nos apontar, por meio de seus textos, como viviam esses cidadãos e como pensavam em seu meio. Apesar disso, como bem observa Vernant (2014, p.10), procurar nesta poesia um reflexo fiel dessa realidade é utópico. Pois, uma vez que os poetas buscam questionar os eventos dessa realidade histórica, nosso material de estudo será tão somente suas inquietações artisticamente representadas.

O ritmo e a tonalidade eram os componentes básicos da poesia Antiga; por isso, a divisão das “poesias” se deu pelo ritmo dos versos e está ligada às percepções de mundo apresentadas por cada uma delas. Uma diferença importante entre poesia

¹ POESIA. Origem da Palavra – Site de Etimologia Online. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/?s=poesia>. Acesso em 11 jan 2018.

lírica e épica, por exemplo, é que a primeira não se interessa pelo todo (STAIGER, 1997). Ela nasce com o surgimento da *pólis*² e é a representação da voz do poeta, por isso, marca uma noção mais interiorizada das coisas (o que resulta em um ritmo que se intensifica e contrasta para dar maior ou menor ênfase ao que se deseja expressar). A épica, ao contrário, equivale à inalterabilidade de ânimo do escritor, que narra os “fatos”, mas não “envolve-se” como o faz o poeta lírico; assim, também sua unidade métrica em hexâmetro se mantém estável e não permite variações. O drama, por sua vez, situa-se na tensão entre o texto falado e o escrito - no qual tem sua base - e no contraste entre as métricas mais arcaicas, dadas às manifestações líricas, e às mais populares e atuais, dadas aos diálogos (ibidem).

Cientes disso, voltamo-nos para o gênero poético que melhor discute o período de nosso interesse: o drama. E, conseqüentemente, para o século V, no qual vivera o escritor das primeiras tragédias das quais temos registro, Ésquilo. Neste período, ainda que os tragediógrafos contassem com melhores recursos e novas exigências de composição escrita com relação aos períodos anteriores, cabe lembrar que, devido à predominância de uma cultura essencialmente performática, os textos trágicos eram escritos para serem encenados e não lidos (CAMINO, 2012, p.88). Por isso, ainda mantinham nas palavras o sentido encantatório primeiro de que fala Cassirer (2006, p.69): segundo o autor, o trajeto da linguagem deu-se de uma natureza concreta (*mythos*) - onde os seres humanos, observando o mundo tal qual o concebemos (a partir de uma realidade material, portanto), atribuíram-lhe sentidos através de conceitos subjetivos – e evoluiu para um caráter mais abstrato, com o desenvolvimento do pensamento teórico (*logos*). De acordo com essa teoria, o *logos* nascera por meio da linguagem moldada pelo mito, uma vez que tanto o mundo da linguagem quanto o do conhecimento e das artes em geral têm seu princípio originário na consciência mítico-religiosa (ibidem). Em outras palavras, o pensamento mítico seria, então, a base para todas as outras lógicas posteriormente desenvolvidas.

Observadas por um viés etimológico, *mythos* e *logos* são palavras com significados semelhantes. Vernant (2006, p.172) define *mythos* como “palavra formulada; narrativa; diálogo, anúncio de um projeto” e *logoi* como “diversas formas do que é dito”, assim, *logos* seria um substantivo ligado ao verbo *legein* (dizer,

² “Cidade independente cujo governo era exercido por cidadãos livres na Antiguidade grega.” Publicado em: 2016-09-24, revisado em: 2017-02-27. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/polis>>. Acesso em: 12 Jan. 2018

contar, narrar) com o significado de “discurso; consideração; pensamento”. Sendo *logos*, originariamente, uma extensão do pensamento mítico, podemos observar que a escrita fora de suma importância para a diferenciação entre essas duas concepções da linguagem. Pois, uma delas passara a constituir posteriormente o “maravilhoso”, “fabuloso” (*mythos*) enquanto a outra fora utilizada como “discurso da verdade” (*logos*).

Essa diferenciação de sentidos, mais do que uma questão de linguagem, nos reflete a posição do cidadão grego com relação ao seu meio e sua própria religião. Mais do que preces e cultos isolados, a religiosidade grega é uma forma humana de representar e interpretar o mundo exterior e a própria experiência de acordo com o que vivenciamos. É uma linguagem para lidar com o universo. Por isso, não é fixa, estável nem exclusiva, mas sim, um “sistema aberto”, livre para responder às diferentes experiências de vida. Diferentemente de algumas religiões que conhecemos hoje, a religião grega não tinha base em livros sagrados nem crenças; era um conceito cultural e, por isso, de caráter mais flexível e coletivo (EASTERLINE; MUIR, 1985, p.14-17). Sobre esta característica complacente do pensamento mítico-religioso grego com relação ao seu meio social e cultural, Albin Lesky expõe que (1995, p.24), “nos mitos gregos [...]reminiscências históricas de elaboração muitíssimo livre encontram-se lado a lado com a antiga história dos deuses”. Vejamos, em seguida, como se dá essa relação.

Para a poesia que chamamos “épica”, por exemplo, o mundo divino é retratado como um espelho das organizações do mundo humano, que é, na verdade, o único mundo conhecido pelo poeta (VIDAL-NAQUET, 2002). Os deuses podem ter os sentimentos humanos e serem parciais com relação a eles, mas são imortais, o que os diferenciam dos seres terrenos:

Os deuses intervêm constantemente na narrativa. Disfarçam-se às vezes. [...] Eles podem também transformar os homens [...], mas isso não significa que tenham ultrapassado a fronteira. [...]Mortalidade, imortalidade: aí está a fronteira essencial. (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 65)

Assim, ainda que as divindades comam e bebam, seus alimentos não serão iguais aos alimentos dos mortais. O mesmo acontece com a comunicação. Apesar de uma maior proximidade entre o divino e algumas personagens (como aqueles a quem chamamos “heróis”, por exemplo), esta comunicação, quando ocorre, não se dá por

meios claros e certos (VIDAL-NAQUET, 2002), mas por sonhos³ ou oráculos pouco claros. Há sempre um mistério e um caráter ambíguo ou nebuloso das mensagens vindas do plano sobrenatural; o que nos mostra a incerteza humana no que concerne à vontade dos deuses e seus desígnios. Apesar dessas diferenças, no entanto, no texto épico, os imortais estão em constante vigia e decidem todas as ações do âmbito humano, chegando, inclusive, a participar fisicamente (adquirindo uma forma humana) de batalhas e diálogos com as personagens. É, pois, o verdadeiro e autêntico ato da decisão humana que Homero⁴ ignora. Por isso, mesmo nas cenas homéricas em que o indivíduo reflete, a força externa da intervenção dos deuses é sempre parte importante da narrativa e consegue penetrá-lo, deixando-o sem grande poder de decisão (SNELL, 2005).

Com o surgimento da tragédia por volta do século V a.C., essa ligação entre mito e realidade estava destinada a ser interrompida (SNELL, 1953, p.92). Pois, o mito, considerado “verdade” na poesia épica e revivido nos rituais sagrados, adquiriu um novo caráter ao ser matéria de um gênero muito mais complexo: a tragédia. Isso se dá porque, concebido tradicionalmente como discurso de um passado mítico sagrado e inquestionavelmente verdadeiro, o mito por si só já não basta ao indivíduo político do século de Ésquilo. Justiça, virtude e verdade não podem mais ser consideradas objetos de um mundo exterior sob a imagem de algo brilhante e reluzente (SNELL, 1961, p.75). E será através da poesia trágica que os escritores explorarão essas diferentes concepções de mundo, chocando-as e complementando-as de forma jamais vista:

Mito e *logos* encontram-se articulados em uma ambígua relação de tensão e complementaridade na tragédia antiga, que, refletindo a própria situação do homem em conflito entre duas ordens do conhecimento, busca ao mesmo tempo reorganizar a posição do indivíduo no mundo. (CAMINO, 2012, p.17)

³ Em *Coéforas* (2004), o coro narra à Orestes o sonho que tivera a rainha Clitemnestra sobre esta última estar amamentando uma cobra que se alimentava do leite e sangue de seus seios. Vejamos, como exemplo, como o herói interpreta este sonho como sendo presságios à seu favor: “Interpreto-o de modo a ser congruente:/ se surgiu do mesmo lugar que eu/ a serpente e enfaixada como criança/ abocanhava o seio que me nutriu/ e mesclou leite a coágulos de sangue/ e ela apavorada pranteava este mal,/ porque nutriu hórrido prodígio, deve/ ter morte violenta e tornado serpente/ eu mato-a – como conta este sonho” (ÉSQUILO, 2004, Co. p.110-111, 542-550). Ele acredita ser uma mensagem dos deuses.

⁴ Homero é o famoso poeta grego a quem são atribuídas as epopéias *Iliada* e *Odisséia*, (não há, no entanto, confirmações disso; e, tampouco um consenso entre aqueles que acham que ele as escreveu de fato e aqueles que acreditam que ele somente reuniu informações previamente escritas e alocou-as em uma única obra).

Sendo a ambiguidade, segundo Easterline (1985, p.19), inerente ao pensamento e prática religiosa dos gregos – já que, os mesmos deuses poderiam causar tanto a ordem quanto a desordem e poderiam tanto beneficiar quanto prejudicar as pessoas – o drama, proveniente das festividades em culto ao deus Dionísio, não poderia deixar de ser, também, ambíguo. Começando pela forma. Envolvendo coreografia, canto (com uma linguagem elevada) e diálogos (mais prosaicos) numa mesma montagem, o texto previamente escrito por um tragediólogo ganhava vida diante dos espectadores que assistiam ao espetáculo. J.R.Green (1994, p.2) observa que, ainda que as encenações tivessem como base textos escritos, no século V a.C. a audiência estava, em sua maioria, no processo de transição entre uma sociedade oral para uma sociedade com escrita. Muitos conseguiam ler, mas não tinham o hábito de ler extensivamente. Com efeito, muitas das coisas ainda eram feitas e resolvidas oralmente. Assim, os gregos haviam combinado a prática de contar histórias (*mythos*) e as ocasiões de ritual desenvolvendo encontros festivos nos quais narrar acontecimentos passados e a relação entre heróis, deuses e sociedade, era um dos principais procedimentos (GREEN, 1994 p.6).

Segundo nos narra Eudoro de Souza – baseado no que argumenta o próprio Aristóteles em sua *Poética* (1994) -, apesar de ter sua provável origem no ditirambo (certa espécie do lirismo coral, segundo Souza), a tragédia não nasceu puramente de lá, mas sim, do que ele chama de “improviso dos solistas do ditirambo” no qual em algum momento da “entoação do ditirambo” feita por um solista, esse último passou a ser o *hypokrités* – aquele que responde ao coro. Como frisa o autor, no entanto, somente a partir da inserção de uma segunda pessoa (creditada à Ésquilo) é que foi possível a sustentação de um diálogo em paralelo com o coro e a performance. Sobre isso, também argumenta Prado (1992, p.87):

Tanto o ditirambo quanto o comos, pontos de partida respectivamente da tragédia e da comédia ocidental, eram narrações orais e coletivas, de origem religiosa. Mas o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. [...]Cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular.

Fazendo uma relação entre as festividades dionisíacas e a origem da tragédia, Sousa (1994) nos aponta, também, a contradição inerente ao deus Dionísio e sua possível relação com o hibridismo característico do gênero. Pois, sendo a tragédia um gênero ambivalente por natureza e possuidora de um conceito artístico inovador, ela representa também um novo momento na história da Grécia:

Essa mistura dos elementos da epopeia com os elementos da lírica não é apenas o resultado de uma combinação pura e simples de múltiplos ritmos ou múltiplas musicalidades, o que, sem dúvida, acontece; mas na verdade, revela também a situação espiritual em que se encontrava o próprio homem grego, cidadão vivendo no seio de uma *pólis* recém instaurada. (SANTOS, 2013, p.242)

Assim, as dionisíacas, sendo um dos festivais onde apresentavam-se as tragédias, tinha grande importância social, principalmente, por seu caráter unificador. Mais do que um evento de caráter religioso, os festivais eram uma forma de reunir pessoas de diferentes lugares em uma comunhão religiosa massiva e única (EASTERLINE; MUIR, 1985, p.5). Pois, apesar de não haver ainda uma uniformidade política no século V a.C., os deuses eram similares. A palavra *Theatron*, inclusive, segundo nos narram Easterline e Muir (1985, p.121), fora, em sua origem, o substantivo coletivo para um grupo de espectadores (*theatai*) e, depois, referente ao lugar onde os *theatrai* ficavam para assistir. E, por fazer parte da sociedade grega como um todo, o teatro, considerado “a arte do conflito” (PRADO, 1992, p.92), é também uma atividade coletiva e gatilho de reflexão.

Segundo nos relata Vernant (2014, p.277), a tragédia situa-se entre dois momentos da história: a) Sólon⁵ abandonando indignado uma das primeiras representações teatrais porque, segundo Plutarco⁶, o pensador estava inquieto com a crescente ambição de Psístrato (então, governante de Atenas) e disse que não

⁵ “Sólon (em grego, Σόλων – Sólōn, na transliteração) foi um poeta e legislador ateniense que em 594 a.C. iniciou uma reforma onde as estruturas sociais, política e econômica da *pólis* ateniense foram alteradas. É aristocrata por nascimento e trabalhava no comércio. Fez reformas abrangentes sem conceder aos grupos revolucionários e sem manter os privilégios dos eupátridas. Ele cria a eclésia (assembléia popular).” Fonte: UNISO - Universidade de Sorocaba. História do Direito. Drácon-Sólon. 21 Mar 2011. Disponível em: <<https://unisodireito.wordpress.com/2011/03/21/dracon-solon-historia-do-direito/>> Acesso em: 17 Jan 2018.

⁶ “No chamado Catálogo de Lamprias (relação de livros existentes numa biblioteca dos séculos III-IV) constava a existência de 227 títulos atribuídos a Plutarco. [...] Polígrafos e monografias que os especialistas separaram em dois grandes corpos: as obras morais (Moralia) e as biografias que compõem as *Vidas paralelas* (Bioi Paralleloi).” Fonte: L&PM editores. Texto de Voltaire Schilling. Em *Alexandre e César*, L&PM POCKET, v. 474. Trad. Julia Simões. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Templ ate=..livros/layout_autor.asp&AutorID=929164>. Acesso em: 17 Jan 2018

demoraria para que vissem as consequências de tais ficções nas relações entre os cidadãos; e b) a indicação de Aristóteles relativa à Agatão, jovem que criara tragédias com uma intriga totalmente sua. Isso nos mostra que o teatro era uma arte comunitária de muitíssima importância e que o dramaturgo, por sua vez, é aquele que tem a capacidade de nos apontar o problema e sugere que busquemos, juntamente com o protagonista (ou de forma intencionalmente menos “dirigida”, como em Brecht⁷, por exemplo), uma resolução para esse problema (MAMET, 2001, p.24). Essa resolução, no entanto, parte de um conflito que tira as personagens de sua zona de conforto e as obrigam a agir ao mesmo tempo em que se definem enquanto agentes; de maneira que “somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, [...] obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente.” (PRADO, 1992, p.92). Eis, então, o hibridismo temático. Pois, ao mesmo tempo em que

fatos objetivos desenrolam-se diante de nós, e o drama se desenvolve, assim como na narrativa [épica], ‘contando-nos’ as alterações na realidade externa de determinados personagens, [...] esses personagens falam de si, expõem suas razões, emoções e desejos, assim como sua visão de mundo. Através de cada fala, portanto, o drama nos dá acesso à subjetividade [lírica], ao íntimo do personagem que se exprime. (CAMINO, 2012, p.118)

Para Aristóteles (1994, p.111), “o elemento mais importante [desse gênero] é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação dos homens, mas de acções e de vida. [...] Por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia.” Partindo desse princípio, temos dois elementos principais para a constituição do gênero trágico: acções e mito. John Jones (1962, p.28) as chamam de “*plot*” e “*praxis*”, respectivamente, e chama a atenção para algo que Aristóteles já deixara claro em sua *Poética* (1994), a ideia de que “somehow the imitation of action and life must carry human interest without being an imitation of human beings” (JONES, 1962, p.30). Devido a isso, o autor determina a “*plot*” como sendo a *praxis* realizada, ou seja, o mito posto em ação durante o enredo. Essa *praxis (mythos)*, segundo o autor, é uma espécie de padrão e, por isso, pode ser lida no texto trágico e independe do espetáculo para ser notada. Ela é, também, segundo Aristóteles (1994, p.112), “o princípio e como

⁷ “Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti aristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época.” Fonte: FRAZÃO, Dilva. Biografia de Bertolt Brecht. 15 set, 2015. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/>. Acesso em: 29 Ago, 2017.

que a alma da tragédia”. O que nos permite estudar o mito em diferentes enredos e desenvolver trabalhos comparativos como este que apresentamos.

Para compreendermos o poder do mito e sua permanência ao longo dos séculos, no entanto, é necessário que o vejamos como uma narrativa nascida de uma tradição oral sem fonte conhecida, porém, presente no imaginário coletivo de um povo e com grande capacidade de transformação. Para o estudioso Martin West (1991, p.225):

In order to be classified as myth, the story must achieve some currency: it must be repeated by different people, and the originator of the story must be unknown to those who repeat it, because, if the story is known to have been invented by a particular person, it will be regarded as fiction with no claim to truth. A myth is not necessarily believe to be true, but it does purport to relate actual happenings. (WEST, 1991,p.225)⁸

Observemos que o mito, muito mais do que uma narrativa que transpassa gerações, também carrega consigo as características de verdade e mistério que pairavam sobre os tempos primordiais de nossa existência, ao mesmo tempo em que “nos [descreve] as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no mundo.” (ELIADE, 1986, p.11).

Sobre a questão da gênese dos mitos gregos, no entanto, sabemos que não é possível obter uma fonte exata. Devido ao fato de serem provenientes, em sua origem, de uma tradição não escrita - até que os cultos aos heróis fossem feitos por meio da literatura nos séculos seguintes – e apesar da provável mistura de elementos de primícias diversas, pouco podemos afirmar com certeza sobre essa problemática. Assim disserta o escritor Albin Leski (1995, p.24):

Do mesmo modo que o povo grego como tal, também o seu mito é resultado duma combinação de elementos indo-europeus e mediterrâneos. A mera observação de que grande número dos deuses e heróis têm nomes que não são gregos abre-nos uma vasta perspectiva sobre a problemática mencionada. Esta complica-se devido ao facto de termos que contar com uma terceira componente, isto é, com o influxo das antigas culturas orientais.

Resultado da combinação de diferentes elementos culturais ou não, a Grécia Antiga continua sendo considerada o berço de nossa civilização ocidental e fonte

⁸ “Para ser classificada como mito, a história deve realizar certo curso: ela deve ser repetida por pessoas diferentes, e o originador da história deve ser desconhecido por aqueles que a repetem, porque, se a história for conhecida por ter sido inventada por uma pessoa em particular, ela será considerada ficção sem reivindicação de verdade. Um mito não é necessariamente acreditar que ele seja verdadeiro, mas implica em relacionar-se com acontecimentos reais.” (tradução nossa)

inesgotável de conhecimento em diversas esferas. Sendo revisitada século a século pelos mais diversos estudiosos e artistas, essa cultura grega se mantém viva apesar da queda dos templos, e sua capacidade de transformação – posta à prova todo o tempo – é, para nós, digna de atenção:

'Começo' não quer dizer aqui início temporal apenas, mas ainda ἀρχή [arkhe], origem ou fonte espiritual, a que sempre, seja qual for o grau de desenvolvimento, se tem de regressar para encontrar orientação. É este o motivo por que, no decurso da nossa história, voltamos constantemente à Grécia. (JAEGER, 2010, p.5)

Nosso constante retorno à Grécia, no entanto, não se dá por mera curiosidade. Ainda que o mito tenha sido transmitido, num primeiro momento, como narração em prosa, desde de que Homero – certamente conhecedor de um imaginário coletivo já consolidado e por influência de poetas que acredita-se terem existido anteriormente a ele (BRANDÃO, 1991) – colocou em sua poesia épica os mitos presentes naquela cultura, narrando o que seriam histórias primordiais do povo grego, vemos desenvolver, por intermédio da literatura grega que se segue, toda a grandiosidade e identidade de um povo impossível de ignorar. Sobre isso, disserta Jacyntho Brandão (1991, p.10):

Em linhas gerais, seria correto admitir que no mito estariam esses elementos capazes de garantir uma visão de mundo próprio da cultura grega. Mas esse corpus mitológico, cujas manifestações se espalharam por domicílios diversos, desde eras muito antigas havia descoberto na literatura seu veículo de difusão por excelência. Nesse sentido é que Homero pode ser considerado o formador da Grécia, na medida em que os poemas homéricos assumem papel de transmissores principais dos dados do imaginário que garantem a identidade do corpo social, da cultura.

A palavra mito, como nos aponta Paul Veyne (1987, p.68), mudou de valor desde a época arcaica – quando, como mencionamos anteriormente, tinha um significado similar à “palavra”; “discurso” e era acompanhada de um sentido de verdade – e tornou-se, atualmente, uma palavra ligeiramente pejorativa que qualifica uma tradição suspeita. Apesar de usada constantemente para tirar de quem conta a responsabilidade da autoria do que é narrado, para compreendemos melhor o que chamamos de "mito" (independente dos significados que abrange hoje e dentre todos os possíveis ramos de interpretação), o tomaremos aqui como instância narrativa que, apesar de detentora de um núcleo primacial de caráter simbólico, é constantemente ressignificada e ligada a valores essenciais para o convívio dos seres humanos. Pois, como ressalta Lévi-Strauss (2000, p.60), no que concerne ao mito, temos uma "célula

explicativa" (que se aplica como uma organização interna desta) que, devido ao seu caráter popular, permite certas modificações. Ou seja, segundo o autor, "a sua *estrutura* básica é a mesma, mas o *conteúdo* da célula já não é o mesmo e pode variar" (p.60, grifos do autor), o que faz com que seu conteúdo tenha a flexibilidade necessária para se ressignificar ao longo da história humana. Tanto que, escrevendo no século XX, Oliver Taplin (1990, p.93) nos diz que "os mitos mantiveram-se flexíveis, abertos à reciclagem, tanto em detalhes da narrativa como no significado que deles pode ser extraído". E, posto que seu poder formativo variou grandemente, podemos notar sua capacidade de adaptação ao meio independentemente do contexto político e social em que se aplica.

Desta maneira, nossa pesquisa busca compreender a influência da mitologia grega na criação de obras em séculos posteriores a Homero e a maneira como são moldadas conforme o momento histórico em que se encontram. Logo, concordamos quando Jaeger (2010, p.9) afirma que "o mundo grego não é só o espelho onde se reflete o mundo moderno na sua dimensão cultural [...]. O mistério e deslumbramento originário cerca a primeira criação de seduções e estímulos em eterna renovação."

Para justificar o dinamismo dessas narrativas mitológicas, Gilbert Durand (2001, p.355) defende que

as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas sobre as outras sob a forma de narrativa. É essa narrativa – obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas – que chamamos 'mito'.

É, portanto, através dessas narrativas organizadas e dinâmicas chamadas "mito", que temos conhecimento de um passado exemplar onde o mundo, o ser humano e a vida têm origem e história sobrenaturais (ELIADE, 1986). Mais do que uma descrição que busca explicar a criação de algo através da intervenção divina, no entanto, o mito para os gregos da Antiguidade trazia consigo modelos de comportamento e lições exemplares dos antepassados. E é o fato de se narrar algo do "passado", de tempos longínquos e primários, que faz com que os mitos tenham um caráter sagrado e inquestionável. Em uma tentativa de responder se *Acreditaram os gregos nos seus mitos?*, Paul Vayne (1987, p.30) disserta sobre o assunto:

Estes mundos de lenda eram tidos como verdadeiros, no sentido em que não se duvidava deles, mas não se acreditava neles como se acredita nas realidades que nos rodeiam. Para o povo dos fiéis, as vidas de mártires,

recheadas de maravilhoso, situavam-se num passado intemporal, de que apenas se sabia que era anterior, exterior e heterogêneo ao tempo actual; era o 'tempo dos pagãos'. O mesmo acontecia com os mitos gregos; passavam-se 'antes', durante as gerações heroicas, em que os deuses ainda se misturavam com os humanos.

Por conter um enredo no qual as ações se dão num período longínquo e anterior, a tragédia traz consigo o carácter sagrado da religiosidade grega - o que é essencial para manter a arte conectada com a "realidade" ancestral do mito – ao mesmo tempo em que coloca em cena a problematização do período atual, com suas flutuações políticas e contradições. Assim, apesar de ganharem, gradualmente, uma "selva" de novos roteiros, as peças mantiveram o máximo possível da antiga verdade dos mitos (SNELL, 1953, p.97), adaptando-os a seus propósitos quando necessário. Sobre esse tópico, Leski (1995, p.258) escreve que:

Tanto para o mito como para a tragédia, foi de suma importância o facto de, por influência do culto aos heróis, a lenda heroica ter passado a constituir o conteúdo do drama trágico. Desta maneira, depois do seu período épico e da lírica coral, o mito entrou na sua fase trágica, e os poetas fizeram dele o suporte da problemática ético-religiosa. Com o mito heroico, a tragédia conquistou um âmbito temático que vivia no coração do povo como um trecho da sua história, mas que, ao mesmo tempo, assegurava, relativamente ao objeto tratado, a distância que é condição irrevogável da grandeza de toda obra de arte.

Mesmo havendo uma identificação entre público e personagem devido ao carácter do herói, sua queda e a linguagem prosaica, essa distância entre o período da encenação da peça e o período encenado eram de suma importância para que os eventos vivenciados na tragédia não fossem incomumente dolorosos. Para a tragédia, temas que abordassem a relação entre heróis, deuses e sociedade eram preferíveis devido à possibilidade tratar, ao mesmo tempo, a ação dos ancestrais e as quedas humanas (GREEN, 1994, p.11); o que era suficientemente real para eles sem, no entanto, "agredi-los" emocionalmente.

O mito, matéria da tragédia, era também utilizado como argumento. Sua significância era tamanha que recebia tanto respeito quanto a argumentação histórica recebe nos dias atuais. Assim, era persuasiva mesmo nos contextos sociais e políticos, nos quais as famílias mais abastadas clamavam descendência de deuses e heróis para manterem o poderio e justificá-lo. Aqueles que se diziam descendentes de aclamados ancestrais, carregavam consigo a importância desses nomes e a

proteção divina desses espíritos. Por isso, também os cultuavam depois de mortos. Segundo Farnell (1921 p.343),

The hero in the Greek religious sense is a person whose virtue, influence, or personality was so powerful in his lifetime or through the peculiar circumstances of his death that his spirit after death is regarded as of supernatural power, claiming to be revered.⁹

Aqueles considerados “heróis” eram, então, religiosamente cultuados (assim como o eram os ancestrais mais locais desses povos) e protagonizam as poéticas nas quais são narradas suas histórias. O herói, como observa Pavis (2008, p.193), era constantemente elevado a um nível de semideus na mitologia. Quando isso não ocorria, geralmente, aquele considerado protagonista ganhava uma “cor emocional mais marcada” que fazia com que nos identificássemos com ele. Isso faz, no entanto, com que seja impossível dar uma definição exata de herói neste sentido uma vez que a identificação depende da atitude do público com relação às personagens. Utilizaremos aqui, portanto, o seu sentido primeiro de ser semidivino (filhas de um ser divino e um mortal) e/ou protagonista de uma peça (ibidem). Sobre esse segundo, vale ressaltar que os “heróis” que chamamos “trágicos”, muito diferente daqueles de Homero - que tinham valores como sabedoria ou força exaltados pelo poeta - são indivíduos mais “acessíveis” e não devem ser extraordinariamente bons, tampouco muito maus. É preciso que, apesar de nobre em sua origem, o herói seja suscetível ao erro e ao engano. Caso contrário, não alcançará o objetivo da tragédia, que é, segundo consta na *Poética* (1994, p.110), “[a] imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão [...], mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções”. Assim, para que o espectador sinta, ao mesmo tempo, o “terror e piedade” de que fala Aristóteles (1994, p.110) - ou seja, a *katarsis* -,

it is essential that the change of fortune shall happen to ‘one like ourselves’ because the emotion of fear, the emotion linked with pity and specific to tragedy, is aroused in the reader or spectator by his thinking ‘this might happen to me’¹⁰. (JONES, 1962, p.39)

⁹ “O herói no sentido religioso grego é uma pessoa cuja virtude, influência ou personalidade era tão poderosa em sua vida ou devido às circunstâncias peculiares de sua morte, que seu espírito é considerado de poder paranormal após a morte e clama por ser reverenciado.” (tradução nossa)

¹⁰ “é essencial que a mudança de fortuna aconteça com ‘alguém como nós’ porque a emoção do medo, a emoção ligada à piedade e específica da tragédia, é despertada no leitor ou no espectador pelo seu pensamento ‘isso pode acontecer comigo’” (tradução nossa)

Para determinar a ação na tragédia, outros dois elementos são importantes na concepção de Aristóteles (1994, p.111): pensamento e caráter. Sendo o mito “imitação das ações”, o caráter é “o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade” e o pensamento, “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja para manifestar sua decisão”. Esses dois fatores, no entanto, são percebidos através da ação das personagens, por isso, a grande importância reside nela. De maneira que, “o determinismo, embora entre como um elemento dentro do jogo de forças instaurado pela tragédia, não pode ser responsabilizado pelo curso da ação, mas sim, o próprio homem” (CAMINO, 2012, p.113). Muito diferente do mundo de Homero, onde os deuses tinham total influência sobre os mortais e suas atitudes, Ésquilo nos mostra através de suas tragédias que, apesar das influências divinas, o herói age sozinho e propõe-se a pensar sobre suas decisões. E, cientes disso, cabe frisar que fora Ésquilo o primeiro a mostrar claramente em uma tragédia que há um processo mental envolvido nas ações humanas (SNELL, 1953, p.105).

Partindo dessas observações, esse trabalho quer demonstrar, em suma, que um personagem mitológico pode deixar a estabilidade da obra clássica de onde se originou, e vagar durante os séculos, ganhando “pesos” e funções diferentes, a fim de carregar consigo uma mensagem que se adeque à ideologia proposta pelo autor.

2.1 O Mito De Orestes

Este personagem, que voltou de seu exílio e assassinou sua própria mãe para vingar a morte de seu pai e honrá-lo, tem importante papel na história dos Atridas. Essa narrativa mitológica carrega em sua essência uma sequência de terríveis crimes que acompanham a família dos Atridas por várias gerações desde um grande conflito entre irmãos em um festim fatídico. Vejamos um resumo:

Atreu e Tiestes eram dois irmãos. Mas havia um terceiro irmão, Crisipo, que de comum acordo os dois decidiram matar. Depois disso, voltaram-se um contra o outro. Atreu matou os filhos de Tiestes, e fez com que o próprio pai os comesse, durante um festim. A lembrança deste horror pesa sobre a família de Atreu e sobre seus dois filhos, Agamêmnon e Menelau. E é sabido que, no que concerne a Agamêmnon, o horror prossegue: ele sacrifica sua filha Ifigênia, e mais tarde é morto por sua mulher, Clitemnestra. A própria Clitemnestra acaba sendo morta por seu filho Orestes. Assistimos, pois, no espaço de duas gerações, e no seio de um pequeno grupo familiar, aos crimes mais monstruosos; as pessoas se matam, entre irmãos, esposos, pais e filhos; e assim as relações familiares mais elementares são questionadas. (ROMILLY, 1999, p.138)

Essa cadeia de crimes familiares, além de servir de matéria para grande parte das tragédias da Antiguidade das quais temos conhecimento, continua sendo pensada e reescrita por diversos autores nos mais variados campos das artes e das ciências humanas ainda hoje. Pertencente à terceira geração dos Atreus, vejamos o que nos escreve Junito Brandão (1991, p.192-195) sobre o mito de Orestes:

Orestes provém de *éros*, “montanha”, donde “o montanhês”, pelo fato de o filho de Agamêmnon ter sido criado por Estrófilo, que habitava o sopé da montanha Parnasso. [...] Nas epopeias homéricas os traços principais do mitologema já estão fixados e o herói já é, por exemplo, apresentado como o vingador do pai, embora o bardo de Quios pareça ignorar o assassinato de Clitemnestra. Só com Ésquilo, na grandiosa trilogia *Orestéia*, é que o filho do atrida se torna uma personagem de alto coturno. [...] Com o sacrifício de Ifigênia, Clitemnestra que já odiava o marido, regressou a Micenas e se tornou amante de Egisto, primo e inimigo mortal de Agamemnon. Essa união punha em perigo a vida de Orestes, que, pela lei do “guénos” [...] seria o único que poderia vingar a morte do pai [...]. Egisto, que dominara a alquebrada rainha, teria sem dúvida eliminado o menino, não fora a pronta intervenção de Electra, que o enviou clandestinamente para a Fócida, onde foi criado como filho, em Cirra, na corte de Estrófilo, casado com Anaxíbia, irmã de Agamemnon. Existem várias versões acerca do esconderijo do caçula dos reis de Micenas.[...]De qualquer forma, o casal só possuía um filho, Pílates, que se tornou por toda a vida o amigo fraterno do herdeiro do trono de Micenas. Com o covarde assassinato de Agamêmnon, em seu retorno de Ílion, por Egisto ou Clitemnestra ou mais provavelmente por ambos, Orestes, já então moço, recebeu ordem de Apolo para que se dirigisse a Micenas e matasse a própria mãe e o amante dela, Egisto. [...] Matando a própria mãe, o herói é imediatamente “envolvido” pelas Erínias (Aletto, Tisífone e Megera) que só ele vê. Picado pelo aguilhão das “cadelas”, dirige-se como um louco para junto do *omphalós*, o umbigo sagrado do Oráculo de Delfos, a fim de ser purificado por Apolo. Apesar da atuação do deus, o assassino não conseguiu libertar-se das “cadelas”. Apolo tomou, por isso mesmo, a única providência cabível: instituiu um julgamento ultrapatriarcal para o matricida, cujo crime seria apreciado pelo Areópago, o augusto tribunal ateniense.

A *Orestéia* de Ésquilo nos narra o mito até este ponto. Mas há, ainda, outras histórias ligadas à personagem de Orestes e que são, inclusive, abordadas por outros autores, como Eurípedes (*Ifigênia em Táuris*) e Racine (*Andromaque*). Com isso em mente, Junito Brandão nos narra que, em seguida, Orestes vai para Táurida onde, buscando purificar-se e roubar a estátua de Ártemis, encontra sua irmã Ifigênia (que fora salva a pouco instantes de ser imolada em sacrifício) e foge com ela. Logo após, Brandão nos conta sobre um antigo noivado entre Orestes e Hermione, filha de Menelau, que fora rompido por este último¹¹ e que acaba com o rapto de Hermione e o assassinato de Neoptólemo, ambas ações executadas por Orestes. Deste último

¹¹ Brandão nos conta que Menelau, com medo da ira de Aquiles, preferiu noivar a filha com o filho dele, Neoptólemo - ou Pirro, como o chamará Racine.

episódio, no entanto, trataremos mais adiante, quando abordarmos a tragédia de Racine no segundo capítulo.

Voltemos nossos olhos, agora, para ninguém menos que o grandioso poeta, Homero, o qual, antes mesmo de as tragédias serem escritas, já mencionara o mito de Orestes em sua mais famosa epopeia. Recordemos, então, a *Odisséia*¹² de Homero e a busca de Telêmaco por seu pai, Odisseu: depois de persuadido pela deusa Atenas (disfarçada em forma humana) a buscar por seu pai, Telêmaco é recebido em Pilos e goza da hospitalidade de Nestor, respeitado guerreiro troiano. Este último, mesmo sem saber informar o paradeiro do pai de Telêmaco, aconselha o jovem a destruir os pretendentes que dominam o palácio de Odisseu. Enquanto esperam que Penélope, esposa de Odisseu, decida casar-se com um deles (uma vez que acreditam que Odisseu está morto, pois não regressara da Guerra de Tróia), eles aproveitam de todas as regalias do castelo sem nenhum respeito e seguem pressionando Penélope a casar-se com um deles. Ao aconselhar Telêmaco, Nestor utiliza do mito de Orestes como modelo exemplar de valentia e cumprimento do dever para com o pai:

[...] após retornares, então, à terra pátria,
ergue-lhe cenotáfio¹³ e também oferta oferendas
a farta, quando convém, e dá a mãe a um varão.
Mas quando tiveres aquilo feito e completado,
planeja então no juízo e no ânimo
como os pretendentes em teu palácio
matarás, com truque ou às claras; tu não precisas
continuar com tolices, pois não tens mais idade.
Não escutaste que fama logrou o divino Orestes
entre todos os homens após matar o assassino de seu pai,
Egisto astúcia-ardilosa, que matara seu pai glorioso?
Também tu, amigo, pois te vejo muito belo e alto,
sê bravo para também gerações futuras te elogiarem.
(Homero, *Od.* Canto I, p.111. 290-302)

Cabe observar que Orestes é citado em Homero como modelo de excelência. Tanto, que fora utilizado como motivo de exemplo para que Telêmaco cumprisse seus

¹² A *Odisseia*, assim como a *Ilíada*, é um poema de caráter oral atribuído à Homero e escrito em meados do século IX a. C.. Esse poema, faz parte do gênero poético chamado “epopeia”, definido por Angélica Soares (2007) como: “longa narrativa literária de caráter heroico, grandioso e de interesse nacional e social, [...] [que apresenta] uma atmosfera maravilhosa que, em torno de acontecimentos históricos passados, reúne mitos, heróis e deuses, podendo-se apresentar em prosa (como as canções de gesta medievais) ou em verso (como *Os lusíadas*).” (p.39)

¹³ CENOTÁFIO. “Sepulcro vazio ou monumento fúnebre em homenagem a uma pessoa cujo corpo não foi encontrado ou localizado”. Fonte: Dicionário Aulete Digital. Disponível em: www.aulete.com.br/celotafio. Acesso em: 05 Fev 2018

desígnios. Percebemos nesse excerto, então, o uso do mito de Orestes narrado com a intenção de motivar o filho de Odisseu a ser corajoso como o fora Orestes ao matar sua própria mãe e o primo de Agamemnon, Egisto, para vingar o pai. Segundo Eliade (1989, p.120), o mito tem caráter precioso e exemplar; por isso, “garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, [e] ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu comedimento”. Por isso, não é sem motivo que Nestor cita para Telêmaco, precisamente, o feito de Orestes, o filho que vingou a morte do pai matando seus assassinos. Pois, eis aqui uma história que pode servir de exemplo para motivar o filho de Odisseu a vingar-se dos pretendentes que parasitam no palácio de Ítaca.

Assim, o “herói” é, em suma, o elemento através do qual nos conectamos com o passado glorioso. Um elo de tensão entre o mundo mortal e o divino. E é essa conexão com o passado que nos serve, principalmente, de modelo, e nos encoraja ao cumprimento das atividades vindouras. Assim também defende Pierre Albouy (1969), dizendo que, como os mitos oferecem imagens particularmente ricas de “situações” capazes de fazer com que toda a sociedade humana se identifique, também carregam consigo as imagens ideais de pessoas que afrontam essas situações, os heróis.

Lembremos que o gênero trágico, segundo Aristóteles (1994, p.110), deve ter como foco central a “imitação” da ação heroica, ou seja, a *mímesis*. Essa “imitação”, no entanto, não era falta de criatividade, tampouco, um plágio, mas sim, uma representação mais ou menos livre do imaginário social ligado a própria realidade em que o poeta se encontrava. Fora a partir dessa concepção de fictício adquirida pelo cidadão ateniense através da *mímesis* que puderam ser discutidos os problemas do homem com o mundo e ele mesmo enquanto problema - sujeito a erros e enganos e com opiniões diferentes entre si (CARDOSO, 2011, p.14) – no espaço cultural e coletivo da cidade. Jacyntho Brandão (1991, p.22) nos esclarece que

A *mímesis* ‘original’ não é aquela que imita adequadamente a ‘realidade’ factual, no sentido comum do termo, mas a que imita a realidade enquanto imaginário que é, no fundo, a única alcançável na rede de representações sociais. Ora, esse imaginário é constituído tanto pelo conglomerado cultural herdado tanto quanto pela ‘realidade’ contemporânea de quem mimetiza.

O que nos interessa, portanto, mais do que caráter ou pensamento, é a ação heroica, pois, “aquilo que o herói requer é a peça. Numa peça perfeita não encontramos nada extemporâneo a esse desejo único. Todos os incidentes

prejudicam ou ajudam o herói/heroína na busca da meta única” (MAMET, 2001, p.27). É essa ação da personagem heroica, então, que a determinará e através da qual conseguiremos perceber a ideologia que a transcende. Pois, como defende Vernant (1992, p. 31):

O mitólogo busca reconstruir o que Dumézil chama de uma 'ideologia', entendida como uma concepção e uma apreciação das grandes forças que, em suas relações mútuas, seu justo equilíbrio, dominam o mundo – ao mesmo tempo a natureza e o sobrenatural -, os homens, a sociedade, e os torna aquilo que eles devem ser.

Assim, diferentemente dos cantos épicos, que cultuavam os heróis por sua valentia e excelência, o herói no gênero trágico traz consigo, para além de qualquer ato modelar, as dúvidas e preocupações mais comuns em todo ser humano. O herói deixa, então, de ser apresentado como modelo, como vimos na poesia épica de Homero, para ser considerado um problema (VERNANT, 2014, p.2). Problema esse, base para discutirmos, ao mesmo tempo, suas crenças e rituais, e suas perspectivas enquanto cidadão:

As personagens que falam e agem nos episódios são nomeadamente os heróis, muitos dos quais a cidade-estado venera com santuários e sacrifícios. [...] A tragédia reavalia as ações extraordinárias dos heróis, pondo-os em cena sob o olhar dos cidadãos coreutas (coro) e dos cidadãos expectadores (público). (TORRANO, 2004, p.18)

Pelo que observamos nas tragédias, os gregos, de certa forma, absorveram em seu espírito humano essas ações divinas através do autoconhecimento (SNELL, 1953 p.22) e colocaram em cena uma preocupação acessível a todos. O privilégio e dever de cada indivíduo de, caso se veja em alguma situação que exige reflexão, ponderar por si mesmo e descobrir pessoalmente o que é certo (SNELL, 1961, p.79). Pois, apesar de saberem, muito antes da tragédia, que o ser humano é mortal e falho, foi somente a partir do momento em que assumiram a responsabilidade por suas ações que a consciência de suas falhas se tornou um aviso da culpa e da solidão de agir por si mesmos. Segundo Vernant (2014, p.4), “o sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma.” Assim sendo, o agente trágico encontra-se dividido entre duas concepções contrárias: uma de *aítios*, por meio da qual é responsável por seus atos quando manifesta seu

caráter e outra de “joguete” na mão dos deuses, de maneira que não passa de uma vítima de destino que carregam consigo. O que nos diz Vernant (2014, p.50) é que

A culpabilidade trágica constitui-se assim num constante confronto entre a antiga concepção religiosa da falta, poluição ligada a toda uma raça, transmitindo-se inexoravelmente de geração em geração sob a forma de uma *áte*, de uma demência enviada pelos deuses, e a concepção nova, posta em ação no direito, onde o culpado se define como um indivíduo particular que, sem ser coagido a isso, escolheu deliberadamente praticar um delito. Para um espírito moderno, essas duas concepções parecem excluir-se radicalmente. Mas a tragédia, mesmo opondo-as, reúne-as em diversos equilíbrios dos quais a tensão nunca está inteiramente ausente, nenhum dos termos dessa antinomia desaparecendo completamente.

Desta forma, o herói trágico não é mais como o herói de Homero, que recebia seus dons dos deuses e sofria de acordo com as vontades deles. Tampouco, o protagonista existencialista de Sartre, que despreza a intervenção divina em prol de sua própria ação solitária (abordaremos melhor esse assunto em breve). Ele está no meio do caminho. Se descobrindo enquanto sujeito responsável por suas ações, afastando-se lentamente da brusca presença participativa dos deuses e isolando-se para encontrar ambos, religiosidade e razão, neles mesmos. Prova disso, é que a perspectiva do herói Orestes apresentada nas tragédias de Ésquilo posteriores à epopeia de Homero, já nos mostra um indivíduo diferente daquele cultuado como referência para Telêmaco. Apesar de modelar, o contexto social e cultural do século V (tal qual os dos outros autores que abordaremos) é outro, e isso se reflete na perspectiva do herói.

Como todo mito, o de Orestes, também se originou da tradição oral-poética e trata de “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 1986, p.11). Assim sendo, cabe a nós, estudiosos de teoria e história literária, compreender de que maneira essas diversas perspectivas ganham forma em obras ficcionais escritas por autores renomados, como as peças que servirão de base para este estudo.

3 O MITO DE ORESTES EM ÉSQUILO

Todos nós temos um mito, e todos vivemos segundo um mito. É para isso que vivemos. Parte da jornada do herói consiste no herói (artista/protagonista) ter de mudar sua compreensão completamente, seja por força das circunstâncias [...] seja por força de vontade [...]. O herói tem que reavaliar sua visão de mundo. E essa reavaliação pode levar a grandes obras de arte.

MAMET, David. (2001, p.41)

3.1 Mito e tragédia no século de Ésquilo

Jean-Pierre Vernant, em *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (2014, p.1), introduz a tragédia como “gênero literário original, possuidor de regras e características próprias” que instaurou nas festas públicas da cidade, não somente um novo tipo de espetáculo, mas também, “uma forma de expressão científica” que aborda aspectos da experiência humana jamais antes percebidos e “marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável”. Pois, como observamos anteriormente, o sujeito trágico não mais aceita o mito como uma realidade inquestionável e, tampouco, os deuses como agentes de suas ações como o fizeram os poetas épicos. O sujeito do século V a.C. evolui em seu pensamento e vida política de forma a ver crescer em si mesmo questionamentos acerca de sua existência e do ambiente que o envolve; e, com isso, sua responsabilidade enquanto indivíduo, que pensa e age por si próprio. Nem por isso deixou de lado seu pensamento religioso. Ao invés disto, internalizou-o; de maneira a observar a “revelação fulgurante do divino no próprio decurso das ações humanas” (VERNANT, 2014, p.21) e, por isso, tratava delas em suas tragédias: resultado literário da perfeita combinação entre questões da existência cotidiana e de algo “além da vida terrena”. No que concerne aos gregos desse período, “a sua descoberta do Homem não é a do ‘eu’ subjetivo, mas a consciência gradual das leis gerais que determinam a essência humana.” (JAEGER, 2010, p. 14). Assim, a poesia, considerada até a época de Psístrato¹⁴, como mero

¹⁴ “Governador e tirano grego de Atenas (561-556 a. C./546-527 a. C.). As desordens e a instabilidade política resultantes das reformas de Sólon levaram à sua tirania (561-527 a.C.), que impôs e ampliou

objeto de prazer, ganha pela primeira vez, através da poesia trágica de Ésquilo, a responsabilidade consciente de representar o cidadão do povo e sua relação com as esferas política e religiosa.

E foi através dessa consciência, de que uma formação pessoal do indivíduo não extingue sua obrigação social, pelo contrário, só a aumenta, que o povo grego construiu sua genuína "paidéia". Uma noção de totalidade que buscava abarcar o humano em todas suas esferas existenciais. Sobre isso, Werner Jaeger (2010, p.17-18) discorre:

Foi nessa atmosfera de íntima liberdade, a qual se sente vinculada por conhecimento essencial, e até pela mais alta lei divina, a serviço da totalidade, que se desenvolveu o gênio criador dos Gregos até chegar à sua plenitude educadora, acima do virtuosismo intelectual e artístico da nossa moderna civilização individualista. Assim se eleva a 'literatura' grega clássica acima da esfera do puramente estético, [...] e exerce um influxo incomensurável através dos séculos.

E é devido à essa relação entre cidadão e sociedade, tratada pela primeira vez como responsabilidade na tragédia, que, para pensar na *Orestéia* (2004) de Ésquilo, seja necessário que tenhamos em mente a noção de *Paidéia* e da função da literatura como instrumento para constituição do homem grego: “os verdadeiros representantes da paidéia grega não são os artistas mudos- escultores, pintores, arquitetos -, mas os poetas e os músicos, os filósofos, os retóricos e os oradores, quer dizer, os homens de Estado.” (JAEGER, 2010, p.18)

A Paidéia Grega, como pudemos notar na observação de Jaeger exposta acima, ultrapassa os limites dos conhecimentos gerais e abrange toda a formação ética e cultural da Grécia Antiga, faltando-nos assim, ainda hoje, uma designação que consiga abranger integralmente tal conceito. E, por mais que tendamos a aproximar a "paidéia" ao que chamamos de “educação”, ela abarca um sentido mais abrangente que escapa de qualquer tentativa de tradução. Desta forma, este conceito nascido em tempos homéricos, mas mantido no século V a. C, conserva-se presente nas tragédias de Ésquilo quando o escritor procura demonstrar as flutuações políticas e religiosas

as reformas de Sólon, realizando uma reforma agrária em benefício dos camponeses pequenos em Ática. Alcançou notoriedade pública numa das guerras que a cidade manteve contra Megara (565 a.C.), e organizou um partido próprio para entrar na política.” Fonte: NETSABER/ Biografias. Psístrato. Disponível em: < <http://biografias.netsaber.com.br/biografia-2914/biografia-de-pisistrato>>. Acesso em: 29 Ago 2017

presentes no cidadão ateniense daquele século. Será, assim, pensando no ideal humano forjado pelos gregos, que buscaremos compreender sua formação.

Tratando-se, pois, de um texto poético pós-homérico, a tragédia beira o abandono da tradição heroica – prestigiada na poesia épica - para representar cada vez mais o espírito da época, suas crenças e vivências culturais. Sob o ponto de vista de Jaeger (2010, p.288), o gênero trágico fora elevado ao mais alto grau de espírito heroico e adquiriu, assim, uma nova força artística e criadora a partir do conhecimento dos antigos modelos, como as poesias líricas e as epopeias, por exemplo. Ainda segundo Jaeger (2010), os pensamentos de Sólon foram de grande influência para a escritura das tragédias de Ésquilo, em especial da *Orestéia* (2004), na qual vemos a maldição familiar narrada em uma trilogia de forma a demonstrar-nos a maneira com que esta perpassa gerações. Também o fator teológico – no qual questiona-se o infortúnio do homem e sua culpa - abordado por Sólon fora de suma importância para as tragédias posteriores. “[...] Para Sólon era essencial o problema do nexo casual entre a desventura e a culpa do Homem. É nas suas grandes elegias, onde se focaliza este problema, que pela primeira vez aparecem as ideias que impregnaram as tragédias de Ésquilo.” (JAEGER, 2010, p.301)

Utilizando, então, de temas míticos, as tragédias do século V a.C colocam em cena a façanha dos renomados – e já conhecidos pelos espectadores - heróis do passado, ao mesmo tempo em que trata de questões pertinentes ao tempo em que se encontram os membros da *pólis*. Pois, o caráter dinâmico do tema mítico, permite que os autores da época explorem os mais diferentes aspectos do mito e utilize-os como veículo condutor dos mais variados pensamentos. Sobre isso, discursa o estudioso, Marco Aurélio Rodrigues (2015, p.135-136):

A consciência recente de um cidadão grego, a política religiosa e um já conhecido canto do culto aos heróis fizeram com que a tragédia alcançasse um outro nível, tornando-se um poderoso veículo condutor da tradição, mas ao mesmo tempo permitindo aos autores a expressão de particularidades próprias da sociedade do período.

Desta forma, utilizaremos de obras literárias de diferentes períodos históricos para buscar uma melhor compreensão da sociedade em que estas se inserem e da maneira como o autor utiliza do mito grego em peças posteriores à origem do mito. Já sabemos, até o presente momento, a importância do mito enquanto manifestação artística e cultural de uma sociedade. Vejamos então, em seguida, a maneira singular

como que os autores Ésquilo, Racine e Sartre criaram magníficas obras de arte utilizando-o como base.

3.2 A *Orestéia* de Ésquilo e a nova ordem democrática ateniense

Ésquilo, o escritor grego, elaborou a *Orestéia* (2004) para narrar o retorno do rei Agamêmnon ao palácio em Argos (depois da Guerra de Tróia), o assassinato do mesmo - planejado por sua própria esposa e o amante dela, Egisto -, o retorno de Orestes para vingar a morte do pai, e a perseguição pelas Fúrias até a absolvição do herói na cidade de Atenas.

É importante, no entanto, que conheçamos episódios anteriores à história de Ésquilo a fim de que, assim como o tinham os espectadores da tragédia da época, tenhamos também o conhecimento daquilo que será tratado nas peças. Segue, então, um resumo da expedição de Agamêmnon em sua jornada até Tróia e de Tróia de volta à Argos – onde se inicia a história da trilogia esquiliana:

Agamêmnon, rei de Argos e irmão de Menelau, depois deste último ter tido sua esposa raptada por Páris (príncipe troiano filho de Príamo), uniu-se ao irmão na guerra para conquistar Tróia e recuperar Helena. Assim, antes de tratarmos da trilogia de Ésquilo, mais especificamente, vamos compreender melhor o que se sucedeu no mito dos Atridas durante a ida do rei Agamêmnon para Tróia:

Em Áulide, Agamêmnon viu-se na terrível obrigação de sacrificar sua própria filha Ifigênia para aplacar a ira de Ártemis e acalmar os ventos adversos. [...] Os Atridas, que atiram ao chão o seu ceptro, a quem as lágrimas saltam aos olhos, transformam-se no símbolo da angústia de tomar uma decisão marcada de antemão pelo destino. Mas também aqui o homem, que teve que se decidir sob a mais violenta pressão, pôs nisso a sua vontade. Agamêmnon está decidido a tudo: sacrifica sua filha e proporciona, assim, livre saída à grande expedição militar, mas acende em sua mulher uma chama de ódio que nunca se extinguirá. (LESKY, 1995, p.286)

Lesky nos demonstra nesse excerto o caráter dúbio do herói que, ao mesmo tempo em que é conduzido pelo destino, também compartilha com ele o peso de sua decisão individual, que pode (e, neste caso, irá) acarretar em graves consequências futuras. John Jones (1962, p.77) observa, inclusive, que Ésquilo não menciona o porquê da fúria de Ártemis com relação à Agamemnon quando a deusa solicita o sacrifício de Ifigênia. Segundo o autor, isso se dá porque, se o fizesse, ao invés de direcionar a atenção para a consciência e ação voluntária do herói trágico, ela seria

uma explicação externa, baseada na raiva e na vingança divina. Assim, ocultando esta informação, Ésquilo permite que Clitemnestra tenha argumentos para justificar sua vontade de cometer o assassinio ao culpar o marido pela morte da filha ao invés de culpar unicamente os deuses.

A fim de obter sua vingança pessoal, Clitemnestra - esposa de Agamemnon e mãe de Orestes, Electra e Ifigênia - se une a Egisto (primo de Agamemnon e amante de Clitemnestra) para planejar o assassinato do rei Agamemnon. Quando este último regressa vitorioso da Guerra de Tróia, ela o recebe e o homenageia com belas palavras ao mesmo tempo em que planeja consolidar sua vingança fatal. Cumprindo a designação de Apolo, no entanto, Orestes, filho de Agamemnon e Clitemnestra que estava exilado, volta e vinga-se matando a mãe e Egisto, no palácio dos Atridas. Depois disso, Orestes é perseguido pelas Erínias, vingadoras dos crimes “de sangue” e acaba por se tornar réu no que viria a ser o primeiro julgamento público de Atenas. Desta forma, o mito de Orestes - usado certa vez como modelo de comportamento para Telêmaco, filho de Odisseu, na obra de Homero – é, em Ésquilo, a base fundamental para discutir uma nova noção de justiça.

Para melhor compreensão do enredo, vejamos, então, o essencial do percurso desta trilogia: a primeira peça – *Agamêmnon* (2004) - cria as disposições indispensáveis para chegar ao âmago da tragédia. Jaeger (2010, p.306) afirma que “no meio desta [peça] está a culpa involuntária e inevitável de Orestes, por ter obedecido a ordem de Apolo.” Portanto, como reforça Rodrigues (2015, p.47), os heróis “acabam por não conseguir se livrar de uma dependência auto-punitiva, do sentimento de constrangimento diante do mundo”, por isso, “transferem” uma parcela dessa culpa para uma outra instância, a do divino, ficando com a outra parte, “embora tal estratégia não surta o efeito de expurgação necessária ao alívio da consciência”. Vemos crescer aqui, então, os efeitos da consciência da responsabilidade. Pois, ainda que os deuses ainda façam parte da vida dos heróis, ele, agora, está ciente de que age sozinho e recebe sua própria parcela de culpa.

A peça final – *Eumênides* (2004) -, por sua vez,

é constituída, totalmente, pela dissolução deste nó (insolúvel para a capacidade humana), mediante um milagre da graça divina que, com a absolvição do culpado, suprime de um só golpe a vingança do sangue – terrível resíduo do Estado patriarcal – e instaura o novo Estado jurídico, como o guardião único do direito. (JAEGER, 2010, p.306-307).

Cabe observar que esse julgamento, instituído pela deusa Atena para decidir o destino de Orestes depois do assassinio da mãe, é composto pelo que Jaa Torrano (2004) chama de “dialética trágica”. Segundo o que consta em seu estudo sobre a *Orestéia* (2004), há, na trilogia, quatro diferentes pontos de vista que se constituem como a dialética trágica de Ésquilo: o dos deuses, o dos *Daimones*, o dos heróis e o dos homens cidadãos da cidade-estado. Essas diferentes esferas do sagrado e do humano que estão em conflito durante toda a peça e retomam seu equilíbrio no tribunal regido por Palas Atena, nos indicam, não somente o mito da instituição do tribunal da cidade de Atenas, mas também a forma com que contribui para que essa dialética apresente uma proposta de resolução:

A instituição do tribunal do Areópago por Palas Atena não somente oferece um paradigma mítico dos procedimentos e funcionamento desse instituto em Atenas no século de Ésquilo, mas ainda põe em questão a relação mútua dos Deuses Olímpicos e Ctônicos entre si mesmos, e entre esses mesmos Deuses e os homens mortais. (TORRANO, 2004, p. 65)

Fora, então, através da incorporação do diálogo entre as personagens, unido à musicalidade do coro, que essa nova estrutura literária buscou representar as mais diversas camadas do que se acreditava ser a totalidade da vivência humana: as camadas religiosa, política, filosófica e o passado mítico. Sobre isso, disserta Fernando Brandão dos Santos (2013, p.243):

Através do diálogo, o valor cambiante das palavras toma corpo, expondo as cisões nas diversas camadas dos valores sociais, religiosos e filosóficos, expondo o conflito, a tensão entre um passado mítico, afastado, e um presente imediato que exige resoluções imediatas. Assim, não se tem mais a expressão de um único intérprete, mas de vários, criando o que confortavelmente chamamos de personagens.

Pensando no tribunal de Palas Atena, vejamos como cada uma das personagens representa essas esferas. Tomemos, portanto, como deuses olímpicos os filhos e emissores diretos dos desígnios de Zeus pai (Apolo e Atenas); como deuses Ctônicos¹⁵ as Erínias; e como herói e cidadãos (mortais), respectivamente, Orestes e o júri. As Erínias¹⁶ (também chamadas de Fúrias, Eumênides ou

¹⁵ “Em mitologia, e particularmente na grega, o termo ctônico (do grego χθονιος khthonios, "relativo à terra", "terreno") designa ou refere-se aos deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas. Por vezes são também denominados "telúricos" (do latim tellus).” Fonte: CORREIA, J. Ctônico. 27 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://mitologiaecivilizgrega.blogspot.com.br/2009/11/ctonico.html>>. Acesso em: 24 Ago 2017

¹⁶ Erínias – Erinýs “Carnoy tenta fazer uma aproximação com o verbo orínein, *perseguir com furor*, arcádico erinýein, *estar furioso*.[...] Consoante a Teogonia de Hesíodo, as Erínias nasceram do sangue

Benevolentes), perseguidoras de Orestes em *Eumênides*, eram divindades que tinham como função punir aqueles que cometeram delitos e, em especial, crimes contra a família. Sendo elas, divindades vingadoras anteriores à geração de deuses Olímpicos e consideradas Ctônicas, elas se encontram em um patamar diferente do sagrado e aparecem em constante conflito com os “novos deuses” – como Apolo e Atenas - em *Eumênides*, sendo, inclusive, apontadas como diferentes destes tanto em aparência quanto nos modos (WEST, 1991, p.238): no fim de *Coéforas* (2004), Orestes as descrevem como “mulheres horrendas como Górgones,/ vestidas de negro, com as tranças/de crebras serpentes” (ÉSQUILO, Co., 2004,1048 – 1050, p. 145) e, segundo ele, seus olhos “gotejam sangue hediondo”. O fato de que somente ele é capaz de vê-las no momento em que surgem - perto dele está também o coro, que nada vê - faz com que as associemos também a sua própria culpa involuntária e íntima por ter matado a mãe. Apesar de Orestes insistir que a aparição não faz parte de sua consciência dizendo: “Não são visões destas minhas dores, /eis claro cadelas raivosas da mãe.” (ÉSQUILO, Co., 2004 1053- 1055, p.145), o coro justifica a visão do herói dizendo que “novo é o sangue ainda em tuas mãos [nas mãos de Orestes], /disso provém o turvo ao teu espírito” (ÉSQUILO, Co., 2004, 1055-1056, p.145). Ficamos, pois, com esse caráter dúbio das vingadoras de sangue que podem se apresentar no campo religioso como as divindades Ctônicas punidoras dos crimes e, ao mesmo tempo, como a personificação da parcela inevitável de culpa presente em Orestes por seu ato.

Apolo, deus filho de Zeus e cumpridor de seus desígnios, por sua vez, depois de instituído o Areópago por Palas Atena, advoga a favor do obediente Orestes, e Atena, que preparara o julgamento composto por deuses de diferente instâncias e cidadãos, acaba por absorvê-lo com seu voto em favor dele. Cada uma dessas instâncias, portanto, representa uma esfera diferente do que seria a justiça e faz parte de um todo que une cidadãos políticos, heróis e deuses primordiais e olímpicos:

Apolo, filho de Zeus representa um mundo divino mais jovem, que é um mundo patriarcal. Por isso, para ele pesa mais o assassinato de Agamémnon

caído sobre Géia, quando da mutilação de Úrano por Crono que lhe cortara os testículos. As Erínias eram deusas violentas, com as quais os romanos identificavam suas Furiae, Fúrias. Titulares muito antigas do panteão helênico, encarnam forças primitivas, que não reconhecem nem tampouco obedecem aos ‘Olímpicos’. Esta nova geração é a encabeçada pelo *deus nous Zeus*, como se pode observar na trilogia de Ésquilo, *Oréstia*.” Fonte: CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. 2 ed. Klincksiek, 2009

e a ordem de vingança dada a Orestes, que o matricídio. Por outro lado, as Erínias representam aquele poderoso mundo primitivo que é o regaço de todos os nascimentos e onde a mãe é tudo. Com uma intuição de força incomparável, Ésquilo soube extrair aqui da religião do seu povo poderes essenciais de ordenamento humano, e exaltá-los à luz de sua poesia. (LESKY, 1995, p.291)

O fato de ter a decisão final nas mãos divinas de Atena, no entanto – de onde provém a expressão “voto de Minerva” -, nos mostra que a sociedade ateniense, mesmo que mais política e questionadora, ainda não se vê emancipada dos deuses. Confia nesses deuses novos e organizados, regidos por Zeus, e em sua justiça. Para Ésquilo, como observa Bruno Snell (1961, p.89) “[the gods] maintain order in the world despite all human suffering”¹⁷.

Terminado o julgamento de Orestes, no entanto, as Erínias, furiosas e sentindo-se derrotadas, prometem amaldiçoar a cidade de Atenas. Apaziguando a situação, Atenas sugere que a divindade atue, então, a favor da cidade, de forma a auxiliar a manter o comedimento dos cidadãos. Essa reconciliação divina, portanto, nos aponta que “in the end there is no contradiction between their values and those of Zeus. That is why Athena can accept them as permanent settlers in her city and nationalize them so that they can supervise the life of the citizens”¹⁸. (WEST, 1995, p.238) É também pertinente à Zeus que os seres humanos sejam comedidos e não ambicionem igualar-se aos deuses.

Este final apaziguador, reflete a relação da *pólis* com os deuses, com os quais procura unir-se a fim de manter-se forte: “quando funda seus templos, a *polis*, para assegurar um funcionamento inquebrantável à sua base territorial, implanta suas raízes até no mundo divino” (VERNANT, 1992, p.51). Além disso, Junito Brandão (1986, p.70) nos chama a atenção para o processo histórico do desenvolvimento das crenças religiosas dos diferentes povos da Grécia até chegar ao equilíbrio que Ésquilo procura demonstrar:

De seu mundo indo-europeu os Gregos trouxeram para a Hélade um tipo de religião essencialmente celeste, urânica, olímpica, com nítido predomínio do masculino, que irá se encontrar com as divindades anatólicas de Creta, de caráter ctônio e agrícola, e portanto de feição tipicamente feminina. Temos, pois, de um lado, um panteão masculino (patriarcado), de outro, um panteão, onde as deusas superam de longe (matriarcado) aos deuses e em que uma

¹⁷ “[os deuses] mantêm a ordem apesar de todo o sofrimento humano” (tradução nossa)

¹⁸ “no final, não há contradição entre seus valores e os de Zeus. É por isso que Atena pode aceitá-las como colonizadoras permanentes em sua cidade e nacionalizá-las para que elas possam supervisionar a vida dos cidadãos.” (tradução nossa)

divindade matronal, a Terra-Mãe, a Grande Mãe ocupa o primeiríssimo posto, dispensando a vida em todas as suas modalidades: fertilidade, fecundidade, eternidade. Desses dois tipos de religiosidade, desse sincretismo, nasceu a religião micênica. Diga-se, de passagem, que esse encontro do masculino helênico com o feminino minóico há de fazer da religião posterior grega um equilíbrio, um meio-termo, muito a gosto da "paidéia" grega posterior, entre o patriarcado e o matriarcado.

De acordo com J.R.Green (1994, p.16), a clássica divisão entre atores e coro presente nas tragédias serviu para que os criadores pudessem criar algo que reconhecemos como a tensão entre pontos de vista diferentes e, também, devido ao crescente interesse no indivíduo (que era típico desse período grego). Percebemos, voltando-nos agora para as peças da *Orestéia* (2004), a existência de uma dialética trágica (TORRANO, 2004) que se desenvolve e retifica o equilíbrio da trama com a instituição de uma resolução construída a partir da união das diversas instâncias. Instâncias estas que compõem tanto a vida prática quanto o imaginário coletivo dos cidadãos. Vernant (2014, p.15) ressalta, no entanto, que, apesar do final apaziguador entre Atena e as Erínias, a tragédia nunca chega na real solução do conflito. Afinal, são conflitos que perduram e, por isso, são incessantemente reescritos; pois permitem ações diversas.

Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (2008, p.4) defende a importância da ação no contexto do drama afirmando que:

A ação está ligada, pelo menos para o teatro *dramático** (*forma fechada **), ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força a (s) personagem (s) a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça. Entretanto, a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas, transformação que não tem outro barômetro que não os discursos (drama clássico). Falar no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir (ver *ação falada**).

A presença das Erínias nessa peça pode, então, ser entendida como a representação da antiga justiça aplicada segundo os valores antecessores a Ésquilo. Justiça essa que consiste, de uma forma geral, nos recorrentes derramamentos de sangue - seja em favor de sacrifícios ou vinganças - e que já não pode ser considerado regular no universo literário de Ésquilo, pois é considerada "corrompida" e deve ser interrompida (VERNANT, 2014, p.232).

Com o julgamento incitado por Palas Atena, essa forma de justiça foi substituída por uma mais democrática e, apesar disso, a decisão de manter as Erínias como “protetoras” da comunidade nos aponta uma visão otimista de Ésquilo com relação ao novo cenário político da Grécia do século V; que seria, em sua visão, uma comunhão equilibrada entre o antigo respeito mítico-religioso e um instrumento jurídico mais eficiente, baseado em regras e evidências e não mais em crimes de sangue contra famílias. Segundo argumenta John Jones (1962, p.112), Ésquilo está “celebrating the victory of State justice over family justice, a properly constituted court of law, with rules of evidence and judges bound by oath en forcable decisions, makes a more eficiente juridical instrument than the bloody and protracted vedetta.”¹⁹ Assim afirma também Jaa Torrano (2004, p. 86) - em sua leitura comentada da trilogia esquiliana - ao dizer que “na *Orestéia* de Ésquilo, o que se entende por dialética trágica exemplifica a permanência e transformação do pensamento mítico arcaico dentro do horizonte político e do contexto cultural de Atenas do século V a. C.”

Por meio dessa trilogia esquiliana, portanto, nos deparamos com as tensões políticas-religiosas do século de Ésquilo de acordo com seu próprio ponto de vista. E é de bom tom que, para falarmos sobre a Atenas do século V a.C., compreendamos um pouco melhor o contexto da Grécia nesse período; afinal, mais do que peças escritas e encenadas, as tragédias deste século fizeram parte da constituição do novo indivíduo grego, o cidadão com consciência trágica e senso crítico. Sobre isso, comenta Vernant (2014, p.214) que:

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um 'sujeito', abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico.

Nessa época – século V a.C. em Atenas -, “reinava a democracia integral, pois em 462 a.C. os poderes do Areópago tinham sido transferidos para os tribunais populares, o conselho democrático e a assembleia.” (GARCIA, 1978, p.115). Essa nova estrutura democrática permitia a todos os cidadãos (escravos não eram assim considerados) adultos do sexo masculino o poder de exercer a atividade política. Suas

¹⁹ “celebrando a vitória da justiça do Estado sobre a justiça familiar, um tribunal de direito devidamente constituído, com regras de prova e juízes vinculados por juramento em decisões forçadas, faz um instrumento jurídico mais eficiente do que a vedetta sangrenta e prolongada”. (tradução nossa)

funções enquanto membros tratavam tanto da escolha e fiscalização dos funcionários do Estado, como da discussão de assuntos jurídicos (sendo jurados nos tribunais), ou ainda, da chance de fazer parte do conselho anual que cuidava dos trabalhos cotidianos da administração da assembleia (GARCIA, 1978).

Da mesma forma, também nesse período, se desenvolviam com muita destreza a cerâmica e as artes; pois, como nos lembra Jaeger (2010, p.292) “a tragédia ática vive um século inteiro de hegemonia indiscutível, que coincide cronológica e espiritualmente com o crescimento, apogeu e decadência do poder civil do Estado ático.” Assim sendo, no século V, época em que encontramos o apogeu da influência grega, principalmente no que concerne ao campo cultural e político, foi também um período de muitas guerras, com vitórias e derrotas; o que influenciou diretamente a perspectiva das peças de Ésquilo. Vejamos melhor esse contexto a seguir:

No período em que a *Orestéia* (2004) foi escrita, também conhecido como a Idade de Péricles (GARCIA, 1978)²⁰, comemora-se a vitória dos gregos sobre o poderio militar persa, o que não era coisa pouca. Isso fez com que os gregos tomassem consciência da sua influência e se orgulhassem dela, como nos conta Dowden (1994, 191-192):

Their city had emerged proudly victorious from the Persian War and had seen the rapid expansion of artistic, intellectual, political and economic horizons. Great Works of art and literature, increased prosperity, an empire, a participatory democracy, the records of an heroic past, all contributed to the feeling that Athens was at the center of the world, there to teach others-the school of Hellas.²¹

Apesar disso, Garcia (1978) nos garante que essa vitória não fez com que a população fosse tomada com orgulho exagerado, mas ajudou que compreendessem ainda mais a necessidade de permanecerem unidos como gregos: “Esses senso de realização comum, com a perspectiva concreta de ganho futuro mediante ulterior esforço comum, tornou possível a união política” (GARCIA, 1978, p.113), o que foi de

²⁰ Segundo o professor Eduardo Garcia (1978, p.115), Péricles foi um “maravilhoso orador, político brilhante e general capaz, homem que conquistou maior admiração do que qualquer estadista de qualquer época e que deu seu nome aos anos mais notáveis da História do Mundo: a Idade de Péricles.”

²¹ “Sua cidade emergiu orgulhosamente vitoriosa da Guerra Persa e viu a rápida expansão dos horizontes artísticos, intelectuais, políticos e econômicos. Grandes obras de arte e literatura, maior prosperidade, um império, uma democracia participativa e os registros de um passado heróico, contribuíram para o sentimento de que Atenas estava no centro do mundo, para ensinar aos outros - a escola da Hellas” (tradução nossa)

suma importância para o desenvolvimento das ideias de liberdade e responsabilidade individual em soma com o coletivo.

Ésquilo, por sua vez, vendo na política de seu tempo os mesmos temas morais que inspiravam suas peças, fundamentou em uma trilogia completa, a *Orestéia* (2004), a maneira como esse novo Estado de direito entrara em conflito com uma antiga ordem e como é possível - em sua visão do mundo grego – propor um possível equilíbrio:

As experiências da liberdade e da vitória são sólidos vínculos com que este filho dos tempos da tirania une a sua fé no direito, herdado de Sólon, às realidades da nova ordem. O Estado é o espaço ideal e não o lugar acidental dos seus poemas. É com razão que Aristóteles diz que os personagens da antiga tragédia não falam retoricamente, mas sim politicamente. O verdadeiro caráter político da sua tragédia manifesta-se ainda nas grandiosas palavras que fecham *As Eumênides*, com a sua fervorosa prece pela prosperidade do povo ateniense e com a sua inabalável reafirmação da fé na ordem divina que o rege. É nisto que assenta a sua força educadora, moral, religiosa e humana, pois tudo isto engloba a ampla concepção do novo Estado. (JAEGER, 2010, p.285)

É importante que tenhamos em mente que com a recente emergência de um novo pensamento político em Atenas, este ainda estava em processo de aperfeiçoamento, o que garantia aos cidadãos atenienses incertezas e dúvidas com relação aos discernimentos sociais da época. Pois, ao mesmo tempo em que viam prosperar a democracia, as experimentações artísticas, bem como o comércio e o crescimento dos domínios gregos em outras regiões, a religião e os ritos sagrados ainda mantinham forte domínio - especialmente, sobre os camponeses –, de forma que não deixaram de fazer parte da vida do ser político, mas incorporou-se a ele, de certa forma, em uma nova visão de mundo; uma visão unificadora. Camino (2012, p.100) nos lembra que “o homem aristotélico é um ser político e, como tal, encontrará sua excelência humana prioritariamente no aprimoramento dessa condição”. Assim a personagem esquiliana também o faz. Busca constituir-se enquanto ser político em todas as esferas organizacionais possíveis, sejam elas educadoras, morais, políticas ou religiosas. Eis sua concepção de uma nova ordem democrática. Para melhor compreensão do assunto, partiremos do que nos narra Claude Mossé (1979, p. 54-55) sobre o contexto de Atenas no século V a.C.:

[...]esses mesmos atenienses que estavam prontos a expulsar Anaxágoras e Fídias corriam ao teatro para assistir às peças de Ésquilo ou de Sófocles, e admiravam a soberba ornamentação de que Péricles dotara a Acrópole. É

que o teatro e os templos, bem como as grandes festas anuais em honra de Atena ou de Dioniso, faziam parte deste domínio da religião que, juntamente com a atividade política, constituía o aspecto essencial da vida dos atenienses do século V. Com efeito, seria perigoso e errôneo imaginar os contemporâneos de Péricles como homens isentos de superstições e inclinados a reconhecer a razão como único guia. A população campesina ainda levava uma existência bastante apagada, limitada às festas campestres em honra das divindades tradicionalmente protetora das colheitas: Deméter, a deusa do trigo, e Dioniso, por excelência o deus da vegetação arbustiva. É verdade que, nas assembleias do povo, esses camponeses lentamente se iniciavam na vida política.[...] Contudo, o mundo da cidade e do porto continuava-lhes hostil e, com alegria, voltavam a seus festejos campônios e às grosseiras farsas com as quais se apaziguavam os deuses. As pessoas da cidade, evidentemente, eram menos rudes, mais habituadas a ouvir os oradores, e, por isso, mais sensíveis à magia da palavra. Eram elas que, por ocasião das grandes festas em honra de Dioniso, acotovelavam-se no teatro, com seus farnéis a tiracolo – uma vez que a representação durava o dia todo -, vibrando com a narração dos infortúnios dos Atridas ou das desventuras da família de Ésquilo. Mesmo que certas sutilezas lhe escapassem, podemos imaginar que captassem todas as ilusões políticas, e que os antigos combatentes de Salamina ouviam com emoção a narrativa do mensageiro d' "Os Persas", de Ésquilo. Quando refletimos no fato de que foram os atenienses reunidos no teatro por ocasião das Lêneas, os que coroaram Ésquilo, Sófocles e, mais tarde, Eurípedes, ao invés de obscuros comparsas, não podemos deixar de admirar a solidez de julgamento desse povo e de duvidar dos malefícios da "teatrocracia" denunciada por Platão.

Complementando essa ideia, nos diz Garcia (1978, p.116) que

[...] não se quer dizer com isso que o ateniense médio fosse um poeta ou um filósofo; menos ainda que estivesse dotado de alguma misteriosa genialidade; mas apenas que compartilhava integralmente do otimismo, do entusiasmo, da curiosidade, do senso de aventura e do amor da experiência dos artistas e pensadores de seu tempo; que era responsável pelo desenvolvimento da estrutura na qual estes floresciam, e pela administração da cidade que lhes propiciava o sustento e a inspiração.

Apesar da vitória sobre os persas, e sua expansão crescente, no entanto, a Grécia vê eclodir em 431 a.C. a guerra que destruiria grande parte de suas riquezas tanto culturais quanto materiais. Depois de um conflito entre Corinto e sua colônia, Corcira, Atenas, solicitada, atende ao apelo de Corcira e se une a ela, o que faz com que Esparta, temendo de perder seu poderio, adiantasse-se para uma guerra. Segundo Garcia (1978), neste período, quase todo o mundo grego estava interligado por aliança, vassalagem ou simpatia e, assim, com a guerra ideológica se formando, mesmo os Estados que estavam em paz interna tiveram de tomar partido, ou a favor das oligarquias de Esparta, ou da democracia ateniense. Deu-se, então, a Guerra do Peloponeso, que exauriu a Grécia material e moralmente. Desde então, com a derrota, a Grécia não perdera somente a guerra e os recursos financeiros, mas também a inspiração artística, o que fora tão grave quanto.

3.3 O Orestes esquiliano e a proposta de solução do conflito trágico

Segundo Jean-Pierre Vernant (2014, p.4), a tragédia busca seus temas nas lendas dos heróis e as utilizam como inspiração ao mesmo tempo que as transpõem com muita liberdade. Mais do que reproduzir a história de heróis como modelos de comportamento a serem seguidos, esse gênero “confronta os valores heroicos, [e] as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade”. Por isso, continuam sendo lidas e nos tocando de forma tão profunda. Reflitamos, então, sobre a pergunta: o que há na *Orestéia* de Ésquilo, especificamente, que origine produções modernas em tão diferentes estilos? Para Oliver Taplin (1990, p.44), além do “grande teatro”, ou seja, os efeitos dramáticos que a trilogia possui, é importante também as “questões a que se dá origem”. Neste caso, as vinganças sangrentas no núcleo familiar dos Atridas. O tema da vingança explorado no mito de Orestes, portanto, continua atual e ganha ainda mais força expressiva quando aborda tensões familiares e matricídio. Pois, bem como frisa Finley: “O paradoxo [prazer extraído do sofrimento] acompanha-nos desde o início da tragédia. As peças de vingança, [...]meramente indicam o paradoxo de modo incomumente doloroso.” (FINLEY, 1998, p.169). Percebemos, para além das peças de Ésquilo, o tema de assassinatos entre familiares sendo tratado de diversas formas ao longo da história literária até os dias atuais. Um exemplo de peça moderna que permite um diálogo muitíssimo forte com o mito da família dos Atridas é o texto do escritor brasileiro Nelson Rodrigues, *Senhora dos Afogados* (1947)²² – que fora, inclusive, baseado em uma outra peça cuja fonte direta havia sido a *Oresteia* de Ésquilo, *Electra enlutada* (1931) de Eugene O'Neill.

Por isso, como podemos notar com as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes que chegaram até nós, o mito primordial é tema utilizado na representação teatral desde a Antiguidade e sua permanência como tema durante a história da literatura se justifica por seu caráter universal e humano, e sua capacidade de transpassa-lo. Na opinião de Oliver Taplin (1990, p.54) “a persistência da tragédia tem a ver com a combinação da qualidade de sua teatralidade com a profundidade, riqueza e frescura

²² Neste drama escrito por Nelson Rodrigues, os temas de vingança, amor e ódio latentes no mito de Orestes não somente se fazem presentes como ganham proporções maiores e mais complexas. As personagens rodriguianas, diferentemente das de Ésquilo, não seguem orientações divinas, mas sim, seus próprios instintos naturais causando não somente a destruição da família, mas a deles próprios. Não há, então, como na *Orestéia*, um desfecho otimista. O desespero e o abandono chegam para todos e nem mesmo os mortos deixam de lamentar seu destino.

dos assuntos que dramatiza. É encantadoramente particular, mas também universal”. Desta forma, as tragédias dos três grandes poetas da Grécia Antiga continuam sendo utilizadas na contemporaneidade e servindo como motim para novos clássicos, como acontece com as peças base desse estudo; consideradas, hoje, grandes obras da literatura universal. Pois, como afirma Cairus (2011, p.127), “sendo o clássico algo que permanece, é preciso beber dessa fonte para garantir também a permanência para si”

Com efeito, não somente as epopeias serviram-se de temas míticos narrando as façanhas dos heróis como também as tragédias o fizeram, mas de uma forma diferente. Segundo Aristóteles em sua *Poética* (1994), a fim de que houvesse uma identificação por parte do cidadão que assistia às encenações das peças no século V, os trágicos gregos buscavam a verossimilhança. Esta antiga noção de verossimilhança, porém, é diferente daquela compreendida pelos naturalistas da Renascença, pois, como observa Finley (1998, p.160): “Aristóteles foi pródigo em observações sobre o fato de as necessidades de um personagem convincente e marcante pouco terem a ver com as exigências de um realismo psicológico ou social.” Isso significa que, para os espectadores das tragédias gregas dessa época, o importante eram “as realidades simbólicas da ação legendária” (FINLEY, 1998, p.160); ou seja, na expressão de Aristóteles, o verossímil não se trata de uma adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido dentro do contexto da ação legendária (que se passa num tempo longínquo e sagrado), o que permitiria a participação direta de deuses e divindades, por exemplo. Partindo do pressuposto de que o mito se passa num tempo primordial, “o tempo fabuloso do ‘princípio’” - que narra como “graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.” (ELIADE, 1986, p.11) - é perfeitamente verossímil, na definição de Aristóteles, que o mito de Orestes sirva de base para narrar a inauguração do novo julgamento ateniense do século V a.C. e que seja, inclusive, presidido por Palas Atena, posto que o mito nos narra como fora instituído tal processo político.

A forma ambígua com que a tragédia se constitui, construindo ao mesmo tempo um distanciamento – com temas míticos de passados gloriosos e muito antigos - e uma identificação com a personagem que age, faz com que os espectadores possam apiedar-se do protagonista e emocionar-se com a cena, mas não de forma tão

dolorosa como seria num contexto real, posto que sabem se tratar de uma situação ficcional (TAPLIN, 1990, p.37). E, apesar de trazer consigo certa subjetividade das personagens (manifestadas durante o diálogo), a tragédia, como bem frisa Aristóteles (1994), preocupa-se com a “imitação” das ações humanas e não com os humanos *em si*. Portanto, como nos aponta Finley (1998), o interesse da tragédia grega não está nos dramas interiores do indivíduo, mas na *práxis* “imitada”; que seria um reflexo das ações reais. Portanto, diferente das peças psicológicas e de romances, “é significativo que muitas das peças antigas sejam denominadas segundo o coro, como que para afastar a tentação de focalizar muito de perto os atores principais e explicar o que acontece” (Finley, 1998, p.174). E, sendo a ambição (*hýbris*) inadequada ao homem social deste período, manifestá-la poderia levá-los à catástrofe, como nos ilustram as tragédias. Mas trataremos deste aspecto mais adiante.

Como comentamos anteriormente, segundo a *Poética* (1994, p.111), são necessários três elementos para a constituição do trágico: caráter, pensamento e ação; sendo este último o mais importante, posto que os outros se manifestam por meio dele. Observando de perto a *Orestéia* (2004), portanto, notemos que a culpa de Orestes não pode ser fundamentada em um caráter pré-estabelecido do herói; pois ele não é, a princípio, “bom” ou “mal”, mas sim, humano; e as orações feitas para os deuses a fim de ganhar forças para o assassinio, assim como seu momento de hesitação antes de matar a mãe, são evidências claras de uma personagem diferente daquelas encontradas nas epopeias. Diferente dos gloriosos heróis épicos, o herói de Ésquilo tem dúvidas relevantes à sua época e contexto e já não concorda tão cegamente com a perspectiva dos deuses e com a antiga forma de vingança, por isso, hesita. O crítico Mamet nos lembra que “o verdadeiro drama, e especialmente a tragédia, pede que o herói recorra à sua vontade e crie à nossa frente o seu próprio caráter, a força para ir adiante.” (MAMET, 2001, p.45). Desta maneira, será, principalmente, por meio das ações de Orestes durante a trilogia e aquilo que ele expressa em suas falas – já que o drama utiliza, principalmente, da fala para expressar o pensamento e as atitudes das personagens - que nos apontará o seu caráter, dúvidas e incertezas. Sem isso e antes disso, pouco temos sobre ele além daquilo que realizou, já que é o matricídio o núcleo de seu mito. Exemplo disto temos em uma cena de *Coéforas* (2004), na qual, logo após matar a mãe, o herói, dirigindo-se ao coro, expõe suas profundas reflexões sobre o ocorrido:

Or. Mas saibas, pois não sei onde terminará:
 como se eu tivesse os cavalos fora da pista,
 indômitos pendores me arrebatam
 vencido, e diante do coração o Pavor
 prestes a cantar e dançar com Ira.
 Ainda lúcido, anuncio aos amigos
 e digo: matei a mãe não sem justiça,
 patricida poluência, horror dos Deuses.
 (ÉSQUILO, Co.,2004, p.143, 1021-1028)

Como disserta Patrice Pavis (2008, p. 6, grifos da autora), no teatro, “a ação não é um simples caso de movimento ou de agitação cênica perceptível. Ela se situa *também*, e para a tragédia clássica *sobretudo*, no interior da personagem em sua evolução, suas decisões, logo, em seus *discursos*”. Assim também frisava Aristóteles na *Poética* (1994, p.111), dizendo que, o caráter e os pensamentos da personagem estavam expressos nas falas e, portanto, no Ἄγων (Agon), no debate constitutivo da ação. Compreendamos, então, um pouco mais sobre a história do herói:

Orestes, pertencente à família dos Atridas, é, em Ésquilo, o filho marcado pela vingança de sangue e que carrega, para além de sua liberdade individual, o peso da “maldição” de ser um Atrida. Isto se dá porque a *gênos*, ou seja, a “descendência, família, grupo familiar” dessa gloriosa casa composta por reis e heróis é considerada, em seu mito, também uma descendência amaldiçoada. Pois, desde sua origem, segue manchada com assassinio e traição, o que era, sob a lei divina, digna de punição (WEST,1991, p.233). Com efeito, unida ao mito, havia a crença de que a família carregava consigo um *daímon*: definido por Vernant (2014, p.14) como um “númen sinistro que se manifesta sob múltiplas formas, em momentos diferentes, na alma do homem e fora dele” e uma sombra desse *daímon* recai sobre outras gerações (JONES, 1962, p.91) da família, repetindo o banho de sangue em cada uma delas e manifestando-se através da cada ação lógica de um caráter, ou seja, da vontade de uma personagem.

E é por meio da manifestação do caráter de Egisto que Ésquilo nos narra o mito de Atreu em *Agamemnon* (2004). Pois, logo após ajudar Clitemnestra a matar Agamemnon, Egisto justifica sua ação alegando ser o passado dos pais o motivo para tal:

Eg. Ó luz benévola do dia justiceiro,
 Já diria hoje que vingadores de mortais
 Deuses velam do alto as dores da terra,
 ao ver este homem [Agamemnon] para o meu deleite
 jazer no urdido manto das Erínies,

em paga de ardis da paterna mão.
 Atreu, seu pai, mandante desta terra,
 baniu da cidadela e do palácio
 o meu pai Tieste, para falar claro:
 o seu irmão, por disputa de poder.
 E ao regressar, suplicante na lareira,
 o mísero Tieste descobre sorte segura
 de não ensanguentar morto o pátrio chão
 ali mesmo. Na hospedagem, o pai deste,
 o ímpio Atreu, mais cúpido que amigo,
 parecendo cordial no dia de cortar carnes,
 a meu pai deu de comer carne dos filhos.
 Os pés e os pentes nas pontas das mãos
 ocultava longe invisíveis aos sentados
 um por um e ele ignorante aceita e come,
 prato sem salvação, como vês, para a prole.
 Depois ao reconhecer a proeza indigna
 chorou e cai de costas vomitando carnes
 e impreca intolerável morte aos Pelópidas
 dando um coice na mesa ao praguejar:
 ‘assim pereça toda a prole de Plístenes!’
 (Ag. 2004, 1577- 1602, p. 215, grifo nosso)

Ainda que nos pareça irracional, atualmente, assim funcionava a noção da antiga ordem. As famílias, que justificavam seu poder aristocrata por meio da descendência dos deuses e heróis, carregavam consigo também as memórias do passado e as consequências dos atos de seus consanguíneos. Isso porque,

qualquer falta, qualquer *hamartía* cometida por um *génos* contra o outro tem que ser religiosa e obrigatoriamente vingada. Se a *hamartía* é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela do *sangue* e, por conseguinte, da *alma* do *génos* inteiro. Foi assim que, historicamente falando, até a reforma jurídica de Drácon ou Sólon, famílias inteiras se exterminavam na Grécia. (BRANDÃO, 1986, p.77)

Esse tipo de pensamento, submisso, segundo Jones (1962, p.113), vem com a ciência de uma culpa coextensiva às gerações de uma família manchada pelo sangue e a “obrigação” de vingança. Há, no entanto, uma diferenciação entre dois tipos de vingança que são importantes se formos observar o mito de Orestes:

a *ordinária*, que se efetua entre os membros, cujo parentesco é apenas em *profano*, mas ligados entre si por vínculo de obediência ao *gennétes*, quer dizer, ao chefe gentílico, e a *extraordinária*, quando a falta cometida implica em *parentesco sagrado*, erínico, de fé — é a *hamartía* cometida entre pais, filhos, netos, por linha troncal e, entre irmãos, por linha colateral. Esposos, cunhados, sobrinhos e tios não são parentes *em sagrado*, mas *em profano* ou ante os homens. No primeiro caso, a vingança é executada pelo parente mais próximo da vítima e, no segundo, pelas Erínias. (BRANDÃO, 1986, p.77)

Esta informação justifica o porquê de depois de ter assassinado seu marido, Clitemnestra não fora perseguida pelas Erínias, ao passo que Orestes fora. Pois, sua ligação com o marido não era o equivalente a um *parentesco sagrado* como o era o de Orestes com relação à mãe (por isso, as “cadelas da mãe” o perseguem) e, por isso, cabia a Orestes e não às Erínias vingar o assassinato de Agamemnon. Teria sido, portanto, a partir da primeira *hamartía* da casa de Atreu, que as gerações vindouras se viram inclinadas ao sofrimento e à traição entre si, cumprindo seus deveres enquanto *génos*. Aqui, Egisto, como narra Ésquilo, vinga-se do infortúnio que se dera com seu pai e irmãos unindo-se a Clitemnestra para matar o filho de Atreu, Agamemnon. Em um outro episódio, no entanto, Egisto deixa escapar para o coro também seu interesse econômico na morte de Agamemnon, uma vez que seria ele quem dominaria suas riquezas (ÉSQUILO, 2004, Ag.1636-1638). Assim, temos constantemente uma ambiguidade de informações que nos orientam em diferentes esferas da motivação humana, variando por vezes entre a esfera da honra e religião, e a da ambição e poder.

Orestes, por sua vez, ao receber o oráculo de Apolo - no qual o deus lhe confiava a vingança pela morte de Agamemnon - retornou de seu exílio para Argos, onde matou Egisto e Clitemnestra. O que remeteria à terceira geração de crimes sangrentos na família. É o que nos canta o coro de *Coéforas* (2004), lembrando-nos, uma vez mais, da sucessão de crimes ocorridos na família de Atreu, dizendo:

Co. Eis sobre o palácio real
a terceira tempestade
súbita se fez com os sopros.
Primeiro foi a mísera
devoração de criança.
Depois a morte do marido,
trucidado no banho pereceu
o rei guerreiro dos aqueus.
Agora veio terceiro salvador
ou devo dizer: trespasse?
Onde concluirá? Onde repousará
adormecida a cólera da Erroia?
(ÉSQUILO, 2004, Co., p. 145 – 147, 1065 – 1076)

Neste trecho, o coro nos aponta uma expectativa de resolução final, questionando de que maneira acabará essa cadeia de vinganças. Na *Orestéia* (2004), Ésquilo propõe que o fim dessa rede de assassinatos encontre seu equilíbrio no Areópago coordenado por Palas Atena; local onde Orestes será, por fim, julgado e absolvido de sua culpa jurídica. O crítico Martin West (1991, p.235), notando que a

suposta maldição familiar parara em Orestes, defende que a maldição não era uma característica original e orgânica do mito, mas um motivo secundário apresentado para estabelecer uma conexão entre as mortes violentas que ocorreram na história da família. Apesar disso, a maldição familiar originária de antigas gerações é mencionada com frequência na trilogia, de modo que, mesmo não sendo uma característica essencial do mito, fora utilizada por Ésquilo com destreza, a fim de que tivéssemos conhecimento da antiga ordem e para que essa servisse de contraste para a ordem posterior. Nas palavras de West (1991, p. 232-233),

Clytemnestra justifies her part in the murder primarily by reference to Agamemnon's sacrifice of their daughter Iphigenia (Ag.1412ff, 1432ff, 1523ff), but in one passage (1497ff) she claims to be regarded as the incarnation of the old avenging spirit concerned with Atreus' savage banquet. The connection between that event and the murder of Agamemnon is repeated suggested. They are linked in Cassandra's visions, and she identifies the house as a house dedicated to slaughter, a house permanently infested by Erinyes who look back to the original wrong done by Thyestes when he seduced Atreus' wife (1186-93)²³. Later the chorus picture the demon of the family, perching like a bird of carrion on Agamemnon's corpse, and Clytemnestra says yes, it's keeps old wounds from closing (1468ff)²⁴.

Em determinado momento de *Coéforas* (2004, p.93, 312 -314, grifo nosso), o coro declara: “[que] com pancada letal, letal pancada se puna. Sofra o que fez, assim fala a *velha palavra*.”. É essa velha palavra, então, o que chamaremos aqui de antiga ordem e que traz consigo o princípio de que os assassinatos de vingança são justos e devem ser cumpridos. Em *Eumênides* (2004), no entanto, essa antiga ordem—representada, em especial, através das Erínias – será substituída por uma nova justiça, uma justiça mais democrática e com maior suporte jurídico; como aquela que Ésquilo vira nascer na Grécia de seu tempo:

A tragédia de Ésquilo é dominada pela ideia da fatalidade, do inevitável encadeamento dos crimes – como na família dos Atridas em que o sangue

²³ Em uma das versões do mito, Tiestes, irmão de Atreu, seduz Hipôdamia, a esposa do último. Para vingar-se, Atreu prepara, então, o banquete onde serve os filhos de Tiestes no jantar para o próprio Tiestes, que os comem sem saber.

²⁴ “Clitemnestra justifica sua parte no assassinato principalmente por referência ao sacrifício de Agamenon de sua filha Ifigênia (Ag.1412ff, 1432ff, 1523ss), mas em uma passagem (1497ss) ela diz ser considerada como a encarnação do antigo espírito de vingança relacionado com o banquete selvagem dos Atreus. A conexão entre esse evento e o assassinato de Agamemnon é repetidamente sugerida. Eles estão ligados nas visões de Cassandra, e ela identifica a casa como uma casa dedicada ao abate, uma casa infestada permanentemente por Erínias que voltam a olhar para o erro original feito por Tiestes quando ele seduziu a esposa de Atreus (1186-93) Mais tarde, o coro retrata o demônio da família, empoleirado como um pássaro de carniça no cadáver de Agamenon, e Clitemnestra diz que sim, que é como as velhas feridas se fecham (1468ss)”

derramado clama por outro sangue, até o dia em que a deusa Atena criou o Aerópago, para substituir a lei do Talião por uma justiça imparcial -, e pela ideia da cólera dos deuses (*nímesis*) que procuram humilhar e golpear todos aqueles que se elevam demasiadamente. (JARDÉ, 1977, p.73)

No terceiro estásimo da peça *Agamemnon* (2004), em que o párado lírico nos narra alguns dos últimos acontecimentos, menciona-se, também, essa punição divina de que fala Jardé. Essa punição se dá sobre a imprudência mortal, ou seja, a partir da vontade dos seres humanos de elevarem-se demasiadamente: “ele [Zeus] encaminhou mortais à prudência, ele que pôs em vigor ‘saber por sofrer’. A dor que se lembra da chaga sangra insone ante o coração e a contragosto vem a prudência.” (Ag. 176-181, p.217). Partindo desse pressuposto, seria Zeus, então, quem teria determinado que era preciso “sofrer para saber”, pois seria a partir dessa punição que o homem tomaria ciência de sua *hýbris* (desmedida). Ao fazer uma análise religiosa das peças de Ésquilo, West (1991, p.288) observa que, na visão do teatrólogo, os deuses vigiam o comportamento humano e “asseguram que, mais cedo ou mais tarde, os ímpios e os perversos sejam punidos”. West continua e afirma que, no que concerne às obras de Ésquilo,

existe uma forte tendência a avaliar a conduta humana em termos religiosos e a tornar "piedosos", "impíos", sinônimos de "moralmente bons", "perverso". Triunfo e desastre são automaticamente levados a ser obra dos deuses. Há uma referência constante aos deuses, e podemos dizer que Ésquilo gosta de ver as histórias com as quais ele lida com uma luz religiosa, para colocar uma interpretação religiosa sobre os eventos que ele retrata. (WEST, 1991, p.288)

Assim, temos em Ésquilo uma constante referência religiosa que procura adequar-se ao novo período, o período da justiça dos homens, na qual também tem grande fé. E fora, na instituição do novo julgamento político que esse conflito ganhou uma abordagem inovadora. Pois, posto que, o ser humano agora “forja-se com a lei uma corrente nova e apertada que mantém unidas as forças e os impulsos divergentes e os centraliza, como a antiga ordem social jamais teria podido fazer” (JAEGER, 2010, p.142).

Desta situação - em que poderosas forças se chocam em uma zona de conflito comum, o homem - temos o “terror e piedade” que, de acordo com a *Poética* (1996, p.110) de Aristóteles, as tragédias deveriam suscitar. Esse sentimento é chamado de *catarse*, ou *katarsis*, por Aristóteles (1994) e significa “purgação” em grego. Com a tragédia, oriunda das festas dionisíacas e intrinsecamente ligada à religião, o cidadão que participava dos festivais dionisíacos tinha um momento especial no qual contava

com a oportunidade de purgar seus sentimentos quando assistiam à encenação da queda de nobres heróis do passado. Ao mesmo tempo em que há certo terror nos crimes tratados, apiedamo-nos do destino do herói, já que ele é, na maior parte das tragédias, uma vítima da *hamartía*, isto é, de um erro.²⁵ No Dicionário de Teatro (2008), Patrice Pavis nos descreve a *catarse* a partir da seguinte percepção:

ARISTÓTELES descreve na *Poética* (144 9b) a purgação das paixões (essencialmente *terror e piedade*) no próprio momento de sua produção no espectador que se *identifica* com o herói trágico. Há *catarse* também quando é empregada a música no teatro (*Política*, 8º livro). [...] Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético, está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica. A psicanálise interpreta- a como prazer que a pessoa colhe em suas próprias emoções ante o espetáculo das do outro, e prazer de ela sentir uma parte de seu antigo ego recalcado que assume o aspecto tranqüilizante do ego do outro.

Ainda, segundo Pavis (2008), do Renascimento até o século das Luzes (XVIII), graças a uma visão mais cristã implementada nos mais diversos domínios da vida dos indivíduos daquela época, vemos essa noção aristotélica de *catarse* ganhar uma conotação mais negativa no que diz respeito à criação dramática. Com o predomínio da razão acima das paixões, era pouco provável que a “purgação” dos sentimentos fosse incentivada. Assim, Finley (1998, p.171) afirma que “a ‘piedade’ e o ‘terror’ de Aristóteles destinava-se a caracterizar a reação ao dialético. Os teatrólogos [...] tendiam a enfatizar o terror e sua utilidade como advertência contra o deslize moral.” Na segunda metade do século XVIII, autores como Diderot tentam provar que a *catarse* “não se destina a eliminar as paixões do espectador, mas a transformá-las em virtudes e em participação emocional no patético e no sublime”. (PAVIS, 2008, p.40) Há, então, na dialética trágica, uma função didática; representada pela manifestação de diferentes pontos de vistas em um debate (*Agon*). Além disso, o fato de a tragédia tratar de personagens nobres e elevados “vivendo” seus erros catastróficos em cena e utilizando das mais diferentes linguagens para isso, permitem que a *catarse* se realize:

O drama antigo explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da coação, nem pelo efeito de sua perversidade ou de seus vícios, mas em razão de uma falta, de um erro, que qualquer um pode cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo das forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda

²⁵ Ainda segundo a poética de Aristóteles, é o erro de julgamento ou a ignorância do herói que provoca a catástrofe. O desastre, no entanto, não se dá por perversidade do caráter da personagem, mas por um erro que cometeu.

sociedade, toda cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Desta forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. (VERNANT, 2014, p.219)

Esse “erro” mencionado por Vernant é, na concepção grega, na verdade, uma *hamartía*, ou seja, um ato cometido por um agente que age involuntariamente (*ákon*) – apesar da origem da causa do dano estar nele e não em fatores externos – e não sabe que seu ato é prejudicial ao outro. É a ação de um indivíduo que age ignorando as consequências de seus atos e sem qualquer intenção criminosa (HIRATA, 2008, p.89). Esse erro, ao qual qualquer indivíduo está sujeito, é, muitas vezes, consequência de uma *hýbris* (ambição, descomedimento) e pode causar a queda do herói. Hirata (2008, p.89) expõe em seu trabalho que muitos dos estudiosos no assunto, como Dawe (1970) e Said (1968), associam *hamatía* com *Áte*; enquanto Bremer (1969), por sua vez, as diferencia. Segundo ela, Bremer salienta que *Áte* abrange um desastre cometido pelo herói (afetando não somente sua vida, mas também da comunidade) e é atribuído a um “momento de obscurecimento mental, de cegueira, de intervenção divina, isto é, uma causa estranha a ele.” (HIRATA, 2008, p.89); diferente da noção de *hamartía*, que parte de uma compreensão humana e racional do erro e está integrada à uma cadeia de acontecimentos. Neste sentido, a *Áte* seria, então, um erro explicável pela ação arbitrária dos deuses nas ações humanas²⁶ e a *hamartía* não.

Relacionando os termos, por outro lado, Pierre Chantraine (2009, p.2), defende que *áte* pode vir a significar muito mais do que um erro cometido por intervenção divina como atesta Bremer; principalmente no que se refere às tragédias. Assim, ele explica que “chez Homère le mot designe la faute, l’erreur,[...] et en //.19,91 on voit naître la notion de la déesse Ἄτη.”²⁷ Mas que, além disso, “le mot est bien attesté dans la tragédie au sens de ‘erreur, malheur’, et peut se dire de personnes marquées par le

²⁶ Nas poesias épicas, era comum atribuir o termo *Áte* a uma divindade. Esta era considerada a “personificação do Erro” e carrega consigo seu próprio mito. O escritor Pierre Grimal (1993, p.52-53) utiliza, inclusive, de uma narrativa mítica para defini-la: “Divindade leve e ágil, seus pés só poisam sobre a cabeça dos mortais, sem que eles se apercebam. Aquando do juramento de Zeus, em que este se comprometeu a dar a supremacia ao ‘primeiro descendente de Perseu que ia nascer’ e submeteu desse modo Hércules a Euristeu, foi Ate quem o enganou. Zeus vingou-se, precipitando-a do Olimpo. Ate caiu na Frígia, sobre uma colina que recebeu o nome de Colina do Erro. Foi ali que Ilo construiu a cidadela de Ílion (Tróia). Zeus, precipitando Ate do alto do céu, cortou-lhe para sempre a possibilidade de residir no Olimpo. É por isso que o Erro constitui a triste partilha da humanidade.”

²⁷ “Em Homero, a palavra designa a culpa, o erro, [...] e em Il.19,91, vê-se a noção da deusa Ἄτη.”

malheur”²⁸. Por conseguinte, apesar do caráter divino vinculado ao termo em Homero, seu emprego no contexto da tragédia viria a significar tanto um “erro” quanto um “estágio de cegueira do pensamento humano”, bem como “a própria desgraça consumada”.

Segundo Rodrigues (2015, p.43), “o conceito de ἄτη, [...] por sua natureza primitiva, estabelece dentro do mito uma relação, ora de influência, ora de ação concreta e física na vida do grego.”. Desta forma, a partir de uma ὕβρις (*hýbris*), ou seja, de uma ação “desmedida”, o herói acaba sendo tomado por essa “cegueira”, o que conduz os seres humanos à ruína; é sua falha enquanto criatura limitada. Tomando como base a concepção do poeta e historiador Sólon, mencionado por Jaeger (2010, p.304), o herói “desmedido” é aquele que já possui muito, ambiciona mais e acaba por cair em desespero. No primeiro estásimo da peça *Agamêmnon* (ÉSQUILO, 2004, p. 133, 370-377), o coro de anciãos canta a ruína reservada àquele que ambiciosa em demasia:

Co. Ímpio é quem diz que os Deuses desprezem cuidar
de quantos mortais pisoteiem
a graça do intocável.
A ruína se mostra
filha do temerário
por anelos maiores que o justo,
por arderem palácios em excessos
além do que é o melhor.

Partindo desse pressuposto, ὕβρις seria, para Ésquilo, o motivo que leva as pessoas à cegueira (ἄτη). Segundo Marco Aurélio Rodrigues (2015, p.15), esse “erro” gera consequências desastrosas para, só então, retomar o equilíbrio, pois, “o homem que almeja riqueza ou poder de forma descontrolada, ou seja, o homem ὕβριστής, precisa passar por um processo de reequilíbrio e, assim, sua arrogância será extinta.”

Observando a *Orestéia* (2004), especificamente, dificilmente encontraríamos em Clitemnestra ou Orestes um erro no sentido de *hamartía*, no qual há completa ignorância sobre as consequências de seus atos. Pois, ambos os personagens estão cientes de suas ações e não foram acometidos por qualquer tipo de loucura ou “cegueira”, pelo contrário, as planejaram com bastante antecedência. Agamemnon, por sua vez, apesar de estar sofrendo as consequências de ações anteriores (o

²⁸ " A palavra está bem atestada na tragédia no sentido de "erro, infortúnio ", e pode ser dito de pessoas marcadas pelo infortúnio [...]".

assassinato de Ifigênia, principal motivador da vingança de Clitemnestra), chega ao palácio dos Atridas totalmente ignorante do que acontecerá e caminha pelo ordenado tapete vermelho sem saber que caminha para sua morte.

A presença do tapete nesta peça tem um caráter simbólico forte, quase como se estivesse vivo (SNELL, 1953, p.102). Pois, além da vingança pessoal da esposa de Agamêmnon por este último ter dado a filha deles, Ifigênia, em sacrifício (ÉSQUILO, 2004, Ag.1521-1530), Clitemnestra utiliza, em *Agemêmnon* (2004), do tapete vermelho como um recurso da coerção para tentar o marido a entrar no castelo com falsas honras de rei enquanto pretende matá-lo. De um ponto de vista religioso, pisar nesse objeto ornamentado seria vangloriar-se de sua condição nobre e cometer uma ὕβρις, desagradando aos deuses - posto que o ser humano deveria manter-se contido em sua limitação mortal sem almejar nada mais –: “Clytemnestra welcomes her husband and tempts him to enter his palace over rich fabrics, in what he knows is an act liable to excite the gods’ anger.” (RAEBURN D.; THOMAS O., 2011, p.17).²⁹ Temente aos deuses, no entanto, Agamemnon hesita num primeiro momento: “sobre os enfeitados adornos, mortal/ não tenho como andar sem pavor./ Dêem-me honras de homem, não de Deus.” (ÉSQUILO, 2004, p.167, Ag.923-925). Mas sua esposa insiste e acaba por convencê-lo; de forma que, ainda que temente, ele comete o ato indigno e prevê, de certa forma, a ruína do castelo ao mesmo tempo em que solicita:

Ag. [que] ao pisar nessa púrpura dos Deuses
não me atinja de longe a inveja do olho.
Grande é o pudor de arruinar o palácio
pisando opulência e tecidos preciosos.
(ÉSQUILO, 2004, Ag. p. 169,946-949)

Punido com a morte por meio das mãos de sua esposa, Clitemnestra, Agamêmnon cumpre sua sina e paga com sangue o sangue por ele derramado ao mesmo tempo em que se engrandece aos olhos do povo como o herói de guerra que, em sua ingenuidade, fora traído no seio familiar e, portanto, é digno de compaixão:

Ainda que venha a agir com algum requinte de crueldade ou tenha praticado algum tipo de vilania, o herói é aquele que por sua grandiosidade passa, também, por uma situação desastrosa, tão grande quanto seu próprio tamanho. No entanto, sua queda é parte de um processo que o engrandece, pois corresponde ao aprendizado da própria condição humana. (RODRIGUES, 2015, p.145)

²⁹ “Clytemnestra recebe seu marido e tenta-o para que entre em seu palácio pisando sobre tecidos ricos, o que ele sabe ser um ato capaz de excitar a raiva dos deuses.” (tradução nossa).

Para auxiliar na *catarse*, Ésquilo nos narra a morte covarde e desprovida de glória que aguardava por Agamêmnon. Sendo ele um herói de guerra, teria sido glorioso que morresse em batalha ou praticando algum nobre feito, como declara Orestes:

Or. Ah, se no sopé de Ílion
golpeado por lança de um lício
tivesse perecido, ó pai!
[...]
terias túmulo magnífico
em terra ultramarina,
suportável ao palácio.
(ÉSQUILO, 2004, Co. p.97, Est.3 346-348; 352-353)

Tendo sido, ao contrário, trucidado em sua banheira pelos membros de sua própria casa (sua esposa e o amante desta última) sua morte fora tudo, menos gloriosa. E é por isso que Orestes sente-se na obrigação de vingá-lo:

Or. Perpetraste toda a desonra, *oimo!*
E pagarás pela desonra do pai
graças aos Numes, graças aos meus braços.
Então, que eu te afaste e elimine!”
(ÉSQUILO, Co. 2004, p.101, Est.9. 438)

Para além de qualquer possível maldição familiar (sendo ela efetiva ou não), portanto, ousamos afirmar que, àquela altura (no momento em que se passa o enredo das peças da trilogia), as vinganças na família já operavam bastante independentemente dos deuses superiores, respondendo automaticamente às ações pecaminosas e de violência, podendo alterar o equilíbrio da mente de uma pessoa ou mesmo assumir sua identidade (WEST, 1991, p.238). Eis o que vemos acontecer com o próprio Orestes. Em algumas representações do mito, como aquele que se apresenta em *Ifigênia em Áulis* (414 a.C.), de Eurípedes, Orestes perde sua sanidade ao ser perseguido pelas Erínias e acaba por ter de encontrar sua irmã Ifigênia para livrar-se das perseguidoras. Na *Orestéia* (2004), antes de sua absolvição em Atenas, há também um breve momento em que somente ele consegue visualizar as Erínias e mesmo o coro parece questionar a sanidade de Orestes (Ésquilo, Co.2004, p.145, 1048-1056) : “o coro não pode vê-las e acreditam ser uma ilusão que afeta Orestes porque sua mente está perturbada ”(WEST, 1991, p.234-235). Apesar disso, a

presença das Erínias no julgamento instituído por Palas Atena valida a autenticidade das divindades e, conseqüentemente, a sanidade de Orestes, de forma que, durante todo o processo de acusação, seus argumentos são bastante racionais e objetivos.

Na visão de Jaeger (2010, p.307), Orestes “é apenas o filho infeliz, amarrado pela vingança do sangue.” Pois, como defende o autor, assim que atinge a virilidade, “espera-o a maldição sinistra que o levará à perdição, ainda antes de ter começado a gozar a vida. O deus de Delfos compele-o com renovado vigor, sem que nada o possa desviar do destino que o espera.”. Assim, Orestes é, para Jaeger o ponto central onde o conflito entre as forças divinas que mantêm a justiça – uma força com uma noção de justiça mais antiga e uma com uma noção mais “nova” - se entrecrocamos “com força demolidora.”

Apesar disso, sua decisão de cumprir os desígnios dos deuses, mais do que o oráculo que o prevê, é primordial para que ele se constitua como herói vingador através de suas ações. Ele é, como notamos neste trecho de *Agamemnon*, aquele que fora elegido para a ação; por isso, a execução de sua tarefa tem proteção divina (TORRANO, 2004, p.38): “um outro punidor por nós há de vir, /matricida rebento, vingador do pai./ Exilado errante estranho a essa terra/ voltará para coroar a ruína dos seus.” (ÉSQUILO, 2004, Ag. p.191, 1280-1283). Cabe observar, no entanto, que, ao contrário de Agamemnon, punido por sua desmedida, Orestes é quem vai atrás da vingança de sangue e, segundo Rodrigues (2015), quem comete sua própria ἄτη: “Orestes não é aquele que foge da ἄτη, mas o herói que vai em direção a ela, como aquele que irá impor a ἄτη aos seus inimigos” (RODRIGUES, 2015, p.344). Este caráter do herói, que persegue o que seria sua própria ἄτη, é bastante perceptível quando, antes de cometer o assassinato, roga à Zeus que envie dos inferos “a tardia punitiva erronia/ à mísera e perversa mão humana” (ÉSQUILO, 2004, Co. p.99, 383-384) pois é preciso que, mesmo perversa, por meio de suas mãos humanas os inimigos paguem por seus crimes.

Complementando este ponto de vista, Orestes, “imitação” do indivíduo do século V, não poderia mais, como os heróis das epopeias, aceitar passivamente a vontade nos deuses. Assim, ele nos apresenta nas *Coéforas* (2004), dúvidas com relação à ordem de Apolo: “Não se deve confiança a tais oráculos?” (ÉSQUILO, 2004, Co., p.93, 297). Não obstante, depois de hesitar, decide pelo assassinio, pois, além do temor ao oráculo – pois Apolo havia prometido que Orestes “pagaria com muitos males” se não cumprisse a ação (ÉSQUILO, 2004, Co.p.91, 277) -, o herói diz ao coro

que tem pelo menos mais dois motivos válidos para o assassinato de Clitemnestra e Egisto além da obediência a ordem de Apolo, vejamos:

Or. Até sem confiança, o ato há de se fazer
 Muitos desejos convergem neste ponto:
 as ordens do Deus, o grave luto pelo pai,
 e ainda oprime a carência de recursos,
 e os cidadãos mais gloriosos dos mortais,
 eversores de Tróia com celebrado espírito,
 não estarem assim sob duas mulheres;
 fêmeo é seu espírito, se não sabe, saberá.
 (ÉSQUILO, 2004, Co., p.93, 297 – 305)

Assim sendo, além das determinações dos deuses, o herói tem também outros motivos que transpassam a ordem religiosa. São motivos coletivos, políticos e mesmo pessoais (luto). Desta forma, depois de hesitar por um breve momento, fora Orestes quem *decidiu* matar Clitemnestra e Egisto, assumindo, assim (ao menos, parcialmente), a responsabilidade sobre a ação. Sobre isso, nos explica Leski (1995, 290):

Orestes que, depois das descrições da dor e dos crimes na casa dos Atridas, pronuncia o seu que expie a sua culpa, já não pensa na ordem de Apolo nem pensa em Egisto; incorporou o terrível acto de matricídio no seu próprio querer, e leva-lo-á a efeito sob sua própria responsabilidade. No fundo, voltamos a encontrar-nos perante a duplicidade da motivação de ordem divina e vontade humana [...]. Mas o que era ali [na psicologia homérica] uma unidade não problemática, aqui provoca um conflito trágico de grande profundidade. [...] Orestes, que obedece ao deus e vinga o seu pai, é o mais piedoso dos filhos, mas entra, no entanto, como assassino de sua própria mãe, no círculo da obcecação, crime e expiação, que envolve a sua estirpe.

Assim sendo, – ao contrário do que se vê no mito de Édipo³⁰, por exemplo - Orestes não só está ciente do “erro” que está prestes a cometer, como busca por ele e conta com a proteção divina para realizá-lo. Pois, apesar de perseguido pela justiça vingadora das Erínias depois do assassinato de Clitemnestra e de Egisto, Orestes tem a seu favor o fato de ter obedecido à vontade dos deuses e acaba por ser recompensado com sua absolvição final em Atenas, retomando o estado de equilíbrio do enredo.

Devido a isto, Orestes é visto, por Torrano (2004, p.37), como o filho confiante e obediente dos deuses, uma vez que, mesmo hesitando no momento de matar a

³⁰ Édipo é uma personagem mitológica famosa por matar o pai e casar-se com própria mãe sem saber. É um exemplo clássico de uma tragédia construída devido a um “erro”. Pois, na tentativa de futuro que previra o oráculo, ele acaba por cumprí-lo sem ter conhecimento e ao tomar consciência disso, enlouquece e cega-se.

mãe, acaba por realizar a ação que lhe fora incumbida. Como bem enfatiza Rodrigues (2015, p.346): “[...]sua atitude não é a de uma vergonha em relação ao que será realizado, mas o compromisso com uma responsabilidade que só então trará possíveis desdobramentos e consequências.” Desta maneira, Orestes conta com a proteção de Apolo para cumprir sua missão e retificar sua ἄτη³¹:

Or. Que a veja o pai
 não o meu, mas o Sol que vê todas
 estas ímpias proezas de minha mãe
 para no tribunal ser minha testemunha
 de que por justiça cometi este massacre
 da mãe; Não menciono a morte de Egisto,
 punido por adultério como diz a lei.
 (ÉSQUILO, 2004, Co. p.141, 984-990)

Não podemos deixar de notar, no entanto, que apesar da certeza de Orestes de que era necessário assassinar a mãe (afinal, era o que dizia a “velha palavra” e fora o que lhe designara o deus Sol), seu caráter humano (já menos carregado com o espírito heroico do Orestes citado como modelo para Telêmaco na *Odisséia*) fez com que buscasse força nas orações, na irmã Electra e no amigo Pílates antes da realização da ação. Pouco antes do ato, Orestes hesita, e Pílates o incita a cumprir com o assassinio, pois era este o seu objetivo e era essa a vontade dos deuses. Neste momento, pouco antes de ser morta, Clitemnestra tenta também justificar-se dizendo que o Destino havia contribuído para a morte de Agamemnon; diz ela: “O Destino, filho, disto também é causa” e Orestes, com destreza lhe responde: “Também esta morte o destino preparou.” (ÉSQUILO, 2004, Co. 2004, p.135, 910-911). Assim, Orestes decide por cumprir o ato de matricídio, mas não sem sentir-se involuntariamente culpado.

Com isso, notemos, então, a complexidade da personagem trágica que, apesar de confiar nos deuses e temê-los, percebe que há, também, uma responsabilidade pessoal e social em cada uma de suas ações e isso faz toda diferença quando a comparamos com personagens de obras anteriores. Orestes, como dissemos anteriormente, fora para Argos com um propósito e o cumprira (embora, não sem hesitar). O fato de tê-lo cumprido enfim, no entanto, nos mostra que a atitude da personagem parece estar naturalmente ligada com o destino que a impelia:

³¹ “a ἄτη é a mácula da família, ela é a chaga que retorna e envolve seus membros de tempos em tempos.” (RODRIGUES, p.350)

Thus during the period before Orestes performs his act of vengeance, there is a strong awareness of many divine powers calling for him to do it: commanding him, threatening him, waiting for him, helping him. A cosmic tension, which only he can resolve. And when he does the deed and kills his mother and Aegisthus, the chorus sing that Justice, the true daughter of Zeus, has held his hand in the fight (948).” (WEST, 1991, p.234) ³²

Vemos, aqui, na abordagem de West, a concepção religiosa de Ésquilo com relação ao ato de Orestes. O coro em *Coéforas* (2004) mostra-nos como a atitude do herói fora acertada. A ponto de, muito provavelmente, ter sido “guiada” pelas mãos de um deus:

Co. Veio cuidosa de secreta batalha
a astuciosa Punição,
a verdadeira Jovem de Zeus
na batalha tocou a mão,
Justiça nós mortais a chamamos
com acerto, ela respira
rancor ruinoso aos inimigos.
(ÉSKUÍLO, *Co. Ant.*1, p.137, 946-952).

Apesar disso, diferentemente do que vemos na *Ilíada* e na *Odisséia*, por exemplo, obras em que Atena interfere diretamente na ação do enredo, Apolo, aqui, não passa de um orientador da ação de Orestes, pois cabe somente a ele realizá-la de fato. Esta era, como vimos anteriormente, uma característica do herói trágico que - ainda que permaneça guiado pelos deuses e receba suas orientações - está sozinho em suas ações (SNELL, 1953, p.108).

Sendo as peças de Ésquilo repletas de religiosidade, é possível notar em diversos momentos da trilogia uma tensão seguida de uma tentativa de conciliação entre a justiça dos deuses e a do Estado (homens). Pois, na visão esquiliana representada nas peças, os deuses mantinham a ordem no mundo apesar de todo o sofrimento humano. Há uma fé maior nesses deuses olímpicos que constituem um mundo bem ordenado e significativo. Um mundo que se espelha no plano terreno:

Em Ésquilo, a interferência entre mundo divino e mundo humano é permanente. Os dois universos refletem-se um no outro. Não há conflito

³² “Mesmo durante o período antes de Orestes executar seu ato de vingança, há uma forte consciência dos muitos poderes divinos que estavam pedindo-lhe para fazê-lo: ordenando-lhe, ameaçando-o, esperando por ele, ajudando-o. Uma tensão cósmica, que só ele poderia resolver. E quando realiza o proposto e mata sua mãe e Egisto, o coro canta que a justiça, a verdadeira filha de Zeus, tinha segurado sua mão na luta (948).”

humano que não traduza um conflito entre forças divinas. Não há tragédia humana que não seja também uma tragédia divina. (VIDAL-NAQUET, 2014, p.229)

Sendo assim, o que vemos na *Orestéia* é a transição entre uma antiga ordem de sangue e vingança para uma nova, na qual, sob uma concepção unificada de força educadora, moral, religiosa e humana, a democracia Ateniense se revela como uma nova lei. Assim, a *pólis* torna-se o espaço ideal para a realização do desfecho trágico, uma vez que une deuses e homens em torno de uma nova visão de Justiça. Vejamos, em seguida, como isto se apresenta no enredo das peças.

A fim de acabar com a maldição cíclica que recaía sobre o povo de Orestes e para que este deixasse de ser perseguido pelas Fúrias, Apolo recomenda em *Eumênides* (1960), que o herói busque refúgio na cidade de Atenas, onde encontraria a deusa protetora da cidade e poderia contar com um julgamento justo e democrático. Assim, Atena institui uma audiência de julgamento e sua nova forma de justiça:

At. Já que a coisa atingiu este ponto
 escolho no país juízes de homicídio
 irrepreensíveis reverentes ao instituto
 juramentado que instituo para sempre.
 Vós, convocai testemunhas e indícios,
 instrumentos auxiliares da justiça.
 Selectos os melhores de meus cidadãos
 terei a decisão verdadeira desta causa,
 sem que injustos violem juramento.
 (ÉSQUILO, 2004, p. 109, *Eu.* 482-489)

Essa nova política representa a acrópole de Atenas da época (século V a.C) e Ésquilo ilustrou-a muito bem ao compará-la com a antiga ordem, caracterizada nas Erínias. Observando a trilogia, notamos, já em *Agamêmnon* (2004), expressa na fala do coro, uma insatisfação popular com uma justiça baseada em constantes vinganças. Diz ele, assim que Egisto acaba de vangloriar-se pela morte de Agamêmnon: “com Justiça não livrarás tua cabeça de pétreas pragas do povo, bem o sabe.” (ÉSQUILO, 2004, *Ag.* p.217, 1615-1616). Isso nos demonstra que o povo já não está mais satisfeito com a antiga ordem e outra se faz necessária. Por isso, Raeburn e Thomas defendem que “the whole trilogy valorizes the justice of the courtroom over retribution, an antiextremist position”³³ (p.XX, 2011). Percebemos, então, que a justiça,

³³ “toda a trilogia valoriza a justiça do tribunal sobre a retribuição, isto é, uma posição antiextremista n.” (tradução nossa)

preocupação central da trilogia, aparece institucionalizada como uma forma de substituir a antiga ordem de vingança “olho por olho e dente por dente”:

As the Iliad's recourse to blood-money pointedly clashes with the prevailing values of the play, so Agamemnon's focus on life-for-life revenge contrasts expressively with the civic procedure in classical Athens for dealing with homicides, which is ushered in by the new justice system of Eumenides. RAEBURN D.; THOMAS O., 2011, p. XXXII)³⁴

Orestes, por sua vez, apresenta-se nessa trilogia como o modelo de cidadão grego “moderno”, conciliador da nova ordem política e religiosa. É a representação do vingador obediente às ordens dos deuses (no caso, de Apolo), mas também responsável e ciente de suas ações. Um homem que, depois de ter sido perseguido por uma forma mais mítica de justiça, passa a conhecer a justiça da cidade de Atenas. É interessante notar que, durante o julgamento, Orestes reconhece que fora influenciado pelo oráculo do deus Apolo; mas que, apesar disso, tem consciência de seu ato e não se arrepende de tê-lo feito:

Co. Diz primeiro se és matador da mãe.
 Or. Matei. Não é possível negar isso. [...]
 Co. Deves dizer todavia como mataste.
 Or. Com espada na mão cortei o pescoço.
 Co. Quem persuadiu? Quem aconselhou?
 Or. Os oráculos deste. Ele me testemunha.
 Co. O adivinho te explicou que mate a mãe?
 Or. *E até aqui não lamento a sorte.*
 (ÉSQUILO, 2004, p. 117, Co. Or. 587-596, grifo nosso)

Notemos que Orestes frisa que “não lamenta a sorte”, pois, além de ter ao seu lado a proteção do deus Apolo, que testemunha a seu favor, ao perseguir sua própria ἄτη, o herói aceita, de antemão, todas as consequências decorrentes de seu ato. E, então, ainda que obediente aos deuses, vê seu julgamento se realizar na esfera humana na qual é julgado (porém, não condenado) como - ao menos, parcialmente - responsável pelo ato infame:

Há, aqui, um leve distanciamento da noção homérica de ἄτη, pois embora haja a ação divina, a reparação está calcada no âmbito humano, invalidando, por exemplo, o tipo de justificativa de Agamêmnon na *Iliada*, em que o herói,

³⁴ “Assim como o recurso “sangue-dinheiro” da *Iliada* entra incisivamente em confronto com os valores vigentes da peça, o foco de Agamêmnon na vingança “vida pela vida” expressivamente contrasta com o procedimento cívico da Atenas clássica para lidar com homicídios, o qual é introduzido pelo novo sistema de Justiça de Eumênides” (tradução nossa)

até certo ponto, se exime de uma responsabilidade.” (Rodrigues, 2015, p..338)

Essas ressignificações do termo *ἄτη* ao longo do tempo, que outrora privilegiaram a ação divina sobre os seres humanos – com uma entidade que age diretamente sobre as pessoas - para, posteriormente, transportá-la para um campo de significação mais humano – em que o “erro” pode ser tanto uma influência quanto algo que se busca - é, também o reflexo de uma nova visão de sociedade ateniense, na qual o cidadão passa a se ver mais como ser responsável e social do que seus antepassados fizeram.

Muitas vezes, e *Coéforas* é uma das tragédias que prova isso, a própria forma de ação da *ἄτη* passa de um estágio de influência para ser o próprio objetivo ou resultado. Ésquilo era o mais tradicional dos três tragediógrafos, mas é seguro que seu pensamento, mesmo apoiado em todo legado que havia chegado até ele, já demonstrava em sua obra as marcas do seu tempo, as marcas das constantes mudanças sociais e linguísticas. (RODRIGUES, 2015, p. 352)

Concluimos, então, que mesmo hesitando antes de matar a mãe, fora, para além de sua vingança individual, a *fé* no cumprimento de sua missão, juntamente com a *responsabilidade assumida* por ele, que Orestes concluiu o ato de matá-la. É nesse depoimento que sua defesa se instaura e através do qual é absolvido pela própria Palas Atena, quebrando a antiga tradição de perseguição das Erínias para fazer valer a nova justiça democrática ateniense. Mais do que isso, no desfecho da peça *Eumênides* (1960) - as Fúrias ainda encontram um “lugar de atuação” na cidade como seres guardiões, metaforizando a benção divina a essa nova justiça instaurada e a necessidade dos homens de continuarem a evitar a desmedida:

At. Vejo destes semblantes terríveis
grande lucro para estes cidadãos.
Se honrardes sempre benévolos
a estas benévolas, brilhareis,
governando terra e cidade
em tudo com reta justiça.
(ÉSQUILO, 2004, *Eu.* p.145, 990-995).

Isto prova o desdobramento do cidadão grego “moderno” perante o novo sistema político democrático ateniense. Essa complexidade dialética faz da peça uma das vivências mais completas possíveis e motivo de constante revisitação. Pois, além de narrar o drama de Orestes, nos descreve as pessoas da época, seus costumes e função social enquanto seres éticos e religiosos em um contexto (também) político.

4 O MITO DE ORESTES EM JEAN RACINE

Os clássicos são clássicos porque todos [...] procuraram ou procuram a verdade do homem com os meios estéticos de seu momento histórico.

MORETTO, Fulvia (2006, p.67)

4.1 A permanência do mito grego no Classicismo francês do século XVII

Na segunda metade do século XVII, vemos prosperar na França o período chamado de Renascimento. Nesse período, sob o reinado de Luis XIV, o “Rei Sol”, e com a redescoberta de obras da Antiguidade trazidas da Itália, a Plêiade³⁵ abandona as ideias medievais de teatro – a partir das quais organizavam-se grandiosas mutações cenográficas (palcos) em encenações didáticas da vida de Cristo - e passa a encontrar inspiração na clareza das obras gregas e romanas dos antigos autores e, principalmente, na teoria da *Arte Poética* de Aristóteles. Segundo Tieghem (1963), foi em torno dessas observações feitas por Aristóteles que se desenvolveu o pensamento estético italiano desta época. E fora somente por Scalingero, médico e humanista italiano que publicou sua *Poética* em 1561, que os franceses descobriram a *Poética* de Aristóteles e vieram a ter sua primeira versão francesa um século depois:

A primeira tradução francesa [da *Poética*], a de Norville, é somente em 1671 [...]. O que explica que, mesmo sendo a referência a Aristóteles uma obrigação na França – principalmente depois de 1630, quando sua teoria da poesia dramática se havia afirmado como fundamento da doutrina clássica francesa -, o filósofo grego era conhecido mais pelos comentários italianos do que por sua própria obra. (MACHADO, 2006, p.31)

³⁵ PLÊIADE: “Na raiz da palavra, possivelmente de origem latina, podemos encontrar Plebs que significa conjunto de cidadãos, o que ainda hoje é aplicável a grupos de pessoas com aptidões artísticas que se reúnem para partilhar experiências e ideias, mas sem qualquer carácter normativo. Pleiade foi igualmente o nome de um grupo literário francês constituído no século XVI e composto por sete poetas. [...] Sob a direcção de Dourat, os poetas Jodell, Baif, Du Bellay, Ronsard, entre outros, reuniram-se a partir de 1549 com a designação inicial de ‘docte brigade’. Nesse mesmo ano redigiram uma teoria poética considerada o manifesto do grupo, intitulada ‘Défense et illustration de la langue française’. Acusando de despreocupação os poetas franceses, repudiando géneros poéticos medievais, desejam elevar a sua língua à grandiosidade do grego e do latim. Assim, propõem o enriquecimento da mesma (através da formação de palavras compostas e construções gramaticais livres) e a renovação dos temas (mais eruditos e laboriosos, inspirados nos exemplares clássicos). Os géneros a cultivar seriam entre outros, o epigrama, a ode, a tragédia, o poema épico, a écloga e o soneto. Este grupo iria influenciar o rumo da literatura francesa pela definição do estilo poético. Fornece igualmente uma nova concepção de poesia segundo a qual o poeta com inspiração divina, é investido de uma missão transcendente e imortal.” Fonte: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6019/pleiade/>>. Acesso em: 28 Jan 2018

E foi devido ao grande respeito pelas traduções e comentários italianos que a França utilizou das ideias de Aristóteles para criar, posteriormente, sua própria doutrina. Mais do que imitar os autores clássicos, no entanto, os artistas italianos, - que começaram a voltar seus olhos para as artes gregas e romanas a partir do século XIII – buscaram construir, (assim como os franceses) a partir dos valores estéticos da Antiguidade, uma doutrina clássica adequada ao período em que se encontravam. Fulvia Moretto (2006, p.52-53) nos narra que, diferente da concepção de vida medieval anterior ao século XVI, na qual o centro da experiência humana está voltado para Deus, “a concepção renascentista de vida, ao contrário, sem negar a existência de Deus, revaloriza a arte grego-latina que fizera do homem a medida de todas as coisas. Desta forma, é o homem, e não mais Deus, o centro do universo”.

Não há, então, com a retomada dos clássicos, uma intenção de copiá-los tais quais advindos da Antiguidade, mas sim, de que estas obras sirvam de modelo para criações artísticas de igual valor, porém, sob um diferente prisma. Assim nos conta Flavio de Campos e Renan Garcia Miranda em *A escrita da História* (2005, p. 131):

Essa relação com a Antiguidade não representava o desejo nostálgico de retorno ao passado. Os homens medievais sabiam que já eram “outros homens”, diferentes dos da Antiguidade. Queriam o poder, a ciência, a arte e a filosofia dos antigos adaptada ao seu mundo. Fazer renascer a produção intelectual não significava retornar ao mundo antigo, significava criar a partir dos antigos.

O teatro, em especial, tinha bastante importância no século XVII. Pois, terminadas as guerras de religião do século XVII e as revoltas de Fronda do início do século XVII, há na França o que Moretto (2006, p.51) chama de “uma certa calma interna” com o reinado de Luís XIV. O que fez com que os nobres, com pouco a fazer, buscassem por entretenimentos como o teatro. E o poeta Jean Racine, em particular, destaca-se no período conhecido como Classicismo francês por criar verdadeiras obras de arte a partir dessa influência clássica.

Cabe lembrar que consideramos “clássico” aqui, não somente as obras gregas e latinas da Antiguidade, mas também as obras desse movimento que chamamos “classicismo” e que se inspiram nelas. Pois, como definido no dicionário Michaelis (2015), “clássico” é algo: “1) Relativo à literatura, às artes e à cultura da Antiguidade greco-latina e/ou 2) Que tem como referência a tradição de Antiguidade greco-

latina”³⁶. Fazendo parte do grupo que segue as premissas da segunda definição, Jean Racine é, como define Elliot, (1969, p.16) um “poète imitateur mais pas esclave des Anciens”³⁷; o que podemos notar desde seu primeiro prefácio publicado nas edições de 1668 e 1673, nos quais percebemos a forte influência de Virgílio sobre suas peças. Certamente, como menciona Bernard Lalande (1959) em suas notas sobre a peça escrita por Jean Racine em 1667, *Andromaque*, a influência virgiliana não fora a única. Segundo a autora, além das obras *Eneida* de Virgílio e *Andrômaca* de Eurípides – ambas mencionadas no prefácio escrito pelo autor para introdução da peça – são visíveis também traços da *Ilíada* de Homero e de *As Troianas* de Sêneca.

Para introduzir o tema de sua obra *Andromaque* (1993), Racine inicia seu primeiro prefácio com um trecho do terceiro livro da *Eneida* a fim de apresentar, segundo ele, o assunto, o local da cena, a ação que se passa e as quatro personagens principais do enredo. Utilizando de personagens mitológicas, há nas criações de Racine uma “mistura de influências modernas, helenísticas e virgilianas” (ELLIOT, 1969, p.10). O que fora, como podemos notar, uma estratégia de sucesso.

Apesar da ambientação grega e dos famosos nomes de reis e rainhas da Antiguidade, o caráter das personagens racinianas são a representação dos homens e mulheres do século XVII francês, pois, “il est très vrai que, présenté à la Cour, Racine a dû apprendre qu’un roi de France peut avoir pour sa maîtresse une passion douloureuse et chargée d’orages.”³⁸ (LALANDE, 1959, p.13). Isso porque, segundo Lalande (ibidem), Racine parte do aspecto psicológico da personagem que quer representar antes de colocá-la em situação; o que faz com que tenha flexibilidade suficiente para carregar consigo os dramas do século de Racine ainda que mantenham nomes de heróis antigos.

Neste trecho, Romilly nos diz, então, que, apesar de chamarmos as peças de ambos os autores, Ésquilo e Racine, de “tragédia”, o período histórico em que se encontram, bem como o local em que são escritas, a ideologia dos autores e a forma como são representadas cada uma delas, não nos permite vê-las como iguais, mas sim, como diferentes ramificações de uma mensagem simbólica em comum que se modifica e se adequa à proposta artística de cada autor.

³⁶ CLÁSSICO. Dicionário online Michaelis. 2015, Editora Melhoramentos Ltda. ISBN: 978-85-06-04024-9. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/creditos/> Acesso em:30 Jan 2018

³⁷ “poeta imitador, mas não escravo dos Antigos”. (tradução nossa)

³⁸ “É verdade que, apresentado à Corte, Racine teve que aprender que um rei da França pode ter para com sua amante uma paixão dolorosa e tempestuosa” (tradução nossa)

A peça *Andromaque* (1993) escrita por Jean Racine no século XVII trata de personagens nobres e elevadas originárias dos mitos gregos. É composta de cinco atos em versos alexandrinos e possui quatro personagens principais: o herói mitológico, pertencente à família de Atreu, Orestes; a filha de Helena e Menelau, Hermione; o filho de Aquiles, Pirro; e a viúva de Heitor - Príncipe de Tróia - Andrômaca. E, acompanhando cada uma dessas personagens, há um servo ou amigo que serve como confidente. São para esses confidentes que as personagens principais: Andrômaca, Orestes, Pirro e Hermione confessam seus anseios, externalizando seus pensamentos e fraquezas [já que não era verossímil falarem sozinhos, a não ser em momentos de grande lamentação, onde o monólogo é aceitável e os confidentes somos nós (PRADO, 1992).] Pois, como nos diz o crítico teatral Décio de Almeida Prado (idem, p.89), “o confidente é o desdobramento do herói, o alter ego, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável.”

Antes de analisarmos melhor o conflito trágico da peça raciniana, vejamos o que nos narra Junito Brandão (1991, p.195) sobre o episódio do mito de Orestes que Racine escolheu tratar:

Desde muito jovem Orestes era noivo de Hermíona [chamada de Hermione por Racine], filha de Menelau e Helena, mas durante a Guerra de Tróia, o inseguro Menelau prometera a jovem a Neoptólemo [Pirro em Racine], filho de Aquiles. No regresso de Táurida, Orestes foi para junto de Hermíona, enquanto o esposo se encontrava em Delfos. Raptou a filha de Menelau e, em seguida, matou-lhe o marido. Conta-se que o homicídio fora praticado em Delfos, a conselho da própria Hermíona. Para tanto, o jovem atrida provocou um tumulto durante o qual lhe foi muito fácil liquidar o rival. Com a filha de Helena, Orestes fora pai de Tisâmene. Reinou em Argos como sucessor de Cilárabes, que falecera sem filhos e depois em Esparta, em lugar de Menelau

Ao compararmos o resumo de Brandão, a peça de Eurípedes (*Andrômaca*) e a peça de Racine, podemos notar muitos pontos convergentes. Como, por exemplo, a morte de Pirro, sempre efetiva e em meio à um tumulto (em ambas as peças, em lugares sagrados, mas Racine substitui o templo por uma cerimônia de casamento católica). Em Eurípedes, no entanto, Andrômaca clama pela vida de seu filho com Pirro, o que, como o próprio Racine observou no segundo prefácio de *Andromaque* (1993, p.18), parecia menos verossímil do que implorar por seu filho com Heitor, seu grande amor. Além disso, em Racine, Pirro não está distante do palácio e muito menos casado com Andrômaca quando a trama se inicia. É isso, no entanto, o que almeja; e

também o grande motivador de toda a tragédia. Também o noivado de Orestes e Hermione (anterior ao noivado com Pirro) é ocultado por Racine, de forma que a personagem de Orestes em sua obra tem de Hermione somente o desprezo e comete o assassinio de Pirro por amor a princesa e não por algum tipo de vingança. Assim, Racine altera certos elementos do mito para que o efeito trágico de sua peça seja mais próximo ao período em que se encontra e possa ilustrar os pensamentos da época, sem deixar de moralizar e agradar seus espectadores. Conheçamos, pois, um pouco da *Andromaque* (1993) de Racine:

O enredo se passa pós-Guerra de Tróia³⁹ e a queda da cidade de Príamo⁴⁰. Andrômaca, esposa do príncipe de Tróia e viúva dele (posto que este fora morto por Aquiles) encontra-se cativa - juntamente com seu filho, Astíanax - no Épiro, onde reina Pirro, filho de Aquiles; que, por sua vez, está noivo de Hermione, alvo do amor de Orestes. O que nos remete a uma verdadeira teia de amores perigosamente não correspondidos. Segundo a linha cronológica dos acontecimentos do mito de Orestes que nos narra Junito Brandão (1991, p.192-195), o enredo se passa pós morte de Agamêmnon e assassinio de Egisto e Clitemnestra (mortos por Orestes) em Argos. Esta informação de que Orestes assassinara a mãe e o amante dela, no entanto, não aparecem de forma evidente nesta leitura, pois o foco está na realização de uma outra situação, a do conflito amoroso entre Hermione, Pirro, Orestes e Andrômaca. É

³⁹ “A Guerra de Tróia tornou-se famosa e conhecida através dos relatos de Homero em suas obras, *Odisséia* e *Ilíada*. Na mitologia grega, esta guerra teria acontecido no final do período Micênico, envolvendo gregos e troianos em uma sangrenta batalha que durou cerca de dez anos. A lenda diz que o motivo da Guerra de Tróia foi o fato de Paris, filho do rei Príamo, ter trazido Helena, a esposa de Menelau, rei da Esparta, com ele para a cidade de Tróia. O amor dos dois jovens causaria uma imensa revolta no rei espartano que, imediatamente, ordenaria que um exército, comandado por Agamenon, seu irmão, fosse até a rica cidade recuperar sua esposa. [...] O ano decisivo para gregos e troianos nesta guerra foi o décimo depois de seu início. Em meio ao tumulto causado pela guerra, Aquiles deixou o campo de batalha depois de várias discordâncias com Agamenon, o líder da empreitada. Depois de algum tempo, porém, o herói voltaria à Tróia para vingar a morte de seu amigo, Patroclus, ato que resultou na morte de Hector, o maior de todos os guerreiros troianos. Esta seria a primeira derrota de Tróia, uma rica e cobiçada cidade, localizada na costa de onde hoje fica a Anatólia, ao sul da entrada de Dardanelos. Depois deste evento, outras batalhas se seguiram até que Aquiles acabasse sendo morto pelo próprio Paris, tempos depois. Mas o final da Guerra de Tróia, e, com certeza, seu capítulo mais conhecido, aconteceu quando os gregos, em um ato de astúcia e esperteza comprovada, fingiram enviar um presente de paz à Helena, prometendo o fim definitivo da guerra. O presente era nada menos do que um imenso cavalo feito de madeira, que adentrou à cidade sem maiores problemas[...]. Dentro do cavalo, porém, estava escondida uma imensa tropa de soldados gregos, que esperaram a noite cair para sair dali e dominar totalmente a cidade. Tróia foi completamente destruída e teve a maioria de seus habitantes mortos, se não pelos soldados gregos, pelo fogo que tomou conta de toda sua extensão.” Fonte: Enciclopédia Digital 99 (Literatura e Leitura). Guerra de Tróia. Disponível em: <http://urs.bira.nom.br/literatura/guerra_de_troia.htm> Acesso em: 06 out. 2017.

⁴⁰ Segundo o mito narrado por Homero na *Ilíada*, Príamo era o rei vigente de Tróia na época da chamada “Guerra de Tróia” e pai dos heróis Paris e Heitor. Tendo sido, este último, casado com Andrômaca e morto por Aquiles, pai de Pirro, durante a Guerra.

interessante observarmos, portanto, que apesar de utilizar de famosos nomes da mitologia grega em suas peças e de manter o máximo possível dos mitos tais como chegaram a nós por meio dos poetas da Antiguidade, Racine não teve como objetivo reproduzir esses mitos tal qual foram escritos pelos tragediólogos anteriores, mas sim, construir um enredo novo em que, sem negar o passado das personagens, suas origens e suas descendências mitológicas, esses indivíduos ficcionais tivessem a liberdade de expressar-se de acordo com os pensamentos e as adequações pertinentes ao século XVII no qual escrevia. Tanto que, mesmo baseando-se em uma peça de Eurípedes de mesmo nome, ao criar *Andromaque* (1993) Racine optou por explorar a história da cativa no palácio de Pirro, tal qual fizera o escritor grego, sem, no entanto, abordar o enredo da mesma maneira ou manter estático os caracteres das personagens. Ele manteve, pois, a célula básica do mito, mas alterou certas informações e temperamentos de personagens para que melhor adequassem-se à sua própria ideia de trágico. Por isso, Racine defende que “Il y a bien de la difference entre détruire le principal fondement d’une fable, et en altérer quelques incidentes”⁴¹ (RACINE, 1993, seconde préface, p. 18). Realizemos, pois, a leitura do prefácio de Paulo Rónai (1963, p.17) sobre a peça a fim de uma melhor compreensão de seu conteúdo:

Hermione, filha de Menelau e da famosa Helena, chega ao Épiro para casar com o rei Pirro. Seu noivo, porém, inventa pretextos para adiar o casamento: apaixonado por Andrômaca, viúva de Heitor que lhe caiu nas mãos quando do saque de Tróia, é a ela que ele deseja desposar. Andrômaca, fiel à memória do esposo, mas temerosa pela vida do filhinho cuja extradição os gregos reclamam, acaba por ceder, com a ideia secreta de se matar depois de realizada a cerimônia de casamento. Ao saber-se rejeitada pelo noivo, Hermione, ultrajada, arma contra ele o braço de Orestes, chefe da delegação grega. Seduzido pela esperança de obter o amor de Hermione, Orestes trucidou o rei ao pé do altar no momento de seu matrimônio com Andrômaca. Porém, ao saber do crime, a desvairada Hermione repele o assassino, nega ter-lhe dado ordem para o crime e suicida-se sobre o corpo do ex-noivo. Acabrunhado, Orestes mergulha na loucura, enquanto Andrômaca, em nome do filho, assume o poder e manda expulsar os gregos cúmplices do assassinato.

No primeiro ato da peça temos o reencontro de Orestes e Pílades (que se perdera em uma tormenta ao tentar voltar para a Grécia) no Épiro, onde Orestes chega como embaixador dos Gregos, portando a voz dos líderes do país. Feliz ao reencontrar seu companheiro, Pílades, Orestes diz que sua “fortune va prendre une

⁴¹ “De fato, existe uma diferença entre destruir o fundamento principal de uma fábula e alterar alguns incidentes” (tradução nossa)

face nouvelle”⁴² (RACINE, 1993, p. 21), levando-nos a pressupor que passara por males anteriormente - provavelmente, relacionados ao desprezo de Hermione que não lhe concedera seu amor em uma investida anterior (que Pílates brevemente menciona) ou, talvez, devido também aos assassinatos que ocorreram em seu seio familiar (essa hipótese, no entanto, não é mencionada) - e que, somente agora, reconstituíra-se o que seria o equilíbrio inicial da peça. Pois, segundo o que nos aponta Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2008, p.4) ao discorrer sobre a “dinâmica da ação”, será a partir de um desequilíbrio (que dará origem a um conflito) que as personagens se verão forçadas a agir para resolverem uma contradição.

No segundo prefácio – publicado pela primeira vez em 1676 - o autor diz que, apesar de manter as personagens e o título, sua trama pouco se assemelha com a trama de Eurípedes, na qual se narra a tentativa de Andrômaca de salvar seu filho com Pirro, Molosso. Pois, na concepção de Racine, sendo Andrômaca conhecida (talvez devido ao que se conta na *Ilíada*) como a viúva de Heitor e mãe de Astíanax, é mais verossímil que ela defenda com mais afinco o filho de seu único amor, Heitor, do que seu filho com Pirro (posto que, deste último, Andrômaca fora prisioneira de guerra e inimiga). Assim, percebemos que Racine tenta, ao máximo, manter-se fiel à célula explicativa do mito de maneira que chega, inclusive, a justificar-se quando precisa alterá-lo para melhor efeito dramático: “Il est vrai que j’ai été obligé de faire vivre Astyanax un peu plus qu’il n’a vécu; mais j’écris dans un pays où cette liberté ne pouvait pas être mal recue”⁴³ (RACINE, 1993, seconde préface, p.18). É interessante observar esta última menção do autor ao país onde escreve. Notamos com essa observação que, mesmo com o estabelecimento das doutrinas clássicas francesas, que impõem diversas premissas para a criação de uma boa obra no sentido estético, a temática mítica, tendo sua origem em um tempo primordial e tratando de temas universais, permite que os autores da França do século XVII a utilizem com bastante liberdade de maneira a ser adequada de acordo com a conveniência da época. Com relação a isso, Maulnier (1936, apud LALANDE, 1959) defende que comparado à data de morte de Astíanax, uma criança pouco importante no contexto mitológico quando não utilizada como pretexto, o drama de Andrômaca e sua inquietação maternal são aspectos muito mais interessante de manter, ainda que sob um novo olhar. Pois, o

⁴² “sorte ganhará uma nova face” (tradução nossa).

⁴³ “É verdade que eu fui forçado a fazer viver Astianax um pouco mais do que ele viveu; mas eu escrevo em um país onde essa liberdade não poderia ser mal recebida” (tradução nossa)

importante não é encontrar em *Andromaque* uma verdade histórica, ou exatidão dos fatos, mas a significação dos atos humanos e as virtudes representadas por nomes que não estão presos a um único período, que permitem a releitura. Por isso, o tema mítico em Racine,

émaillé ses vers des noms prestigieux de la légende ou de l'histoire. Il n'est guère de scènes dans *Andromaque* où ne soient évoquées. Troie et le grandeur de sa chute. Et il faut avouer que ces sombres fresques étaient un excellent moyen pour Racine de donner à son théâtre le ton héroïque et épique sans lequel il n'y pas de tragédie.⁴⁴ (LALANDE, 1959, p.19)

A ambientação em um passado remoto e a utilização do mito como tema nos transporta para uma outra realidade, na qual “não mais estamos no nosso mundo, mas naquele que nos é sugerido pela simples enumeração de lugares e entes de um passado remoto, perdido nos tempos.” (BERRETTINI, 1980, p.94). Desta maneira, o mito, com seu caráter cíclico e simbólico, nos remete a um outro tempo (o tempo primordial) e se mostra capaz de portar as mais diversas significações ao longo dos anos: “le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées.”⁴⁵ (ALBOUY, 1969, p.9). Os novos significados são, então, o que mantém viva a tradição clássica, posto que a nutrem com o frescor de um novo olhar. E fora, precisamente, o novo olhar de Racine que fez de peças como *Andromaque* (1993) obras de arte inigualáveis.

No prefácio primeiro, Racine chama a atenção para o fato de que algumas pessoas pediram a perfeição de suas personagens clássicas, o que ele responde ser impossível porque Horácio sugere a representação de Aquiles em sua ira, tal qual ele seria de fato e porque Aristóteles descrevera regras para que a personagem heroica pudesse suscitar “terror e piedade” em sua *Poética* (1994). Assim, Racine lembra seus leitores que

Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'il soient extrêmement bons, parce que la punition d'un

⁴⁴ “Ele adorna seus versos com nomes de prestígio de lendas ou história. Quase não há cenas em *Andrômaca* mencionando Tróia e a grandeza de sua queda. E deve-se confessar que esses afrescos sombrios eram um excelente meio para Racine dar ao seu teatro o tom heróico e épico sem o qual não há tragédia.” (tradução nossa)

⁴⁵ “O mito literário consiste desta narrativa, que o autor discute e modifica com grande liberdade, e pelos novos significados que são adicionados.” (tradução nossa)

homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur; ni qu'il soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le Malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester. ⁴⁶ (RACINE, 1993, Première préface, p.16)

Desta maneira, Racine lembra seu leitor/ leitora do que diziam Horácio⁴⁷ e Aristóteles em suas teorias da tragédia: o herói trágico não deve ser muito bom ou muito ruim, mas semelhante àquele que o assiste para que seja possível suscitar a *catarse* (terror e piedade). Segundo nos narra Machado (2006), Corneille, escritor predecessor de Racine, fazia uma leitura diferente da *Poética* (1994). Isso exemplifica a maneira com que esta influência é atribuída a uma antiga fábula em função de novos problemas, muito distantes da teoria e da prática do teatro grego. Tal leitura de Corneille, interpreta a *catarse* de que fala Aristóteles a partir de uma perspectiva cristã presente na época renascentista, de maneira que a “purgação dos sentimentos”, diferente do que se acreditava na Grécia, seria uma forma de moralizar o espectador contra seus próprios sentimentos, apresentando-os como um mal destrutivo para que os espectadores aprendessem a canalizá-los a fim de não caírem em uma infelicidade semelhante:

Se o herói cai na infelicidade por ser arrebatado pelas paixões, e essa infelicidade é tão grande que é capaz de dar pena, o espectador, que é um homem comum, deve refrear essas paixões com o temor de se abismar em igual infelicidade. (MACHADO, 2006, p.35).

Ao voltar seu olhar para os clássicos gregos e romanos, a dramaturgia francesa do século XVII encontra-se entre duas realidades teatrais: o teatro da Antiguidade que lhe servia de modelo literário, e os valores nobres e padrões oriundos da prática teatral vigente. Desta forma, os escritores do Renascimento trazem consigo o respeito ao

⁴⁶ “Aristóteles, longe de nos pedir heróis perfeitos, quer, pelo contrário, que os personagens trágicos, ou seja, aqueles cujo infortúnio é a catástrofe da tragédia, não sejam nem muito bons, nem muito perversos. Ele não quer que seja extremamente bom, porque a punição de um homem de bem excitaria mais indignação do que a piedade do espectador; Nem que sejam ímpios em excesso, porque não se tem piedade de um vilão. Eles devem, portanto, ter uma bondade mediocre, isto é, uma virtude capaz de fraqueza, e caírem em desgraça por algum defeito que os faz reclamar sem fazer com que os odiemos.” (tradução nossa)

⁴⁷ “A obra de Horácio, *Ars Poetica* [18 a.C], carta dirigida aos Pisões, tinha como objetivo formular regras para a poesia dramática. Para tanto, o autor, preconizando a existência de fins éticos para o exercício de literatura, expõe suas ideias sobre poesia, criação literária e, também, sobre a formação do poeta.” (REBELLO, 2014, p.267)

tema lendário ao mesmo tempo que trata de questões relativas ao momento em que escrevem. Momento este, que é descrito por Brilhante (2003, p.214-215) como:

Um regime que faz o luto da sociedade feudal, que idealiza um teatro perfeito na sua economia, clareza, ilusão e 'conveniência', destinado a um espectador universal que associe prazer e purgação das paixões nefastas, no mesmo acto de ver acções humanas verossímeis passadas entre reis, exemplares de uma nova culpa: a irracionalidade como forma de não integração na lei [...]. A tragédia volta [...] a ser, como já fora na Antiguidade, ritual de integração de uma nova ordem social e política.

Como bem frisa a autora, a tragédia no Renascimento ajuda a integrar o que já fora integrado na Grécia Antiga pelo mesmo meio: as transformações sociais e políticas de um povo (BRILHANTE, 2003). Pois, na Grécia, os mitos dos heróis, carregados com os valores ancestrais, haviam sido colocados à disposição da *pólis* e do valor da cidade dos homens de forma a uni-los. No século XVII há, então, como podemos notar, uma "interpretação moral da análise aristotélica da tragédia" (MACHADO, 2006, p.35) o que seria mais adequado à época (agora cristã) e impensável na Antiguidade grega. Essa volta aos clássicos, então, dá-se através de um viés diferente, como é natural, pois são contextos históricos com diferentes perspectivas religiosas, sociais e, sobretudo, morais.

Mantendo as definições de "clássico" dadas anteriormente, gostaríamos de acrescentar ainda outra para discussão. De acordo com o crítico Henrique Cairus (2011), podemos considerar "clássico" também uma referência modelar que influencie e esteja dentro de um projeto unificador e agregador. Ou seja, é preciso que seja um "emblema do processo civilizatório e portador de uma identidade" (CAIRUS, 2011, p.127). Ora, sendo Racine considerado pela crítica um dos maiores representantes do Classicismo francês do século XVII, não há dúvidas de que o autor se encaixa nesta definição. Vejamos, portanto, o que faz da obra *Andromaque* (1993) de Jean Racine um "clássico" no que concerne ao período que aqui tratamos.

Além do tema mítico, segundo Elliot (1969, p.22), quer admitamos ou não, o que se "exige" de um escritor trágico é o "estudo de sentimentos" e a "nobreza do estilo". Em Racine, vemos prevalecer tanto um quanto outro, uma vez que, em *Andromaque* (1993), os sentimentos humanos são focalizados como jamais antes e o estilo mantém-se fiel à nobreza, pois, estrutura-se em versos alexandrinos, mantendo seu caráter elevado. Racine, conhecedor das doutrinas clássicas francesas que agora se impõem e da mitologia greco-romana, produz para a elite aristocrata da França o

melhor do mundo grego sob as perspectivas cristãs renascentistas em uma linguagem musical de pura poesia (MACHADO, G. M.; DOMINGOS, N., 2012); cuidadosamente elaborada para agradar aos exigentes espectadores e não ferir o decoro do público.

Escrevendo para a corte de Luís XIV, e com a doutrina francesa pronta em 1660, Racine utiliza das regras que compõem a doutrina sem qualquer dificuldade e agrada ao público. Sendo a razão o princípio mais importante desse período humanista, a doutrina francesa foi criada para “sistematizar” a arte. Ou seja, suas regras eram um “corpo de doutrina” que a arte deveria obedecer de modo que a criação artística não está mais relacionada a um “dom” somente, como era na Idade Medieval, mas incorporada em um sistema de criação (MORETTO, 2006). Apesar de ter base na *Poética* (1994) de Aristóteles, a doutrina francesa incorpora em sua teoria a moral da época em que foi escrita, o que faz com que certos aspectos da *Poética* sejam interpretados de uma outra maneira. A primeira diferença que apontamos entre a poesia grega e a de Racine, é que esta última tinha uma abordagem diferente com relação ao que era considerado verossímil no Renascimento e o que era considerado verossímil para os gregos, segundo a teoria de Aristóteles (*Poética*, 1994). Como já observado, o fato de ambos os períodos utilizarem a poética como base, não impede que esta seja interpretada por cada um deles de maneira diversificada. Do ponto de vista de Patrice Pavis (2008, p.429), o verossímil não é imutável; pelo contrário, tem relação direta com o ambiente e período em que se encontra, e “trata-se de captar o tipo de discurso ficcional mais adaptado à realidade que se quer descrever; o verossimilhante[...] não é uma questão de realidade a bem imitar, mas uma técnica artística para pôr em signo esta realidade.”

As tragédias escritas no século XVII deveriam, para serem obras verossímeis, manter o que os críticos costumam chamar de “bom senso” (LAGARDE, 1964); conceito básico para que houvesse um predomínio da criação artística sobre a “imaginação” ou o “jogo da inspiração”. Ou seja, o “maravilhoso”, outrora comum no contexto religioso em que se inseriam os mitos gregos encenados na tragédia, perde espaço no século XVII para uma outra noção de força trágica, seguida de outro preceito social e religioso. Segundo nos explica Moretto (2006), o maravilhoso não era aceito pela doutrina francesa porque não era considerado verossímil. Desta forma, ainda que o autor surpreendesse o leitor/espectador com algum elemento fora do comum, deveria ser algo que “o público pensa[sse] que poderia ter acontecido”

(MORETTO, 2006, p.57); em outras palavras, essas aparições não deveriam (se existissem) jamais parecerem impossíveis naquele enredo encenado.

Outra premissa da doutrina francesa era a *bienséance* ou a conveniência. Isso significa, a arte de mostrar o acontecimento trágico sem, no entanto, ferir o decoro e a conveniência, a fim de não “chocar” o espectador (TIEGHEM, 1963). Os autores Adam, Lerminier e Marot-Sir (1972, p.198) esclarecem que, em uma tentativa de opor-se à tragicomédia, a doutrina clássica determinou que “não seria mais permitido, no palco, lutar ou dar uma bofetada. [...] Só o suicídio continuava autorizado, pois os antigos o consideravam um gesto nobre”. Por isso, assim como nas peças da Antiguidade, as tragédias de Racine não encenam as mortes, por exemplo – estas são sempre narradas por alguém (geralmente, um confidente ou mensageiro). Apesar de abster-se da encenação das cruéis cenas de morte, era preciso que a tragédia mantivesse um tom sempre majestoso e tenso, sem cenas agradáveis ou familiares como aquelas encontradas nas tragicomédias (ibidem).

Preocupados em demonstrar em suas representações a realidade humana da forma mais racional possível, os autores do classicismo francês do século XVII preocuparam-se em preservar, também, as unidades de que fala Aristóteles na *Poética* (1994). Elas agora são três (a regra de espaço foi incorporada posteriormente e como consequência da regra de tempo) e compõem-se de tempo, espaço e ação:

A unidade de tempo decorre da unidade de ação: o tempo só pode ser, na verdade, pleno e contínuo; ele é uma emanção da unidade de consciência e de ação. A derradeira unidade, a de lugar, decorre, por sua vez, da unidade de tempo: em pouco tempo e num tempo homogêneo, não se pode ir muito longe, nem saltar de uma temporalidade a outra. (PAVIS, 2008, p. 423)

As unidades estão ligadas umas às outras de maneira que a ação que deve se passar em um dia e, com efeito, em um mesmo local, para que haja tempo hábil para o decorrer da ação que se propõe. Deve, também, ser condensada em uma trama simples, com poucas personagens e economia cênica para que não haja distrações.

A fim de que fosse possível agir em uma concentração limitada de tempo e espaço, os eventos anteriores - porém, indispensáveis para a ambientação da história - deveriam ser narrados e não representados. Desta maneira, economizavam tempo e preparavam o ambiente para a verdadeira ação, despertada no momento em que o equilíbrio inicial é rompido. Dissertando sobre Racine, Moretto (2006) resume a questão afirmando que “suas peças são essencialmente a história de uma crise, da

ruptura de um equilíbrio que se mantinha havia já algum tempo e que o autor tem o cuidado de tomar no momento em que se rompe” (p.60). No caso da peça *Andromaque* (1993), o rompimento acontece com a chegada de Orestes na corte de Pirro. Mais especificamente, no momento em que pede pela vida do filho de Andrômaca, Astíanax; pois, a partir deste pedido se desenvolverá o drama, como veremos a diante.

Continuando com as unidades, há ainda, entre elas a unidade de Tom (oriundas de Horácio), na qual prega-se a separação de gêneros de maneira que elementos trágicos não deveriam misturar-se com cômicos e vice-versa (MORETTO, 2006). Durante o classicismo, quando os autores propunham leituras em que tanto a progressão do tempo quanto a ação do ser humano sobre seu destino são negadas ao herói, uma encontrava-se reduzida à outra, tornando possível notá-las somente durante a ação do herói em cena; ou seja, através de sua consciência exteriorizada nas falas. Por isso, as unidades eram tão importantes.

Havia, ainda, entre as premissas da doutrina clássica francesa, a finalidade de moralizar e instruir (MORETTO, 2006). De acordo com o moralismo que era conveniente na época, os escritores franceses do século de Racine moralizarão os espectadores “através da pintura das paixões, pois se propõe imitar a natureza humana e não a natureza exterior” (p.57). Portanto, devido à compreensão da *catarse* de que fala Aristóteles (1994) como a identificação do espectador com a personagem, o que eles se propõem a “expurgar” são as paixões humanas através da paixão trágica das personagens. Ou seja, representá-las no seu extremo e punir esse extremo para que o espectador tenha receio e procure canalizá-las.

Para moralizar, no entanto, era preciso também agradar. Por isso, essas premissas eram imprescindíveis para que influências externas não se sobrepusessem ao caráter humano das personagens. No que concerne às personagens, abordaremos, ainda, outra premissa da doutrina francesa: a imitação da natureza (MORETTO, 2006). Também baseada em Aristóteles (1994), esta regra dizia que a tragédia deveria imitar as ações humanas. Desta forma, a ação continuava sendo no século XVII, como fora na Grécia Antiga, o primordial do gênero. E eram essas ações, bem como o diálogo que os precedem e/os acompanham, o meio de representar o caráter psicológico das personagens, pois, “embora seja apresentado ao público em forma semelhante às condições reais, o diálogo é concebido de dentro das personagens, tornando-as transparentes em alto grau” (ROSENFELD, 1992, p.30).

As personagens mitológicas eram, então, para os escritores franceses da época, o instrumento ideal para moralizar os espectadores. Além de manterem grande força cênica por carregarem consigo uma convenção simbólica que perpassa gerações, elas são, ao mesmo tempo, instrumentos geradores da ação no enredo da peça (ELLIOT, 1969), o que permite que seus caracteres e pensamentos sejam moldáveis e representados de acordo com a ideologia proposta.

Os críticos Adam, Lerminier e Morot-Sir, criadores da obra *Literatura Francesa* de 1972, observam ainda que essa cadeia de amores não correspondidos apresentada por Racine, além de alcançar a empatia do espectador, também é bastante útil cenicamente; pois, “na medida em que o destino das personagens dessa forma presas depende de um único, é possível multiplicar as intrigas, desenvolver pelo menos duas de uma vez, sem violar a regra da unidade e da ação.” (p.277) Racine utiliza, então, do mito grego de Orestes a fim de exibir a natureza atemporal do homem e compõe sua estética respeitando as regras da doutrina clássica francesa: o culto aos antigos e à razão, uma concepção utilitária de poesia, o princípio da verossimilhança, e o respeito à regra das três unidades.

Além disso, como nos lembra o crítico Albouy (1969, p. 39, tradução nossa), “o duplo rigor cartesiano⁴⁸ e jansenista⁴⁹ interditava qualquer convivência com o espírito do politeísmo”, de maneira que a influência religiosa da época modificara bastante o sentido trágico de “fatalidade” desde as tragédias de Ésquilo. Sobre isso, Mircea Eliade (1989, p.125) argumenta que “as relações entre os esquemas tradicionais e as valorizações individuais inovadoras não são rígidas: sob o efeito de uma forte personalidade religiosa, o padrão tradicional acaba por se modificar.” Certamente, a influência da religiosidade de um período, assim como todo o contexto histórico e

⁴⁸ “O fundamento principal da filosofia cartesiana consiste na pesquisa da verdade, com relação a existência dos “objetos”, dentro de um universo de coisas reais. O método cartesiano está fundamentado no princípio de jamais acreditar em nada que não tivesse fundamento para provar a verdade. Com essa regra nunca aceitara o falso por verdadeiro e chegará ao verdadeiro conhecimento de tudo. Descartes parte do cogito (pensamento) que faz parte do seu interior, colocando em dúvida a sua própria existência para chegar a uma certeza sobre a concepção de homem, o qual faz um novo pensar sobre a problemática (homem) considerando duas principais substâncias existentes, que são o corpo e a alma que se unem em uma união fundamental.” Fonte: STIGAR, R. O pensamento cartesiano. Abr 2008. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/o-pensamento-cartesiano/5651>. Acesso em: 08 Mar 2018

⁴⁹O jansenismo contém uma forma rigorosa de conceber a moral cristã. Como nos explicita Evergton Souza (2005, p.2): “não basta ao penitente arrepende-se dos seus pecados devido ao temor que sente das penas infernais, é preciso arrepende-se por causa da dor que sente por saber que com seu pecado ofendeu a Deus”.

cultural são de extrema importância para compreendermos as diferentes nuances que aderem as obras de arte da época.

O “problema” trágico, no entanto, perpassa gerações; pois está, para além disso tudo, na constante tensão entre o ser humano e aquilo que ele não consegue compreender, ou dominar. E tanto Ésquilo, quanto Racine exploram esse conflito colocando como reflexão a pergunta: “como estabelecer os limites de predestinação e responsabilidade pessoal, destino e livre arbítrio?” (ELLIOT, 1969, p.62). Esta pergunta, que continua atual apesar dos séculos, nos traz inesgotáveis possibilidades e faz com que obras - como as que abordamos neste estudo - se tornem eternas fontes de pesquisa e descoberta, posto que abrangem o que há de mais essencial no ser humano de qualquer época, a reflexão sobre a própria existência. Sobre a permanência de temas universais em diferentes momentos históricos e com diferentes receptores, observa Finley (1998, p. 178) que “velhos tabus são acoplados a modernas frustrações; o pacto social é elucidado, e o homem permanece vulnerável e só”. Pois, ao que parece, a vida civilizada sem, ao menos, a busca por um sentido que escape ao nosso conhecimento só reflete nossa “desesperada peregrinação [que] revela o horror latente e a arriscada dignidade da vida civilizada.” (FINLEY, 1998, p. 178)

Partindo da definição de Festugière (1969) de que o trágico nasce de uma tensão entre “forças”, sendo uma delas humana, e a outra, sobrenatural, como fazer, então, com que essa tensão aconteça sem a participação dos deuses como exige a racionalidade do século XVII? A resposta, se olharmos para as obras do Classicismo, é simples: sendo o maravilhoso⁵⁰ um “problema” para os racionalistas daquele século, muitos mitos aparecem mais como ornamento nas peças do que como verdadeira matéria para a tragédia. Segundo Elliot (1969, p.62), Racine, porém, despreza essa “mitologia de fachada”, pois “dans son théâtre la prise de conscience des personnages devant leur destin s'accompagne d'une 'modulation tragique' qui oriente l'action vers l'intérieur”⁵¹. Jean Racine soluciona essa questão, portanto, optando por uma interiorização da noção de destino de forma a canalizá-la muito mais no ser humano

⁵⁰ Tomamos “maravilhoso” neste trecho segundo a definição referente ao campo “lit.” do dicionário Michaelis, segundo o qual, “maravilhoso” é a “Intervenção de seres sobrenaturais, como deuses, magos, bruxos, numa tragédia ou epopeia, mudando o curso de sua ação.” Fonte: MARAVILHOSO. Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/maravilhoso//>>. Acesso em: 31 Jan 2018

⁵¹ “Em seu teatro a consciência das personagens frente ao seu destino é acompanhada por uma ‘modulação trágica’ que direciona a ação para o interior” (tradução nossa)

do que em uma influência externa personalizada em seres sobrenaturais. Percebemos isso, ao ver acoplados nas mais nobres personagens da mitologia grega sentimentos tão profundos que chegam a destruí-los em diferentes instâncias. Partindo desse pressuposto, os heróis de Racine são a representação de uma visão renascentista dos seres humanos que abarca a noção de pecado natural e da miséria do indivíduo sem Deus.

Esta visão de paixão como pecado é resultado de uma perceptível influência da educação jansenista de Racine, que estudara em Port-Royal – grande centro jansenista - e, apesar dos princípios religiosos impostos, interessou-se pela cultura clássica pagã estudada neste período (rompendo, posteriormente, com seus mestres jansenistas e só voltando para lá depois de muitos anos).

Segundo nos narra Carmo (2014, p.155), “inspirando-se no pensamento de Santo Agostinho sobre a graça⁵², esse movimento [jansenista] teve importantes repercussões políticas e literárias na França do século XVII.” O nome dessa ideologia deu-se devido à Cornelius Jansen (1585-1638) ou Jansenius, cujas ideias foram resumidas em *Augustinus* (1640), e propagadas na França, principalmente, por intermédio de seu seguidor, o abade de Saint-Cyran, Jean Duvergier de Hauranne (1581 -1643). Como o próprio nome diz, portanto, *Augustinus* (1640) traz em seu conteúdo muito do grande pessimismo em relação à natureza humana de que falava Agostinho em suas obras⁵³ (COMBY, 1994). Na visão agostiana, o ser humano fora enfraquecido pelo pecado original de Adão e Eva e estava predestinado à imoralidade, a não ser que fosse eleito por Deus, no nascimento. Seguindo esse princípio, então, para os agostinistas (ou jansenistas), o homem só pode ser salvo de sua condição natural de pecador pela graça de Deus, pois é ela que o dispõe e motiva a fazer o bem (SOUZA, 2005). Sobre a questão do livre-arbítrio, Souza (2005, p.2) afirma que

⁵² Segundo *As doutrinas da graça e do livre-arbítrio em Santo Agostinho* (2015), “1) A graça que escolhe a criatura (Jacó) é de todo incondicionada, totalmente independente de qualquer mérito do homem; o dom é tal somente se indevido, dado gratis, sem que o homem possa identificar-lhe uma razão. Apenas a liberdade de Deus e não a liberdade do homem distingue os chamados eleitos (cf. Ad Simpl. I, 2, 13). 2) A graça é, portanto, predestinada e insondável (cf. 16; 22); a eleição é já claramente distinta da presciência, visto que Deus escolhe Jacó sem que ele tenha tido qualquer mérito, portanto, independentemente da presciência de seus atos (cf. 4-6; 8; 11; 22). 3) A fé mesma é um dom indevido de Deus e não a meritória anuência do homem a seu chamado.” Fonte: Literatura patrística / sob a direção de Angelo di Bernardino, Giorgio Fedalto, Manlio Simonetti; [tradução José Joaquim Sobral]. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2010. pp. 837 – 851. Disponível em: <<http://www.apologistascatolicos.com.br/index.php/patristica/estudos-patristicos/840-a-doutrina-da-graca-e-do-livre-arbitrio-em-santo-agostinho>>. Acesso em: 02 Fev. 2018

⁵³ Santo Agostinho ou Agostinho de Hipona, tem mais de 100 obras atribuídas a ele, entre elas, títulos como “Confissões”; “Cidade de Deus”; “Sobre a Trindade” e “Sobre a Livre Escolha da Vontade”.

a teologia a permite, posto que, “tocado pela graça, o homem torna-se livre para fazer obras boas e meritórias”, mas frisa que, sem essa “graça”, em contrapartida, “ele é escravo do pecado. Isto é, ele não é capaz de agir bem, de fazer qualquer obra meritória.” (SOUZA, p.2) Assim, não haveria atitude passível de fazê-lo totalmente bom.

Jean Comby (1994) define o jansenismo como “uma poderosa tradição agostiniana [que] enfatiza a graça e a predestinação em detrimento da liberdade humana” (p.46). Este pensamento, muito propagado e presente na França do século XVII, principalmente em Port-Royal, onde estudou Racine, não poderia ter deixado de marcar profundamente o escritor de *Andromaque* (1993). Pois, como observa Goldmann (1959, p.17), “les tragédies de Racine, si peu éclairées par sa vie, s’expliquent, en partie tout au moins, en les rapprochant de la pensée janséniste et aussi de la situation sociale et économique des gens de robe sous Louis XIV.”⁵⁴ Devido às ideias jansenistas, portanto, Racine acreditava que a partir do instante que uma paixão invade um ser, ele está perdido (LAGARDE, 1964). Assim, ele nos pinta a miséria do ser humano que não fora “agraciado” por Deus e que, por isso, está irremediavelmente corrompido desde seu nascimento e prometido ao crime e ao desespero. O padre jesuíta e professor de História da Igreja, Giacomo Martina (2003), faz uma interessante observação sobre o jansenismo:

Admite-se que o jansenismo foi o estímulo para uma introspecção psicológica mais aguda, para uma exaltação, ora das forças irresistíveis das paixões, ora do poder sustentado pela graça, e sobretudo para aquele pessimismo que sublima de preferência o lado trágico da vida, devido à importância humana e ao rigor do destino. (MARTINA, 2003, p.238)

Com esta observação, podemos compreender melhor de que maneira o pensamento jansenista, carregado de pessimismo religioso, fora uma influência tão significativa nas tragédias de Racine. Por explorar, já em seu âmago, a tensão entre as paixões humanas e o poder da graça, este movimento era extremamente favorável para impulsionar uma queda trágica; que poderia, inclusive, servir como lição para a moralização dos espectadores; uma vez que, “na perspectiva cristã, que é a do classicismo francês, são as próprias paixões, e não apenas seu excesso, que são consideradas más” (MACHADO, 2006, p. 33).

⁵⁴ “As tragédias de Racine, tão pouco iluminadas por sua vida, são explicadas, pelo menos em parte, aproximando-as do pensamento jansenista e também da situação social e econômica dos advogados de Louis XIV” (tradução nossa)

Notemos, pois, que as personagens mitológicas de *Andromaque* (1993) são, assim como nas tragédias da Antiguidade, nobres e elevadas e sua tragédia é resultado de uma falha humana (como sugere a *Poética* de Aristóteles) não de um crime. O conflito raciniano reside de uma forma geral, em uma alma ciumenta dividida entre o amor e a raiva; de maneira que os heróis e heroínas de Racine são vítimas de uma “Fatalidade” que os acompanham: sofrem de uma paixão egoísta, irresistível e devastadora, de forma a perderem, algumas vezes, o sentimento de dignidade em função desse amor. Normalmente, esta paixão não é correspondida e o ciúme acaba por trazer efeitos trágicos irreversíveis, como vemos em *Andromaque* (1993).

No plano estético, para Joaquim Marques (2011, p.971), a harmonia dos versos compostos pelo tragediólogo não eram resultado de um preciosismo estilístico, mas da “melancolia elegíaca do poeta” que Marques chama de “virgiliana” associando-a à do poeta romano. Ele observa, no entanto, que são melancolias diferentes, pois, enquanto Virgílio nutre a decadência da “consumação dos tempos”, Racine aborda a “subjugação dos instintos pela mais rigorosa autodisciplina” (MARQUES, 2011, p.971), que podemos facilmente associar ao rigor da ideologia jansenista. Notamos, pois, que Racine nos apresenta uma “síntese do jansenismo e da Grécia” (MARQUES, 2011, p.972), unindo o rigor e o caráter trágico de ambos em verdadeiras obras primas. O fato de as peças denominadas “trágicas” do século XVII não manterem os recursos teatrais épicos gregos (como o coro e a dança, por exemplo) são significantes para compreendermos o pensamento dos artistas daquela época. Como nos aponta, Rosenfeld (1992, p.32) “No teatro, o homem é o centro do universo. O uso de recursos épicos – o coro, o palco simultâneo, etc.[...] – [portanto,] indica que o homem não se concebe em posição tão exclusiva.”. Desta maneira, ao compararmos a trilogia *Orestéia* (2004) de Ésquilo com a peça *Andromaque* (1993) de Jean Racine, notamos que esta última está mais centrada no ser humano e em suas contradições do que em fatores externos, como as que são apresentadas em Ésquilo. Marques (2011) considera as manifestações psicológicas das personagens de Racine como “convulsões do coração”, pois, diferentemente da tragédia grega do século V a.C., o ambiente histórico-político da peça pouco importa (o que contribuí para um caráter universal da peça). O foco está nos acontecimentos íntimos e na alma das personagens, por isso, condensa a crise psicológica no conflito familiar e o desenvolvimento da ação no desfecho trágico.

Isto se dá, principalmente, porque a visão de vida do ser humano do século XVII já abrange um interesse maior na capacidade humana de realização e reflexão, de forma que a religião, apesar de extremamente importante, passa a ser vista de forma cada vez mais objetiva e regida por uma perspectiva humanista. Sobre isso, nos esclarece Flavio de Campos e Renan Miranda (2005, p.132) que

Intelectuais e artistas denominados humanistas não podem ser considerados anti-religiosos. Pretendiam estabelecer a relação com Deus e com o mundo natural em outros termos, privilegiando a ação do homem como investigador dos mais diversos fenômenos, inclusive místicos. O homem, tido como imagem de Deus, tornava-se a medida de todas as coisas. No entanto, o teocentrismo (a ideia de que Deus era o centro de toda a vida humana) passava a ser superado pelo antropocentrismo (o homem como centro de tudo).

Assim sendo, vemos o dilema que nos traz Racine ao expressar em suas obras o pessimismo da doutrina jansenista ao mesmo tempo em que aborda os principais aspectos da vida humana ao tratar de seus próprios sentimentos, valores e obrigações. E o uso do passado como base, muito além de homenagear os clássicos, serviu-o também como fonte fecunda de alusões simbólicas (ELLIOT, 1989). E os mitos, flexíveis e repletos de símbolos, são a forma ideal de permanência e comunicação através dos séculos.

4.2 A questão do tema mítico em Racine

Se o clássico é um emblema do processo civilizatório e portador de uma identidade (CAIRUS, 2011), para pensarmos na tradição clássica consolidada na literatura francesa, é importante que compreendamos os mitos que se fazem presentes ao longo da história da humanidade - e, conseqüentemente, da herança literária ocidental - e seu papel na mesma. Com isso em mente, podemos pensar as peças trabalhadas nesse estudo como criações que, mesmo autônomas, carregam em si a exploração da natureza humana no que há de mais primitivo e universal: os arquétipos dos mitos que se encontram na origem de nossas forças e têm o poder de transformar nossa visão de mundo. Pois, como ressalta Elliot em *Mythe et légende dans le théâtre de Racine* (1969, p. 260-261), "le fait de choisir un sujet mythologique

dans certaines pièces lui laisse une liberté d'autant plus grande que le propre du mythe est de ne pas s'insérer dans un contexte historique rigoureusement déterminé.”⁵⁵

Desta forma, além da grande liberdade de trabalhar com um enredo que se passa em um tempo longínquo e, por isso, cheio de possibilidades, trabalhar com personagens lendários, como nos lembra Décio de Almeida Prado (1992), no teatro, significa também economia. Devido ao caráter dinâmico e efêmero do drama, há uma necessidade de não perder tempo com apresentações e um desejo de que o público entre rapidamente em comunicação com a cena, o que é facilitado quando o dramaturgo utiliza personagens padronizadas. Este poderia ser, então, além da questão simbólica, um dos motivos práticos pelo qual Racine optara por utilizar mitos gregos em suas peças. Há, ainda, como aborda Cairus (2011), a preferência da época em seguir como modelo as obras da Antiguidade, uma vez que aqueles considerados 'anciens', ou seja, defensores do molde utilizado pelos gregos e romanos da época clássica, realmente voltavam aos autores gregos e latinos as mais augustas qualidades da perfeição. Assim sendo, apesar de sua educação jansenista, o fato de Racine ter estudado essas obras da Antiguidade fora, sem dúvida, de enorme contribuição para o desenvolvimento criativo do autor.

O que notamos, ao comparar as obras do século V a.C. e as de Racine na França do século XVII, no entanto, é que, apesar da clara referência aos mitos – através, principalmente, das personagens e da linguagem poética -, há, entre elas, diferenças consideráveis. Para prosseguirmos com nossa reflexão, partiremos da perspectiva do crítico literário, A. J. Festugière, no que concerne ao âmago da tragédia. Na obra *De l'essence de la Tragédie Grecque* (1969), o autor ressalta dois elementos que considera primordiais no trágico: as catástrofes humanas – que são universais e contemplam a essência do Homem em qualquer tempo e qualquer lugar – e os “poderes sobrenaturais”, ou seja, as forças inexplicáveis que, por mais que o Homem tente compreender, o “esmaga” antes que consiga fazê-lo. O autor chama esta força de “Fatalidade”. Curiosamente, este mesmo termo fora utilizado anteriormente por diversos teóricos, como Lagarde (1964), em críticas sobre Jean-Racine e suas peças do século XVII. Para A.J. Festugière, no entanto, somente as tragédias gregas da Antiguidade (aquelas produzidas por Ésquilo, Sófocles e

⁵⁵ “O fato de escolher um assunto mitológico em determinadas peças deixa-o [o autor] com uma liberdade ainda maior, pois é próprio do mito não ter de ser inserido em um contexto histórico rigorosamente determinado.” (tradução nossa)

Eurípedes) são dignas de serem chamadas assim, uma vez que as produções trágicas posteriores não contemplam estes mesmos dois fatores por ele ressaltados. Segundo este ponto de vista, mesmo as tragédias escritas no século XVII que tinham como premissa a “imitação” dessas obras clássicas da Antiguidade, não poderiam ser assim consideradas, pois esta intervenção sobrenatural não acontece da mesma forma nessas peças.

Como comentamos anteriormente, as tragédias de Racine são voltadas para as manifestações psicológicas das personagens e em seus conflitos internos, de maneira que qualquer influência secundária fica em segundo plano. Isto se dá devido às regras da doutrina clássica (que exigiam certo rigor estético e não permitiam a introdução do maravilhoso nas obras de arte) e, de certo modo, também à influência do pensamento jansenista, que trazia consigo os efeitos catastróficos das paixões na condição humana daqueles que não foram agraciados por Deus. Na perspectiva de Festugière (1969), as obras classicistas não contêm mais o “mistério” que pairava na atmosfera das tragédias clássicas da Antiguidade; são mais simples e voltadas para a visão moralizadora na qual miséria e pecado estão intrinsecamente relacionados: “Para esses católicos racionalistas do século XVII, tudo é claro, não há mais mistério. Deus criou o homem feliz. O homem pecou. Do pecado resulta a miséria humana.” (FESTUGIÈRE, 1969).

O que diremos, então, do emprego do mesmo termo para considerar os fenômenos sobrenaturais das obras de Ésquilo e os fenômenos das obras de Racine? Para pensarmos sobre isso, é preciso que observemos, primeiramente, que o uso do termo *Fatalité* é utilizado com conceitos um pouco diferentes em cada uma das peças. É provável que o que Festugière (1969) chama de Fatalidade em sua teoria sobre a essência da tragédia grega esteja mais voltado para as intervenções divinas (geralmente, corpóreas) que ocorriam com certa frequência nas obras da Grécia Antiga, especialmente nas peças de Ésquilo e, como vimos anteriormente, na ambientação de mistério que se dá quando as personagens e o coro exploram a antiga crença de uma maldição e utilizam de elementos musicais e líricos para atingir o máximo da sensibilidade do espectador. Ora, o que vemos com frequência nas tragédias gregas da Antiguidade é, sem dúvida, a presença dos deuses e seus poderes sobre o “insecte humain” (Festugière, 1969). Como Marco Aurélio Rodrigues (2015) observa, no entanto – usando o conceito de *Ate* como exemplo –, diferentemente dos épicos, na tragédia:

Embora exista a ação das divindades, a presença do conceito de ἄτη não possui relação direta com elas; não se trata de uma ação da deusa Ὑβρις sobre o homem com a finalidade de uma ἄτη, mas uma ação que ocasiona o descomedimento que, por sua vez, leva o homem às decadências. (RODRIGUES, 2015, p. 101)

Percebemos, então, já no gênero trágico do século V a.C, a tendência a minimização das participações divinas no enredo da peça em comparação com a poesia épica (pois, ainda que sejam citados ou se apresentem como salvação em determinados momentos, sua influência passa a ser mais pontual e, fisicamente, menos participativa do que era nas epopeias); o que percebemos ainda mais facilmente quando observarmos as peças dos teatrólogos posteriores a Ésquilo como Sófocles e Eurípedes, por exemplo. Pois, comparado aos clássicos épicos de Homero - *Ilíada* e *Odisséia* – e a trilogia esquiliana, por exemplo, peças como *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 429 a.C.) e *Medéia* (EURÍPEDES, 431 a.C) já exploram o sobrenatural de maneira muito mais sutil do que fizera Ésquilo em suas tragédias.

Já sobre isso, explica-nos Paul Veyne (1987) que a tendência das tragédias - que eram representadas, além de tudo, como uma atividade coletiva - era adaptar-se ao período em que se inseriam. Assim sendo, com o passar dos anos, ao mesmo tempo em que o povo continuava a ter os seus mitos e superstições, a mitologia passou a ser, muitas vezes, questionada, gerando eventuais dúvidas. Veyne (1987) nos aponta dois dos possíveis motivos pelos quais os mitos acabaram sendo motivo de descrença: (1) o fato de o povo não querer se submeter cegamente à religião ou ideias impostas por alguém: “certas modalidades de crença são uma forma de obediência simbólica; acreditar é obedecer.” (p.49); e (2) a mudança de autoridade com relação ao que era considerado ou não “verdadeiro”: “em matéria de informação, o mito começou a sofrer a concorrência de especialistas do verdadeiro, os ‘inquiridores’ ou historiadores, os quais, como profissionais, começam a fazer autoridade.” (p.49). Desta forma, a multidão que outrora “limitava-se a não depurar o mito” (p.66), posto que eram narrativas que se passaram em um período pretérito maravilhoso, começaram a questionar a autoridade literária ao basear-se em outras ideias e em outros campos científicos que se desenvolviam.

Assim, na França do século XVII, época em que Racine escreve, essa influência já havia se convertido em uma “força” de natureza completamente diferente daquela encontrada no século V a.C., de forma que o termo “fatalidade” ganha um

significado diferente nas obras do período. A tensão entre deuses e o pensamento social da *pólis* explorada na tragédia grega é substituída pelo conflito interno entre o comedimento dos deveres e as paixões nas peças de Racine. Já não há mais uma presença externa guiando as ações do herói (como fizera Apolo com Orestes na *Orestéia*), tampouco um julgamento presidido por deuses (Atenas e a fundação do julgamento no Aerópago em *Eumênides*). A motivação da ação das personagens parte, única e exclusivamente, delas próprias. E, delas, também parte seu próprio desfortuno: “na tragédia francesa do século XVII, a infelicidade nasce menos da fatalidade do que da vontade do homem.” (MORETTO, 2006, p.64)

Desta maneira, diferentemente de Ésquilo, que colocou em discussão na *Orestéia* (2004) a relação entre instâncias humanas e divinos em busca de uma nova justiça, a tensão da peça *Andromaque* (1993) de Jean Racine é o conflito humano ante seus próprios “pecados originais” – seus sentimentos, paixões e ambições - e sua incapacidade de livrar-se deles se não for dotado da “graça” da misericórdia divina. Segundo Maria S. M. Carmo (2014), o pensamento jansenista, segundo o qual fora educado Racine, crê que é necessariamente essa pretensão do ser humano de controlar seu próprio destino que faz com que a punição divina seja necessária. E é por isso que está, conseqüentemente, fadado ao pecado e desespero. Este pecado, no entanto, ganha aqui, proporções de “fatalidade”, posto que é um sinal de “falta de graça”. E a “graça” divina, sendo pré-determinada desde o nascimento, não poderia, segundo o movimento jansenista, ser alcançado por meio de boas ações. Assim sendo, as personagens de Racine são tragicamente fracas e impulsionadas por suas paixões humanas e acabam por sofrer a queda pelas más influências de seus próprios sentimentos. Eis, pois, a fatalidade das peças racinianas

O que notamos ao observar a peça *Andromaque* (1993) de Racine é que, apesar de serem impelidos por esta “fatalidade”, as personagens entregam-se às suas paixões conscientes das conseqüências que acarretam, o que não permite absterem-se de uma parcela involuntária de culpa, como a que sentira o Orestes de Ésquilo quando opta por obedecer ao deus Apolo na *Orestéia* (2004). Como exemplo disso, temos a fala de Pirro quando decide desposar Andromaca, a troiana cativa, em lugar da princesa Hermione, a quem fora prometido: “Je sais de quels serments je romps

pour vous les chaînes,/ Combien je vais sur moi faire éclater de haines.”⁵⁶ (RACINE, 1993, p.55)

No caso da paixão, tema principal tratado por Racine em suas tragédias, Carmo (2014, p.169) nos esclarece – voltando-se, mais especificamente para Fedra, personagem da peça *Fedra* escrita por Jean Racine em 1677 – que, se formos pensar em “consonância com o conceito de liberdade da doutrina agostiana [que era a base do jansenismo], sua vontade foi, no momento em que se apaixonou, a extensão da vontade divina.”, pois, sendo a doutrina jansenista descrente da existência de um livre arbítrio – a menos que o indivíduo tenha sido “agraciado” por Deus no nascimento -, mesmo a “vontade” de Fedra de amar, não é uma vontade sua de fato, mas uma impulsão divina; de forma que:

Se a alguém ou a algo se pode imputar o crime de sua paixão criminosa ou mesmo a inocência de suas mãos, certamente não é à sua vontade: Também aqui a consciência de que se cumpre a vontade dos céus e dos deuses demonstra não só o reconhecimento desse fato, como também sua aceitação. (CARMO, 2014, p. 169)

O mesmo vemos acontecer com as personagens de *Andromaque* (1993); e em especial, com Orestes que, declaradamente, entrega-se à sua propensão amorosa e a aceita como seu destino: “Tel est de mon amour l’aveuglement funeste./ Vous le savez, Madame; et le destin d’Oreste/ Est de venir sans cesse adorer vos traits”.⁵⁷ (RACINE, 1993, p.36). Lalande (1959, p.19) em nota sobre a obra de Racine, explicita o questão das fatalidades usando, também, a personagem de Orestes como exemplo e diz que “dans *Andromaque*, Oreste est encore l’Atride chargé de la malédiction ancestrale, mais le malheur inéluctable qui accable les autres héros ne vient plus des dieux. C’est l’amour qui doit devenir une passion fatale.⁵⁸”. Desta forma, segue a presença de uma tensão, mas com um foco muitíssimo mais interiorizado no indivíduo do que víamos nas tragédias da Grécia Antiga.

⁵⁶ “Eu sei quais correntes de juramentos rompo por ti, / E quanto ódio vou fazer cair sobre mim.” (tradução nossa)

⁵⁷ “Tal é do meu amor a minha cegueira fatal. Você sabe, madame; e o destino de Orestes / é vir, sem cessar, adorar seus encantos” (tradução nossa)

⁵⁸ “Em *Andrômaca*, Oreste ainda é o Atrida encarregado da maldição ancestral, mas o inelutável infortúnio que domina os outros heróis já não vem dos deuses. É o amor que deve se tornar uma paixão fatal.” (tradução nossa)

Para Racine, o amor é, pois, trágico por excelência (LAGARDE, 1964). É uma espécie de “desordem psicológica” que nem a razão ou a vontade podem combater. Assim, o amor aparece em suas obras como um elemento mais forte que a razão, e as personagens, presas por ele, acabam por encontrar sempre um destino trágico, como a morte ou a loucura.

Desta forma, somos levados a pensar na vertente que serve para diferir o que os críticos chamam de “fatalidade” nessas duas obras: o contexto histórico e social em que se inserem e o pensamento crítico, cultural e religioso de cada autor. Assim, ao contrário do que defende Festugière (1969), de que as obras posteriores não podem ser chamadas “tragédias”, Jean-Pierre Vernant, em seu livro *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* (2014, p.215), justifica sua opinião contrária dizendo que

[...]se temos o direito de chamar tragédia às obras de Shakespeare, de Racine, ou a algumas obras contemporâneas, é porque com os deslocamentos, as mudanças de perspectiva ligadas ao contexto histórico, elas se enraízam na tradição do teatro antigo, onde encontram, já traçado, o quadro humano e estético próprio do tipo de dramaturgia que instaurou a consciência trágica, dando-lhe sua plena forma expressiva.

Assim, Vernant defende que essa base comum no teatro Antigo, que servira tanto para obras de Shakespeare quanto para as obras de Racine, apesar de conter as mais diversas mudanças estruturais e temáticas, segue essencial e as acompanha em diferentes contextos históricos; de maneira que a tensão pertencente à tragédia e as questões abordadas por ela permanecem presentes. Assim como em *Ésquilo*, as personagens de Racine também sofrem com um destino cruel e avassalador devido à sua pequenez diante daquilo que não podem evitar. No caso de Orestes, especificamente, tanto o mito relacionado a ele, quanto seu caráter toma proporções muitíssimo diferentes quando comparamos *Orestéia* (2004) e *Andromaque* (1993). Enquanto nas peças de *Ésquilo* ele apresenta-se como o “filho obediente” de Apolo (TORRANO, 2004) e cumpridor de seus deveres como filho de Agamemnon, a personagem de mesmo nome em Racine, mesmo com um cargo de embaixador e a nobreza de seu nome (devido à sua família), deixa-se levar por sua paixão pela filha de Menelau, Hermione, e abandona suas obrigações políticas e honra em detrimento de seu amor por Hermione.

Explorando um pouco melhor o assunto sobre o “âmago da tragédia”, Elliot (1969), ao refletir sobre a questão do gênero, chama “tragédia” a obra de Racine *Andromaque* (1993), mas ressalta que é uma peça lendária e não mitológica, pois

quase não há menção ao sobrenatural. Cabe lembrar que, com a imposição da doutrina clássica na França do século XVII, tais menções não eram permitidas pois não eram consideradas verossimilhantes e, por isto, escritores como Racine as evitavam terminantemente. Por isso, ele se atenta, também, ao fato de que qualquer menção aos deuses nas peças de Racine é mais uma convenção do que algo essencial, pois, a forte influência da Fatalidade nas peças parte de iniciativas humanas e não mais de algo sobrenatural como era comum nas epopeias e recorrente em algumas tragédias. Ou, seja, essas atitudes humanas apesar de serem - segundo o pensamento jansenista expresso pelas personagens racinianas -, nada mais que consequências da vontade divina, a imposição dessa fatalidade acontece em Racine de uma perspectiva mais interiorizada do que acontecia nas peças da Antiguidade; sendo uma determinação divina, porém, expressa unicamente a partir do âmago das personagens.

Pierre Albouy em *Mythes et mythologies dans la littérature française* (1969 p. 290), por sua vez, argumenta que Racine utilizara da linguagem mitológica de forma a transformá-la para além de um artifício ornamental – que era tendência na época -, em “fato de civilização, em realidade viva, em poesia autêntica”. Apesar do êxito obtido por Racine, no entanto, cabe ressaltar que o autor escrevia em um contexto de convenções cada vez mais estereotipadas, por isso, a necessidade de modificar-se e adaptar-se ao contexto, tanto no que concerne à estrutura do texto, quanto em seu conteúdo:

Com efeito, se os gregos inventaram a tragédia, é inegável o fato de que, entre uma tragédia de Ésquilo e uma tragédia de Racine as diferenças são profundas. O contexto das representações já não é o mesmo, nem é a mesma estrutura das peças; sequer o público pode ser comparável. Modificou-se, acima de tudo, o espírito interior – cada época ou cada país dão uma interpretação diferente do esquema trágico inicial. (ROMILLY, 1999, p.7-8)

4.3 A peça *Andromaque* e a personagem de Orestes

Fato curioso de observarmos, é que, tanto a sugestão de fala de Orestes, quanto o fato de a primeira palavra da peça ser “oui”, pressupõe a existência de eventos anteriores à peça que não nos foram narrados. Sobre isso, é importante lembrarmos que para que a ação trágica possa desenvolver-se dentro do período de um dia como exige a doutrina clássica e a *Poética* (1994), a forma mais eficiente de recuperar informações sobre eventos passados é por meio da fala das personagens;

que narram acontecimentos anteriores ou exteriores ao local da ação a fim de que a encenação seja totalmente voltada para o desenlace trágico e para que seu decorrer possa acontecer rapidamente.

Na tragédia Antiga, esta função de “introdução ao tema” era desempenhada pelo prólogo e introduzia a matéria da tragédia, fosse em forma de monólogo ou de diálogo. No caso da peça de Racine, portanto, (ainda que não chamemos mais de prólogo) o encontro entre Orestes e Pílates também nos serve como ambientação do contexto da peça. Orestes, nesta primeira cena, nos narra os motivos de sua ida para o Épiro (tanto o motivo “oficial”, como embaixador, quanto o motivo romântico, para reencontrar Hermione) e Pílates nos conta sobre o triângulo amoroso entre Andrômaca, Pirro e Hermione, de forma que tomamos consciência de antemão do que se passa no castelo do filho e Aquiles. Ainda neste ato, Pílates nos aponta, também, o que parece ser um antigo desejo de Orestes de encontrar a morte:

Pylade – [...] Je redoutais cette mélancolie
Où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie.
Je craignais que le ciel, par un cruel secours,
Ne vous offrêet la mort que vous cherchiez toujours⁵⁹
(RACINE, 1993, p.21)

O que permite-nos perceber, já no primeiro ato, a paixão de Orestes, seu pessimismo, e sua tendência a fraquejar diante das ilusões do amor. Pílates, otimista, apesar disso, diz acreditar que “un destin plus heureux” o conduz ao Épiro e que Orestes não parece mais buscar a morte. Este último, por sua vez, diz não estar muito certo do que lhe reserva o futuro ao encaminhá-lo ao Épiro, antecipando, ao lamentar o futuro incerto, a peripécia⁶⁰ que desencadeará o desequilíbrio da peça, ou seja, sua mudança de Fortuna:

Oreste – Hélas! Qui peut savoir le destin qui m'amène?
L'amour me fait ici chercher une inhumaine.
Mais qui sait ce qu'il doit ordonner de mon sort,
Et si je viens chercher ou la vie ou la mort?⁶¹
(RACINE, 1993, p.21-22)

⁵⁹ “[...] Eu temia essa melancolia/ que vi por tanto tempo enterrada em sua alma. / Temia que o céu, através do cruel socorro,/ oferecesse a você a morte que você sempre procurou”. (tradução nossa)

⁶⁰ “Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário [...]; e essa inversão deve produzir-se [...] verossímil e necessariamente” (ARISTÓTELES, 1994, p.118)

⁶¹ “Orestes – Alas! Quem pode saber o que me traz o destino? /O amor me faz procurar por uma desumana. / Mas quem sabe o que se deve esperar do meu futuro,/ E se eu venho buscar a vida ou a morte?” (tradução nossa)

Ele narra, então, à Pílades que segue apaixonado por Hermione e que, de forma irônica, foi tentando fugir da paixão por ela – buscando ocupar-se com obrigações políticas e batalhas – que viu, durante a assembleia dos gregos a oportunidade de revê-la ao mesmo tempo em que cumpria sua função enquanto embaixador. Opondo-se aos devaneios de Orestes, Pílades o lembra de sua posição diplomática e de seu dever enquanto homem político, dizendo:

Pylade - Achevez, Seigneur, votre ambassade.
 Vous attendez le Roi. Parlez, et lui montrez
 Contre le fils d'Hector tous les Grecs conjurés. ⁶²
 (RACINE, 1993, p.24)

A missão de Orestes, como ele mesmo narra, é dirigir-se à Pirro a fim de pedir, em nome dos gregos, a morte do herdeiro de Heitor, o troiano Astíanax, filho de Andrômaca. Os gregos temem que, ao crescer, o filho do príncipe de Tróia queira vingar-se pela morte do pai e traga aos gregos a destruição. Por isso, pedem que o matem enquanto é criança. O pedido se justifica, ainda, porque Astíanax carrega consigo, para além de sua inocência infantil, o sangue do inimigo da Grécia, Heitor. E, segundo a antiga ordem - na qual as gerações vindouras (*génos*) continuam pagando pelos crimes de seus antepassados - o filho de Andrômaca deve pagar com seu próprio sangue o ódio que os Gregos alimentam por seu pai, pois os danos causados pelo mesmo, não foram esquecidos. Orestes esclarece esta questão dizendo que não são os troianos, mas Heitor quem está sendo perseguido: “Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père; Il a par trop de sang acheté leur colère.” ⁶³ (RACINE, 1993, p. 27). Esta vingança paga com sangue, da qual Orestes é o anunciador, nos remete à antiga ordem que vemos cumprir-se no mito dos Atridas em *Ésquilo* (2004); pois, até o momento do julgamento de Orestes, onde a vingança “sangue por sangue” é substituída pela forma jurídica de justiça, vemos perpetuada a cadeia de mortes da família de Atreu.

Em *Andromaque* (1993), no entanto, Orestes não é mais uma peça dessa cadeia de vinganças como fora em *Ésquilo*, mas o requerente de uma outra, pois traz à Pirro, em nome dos líderes gregos, o pedido da morte de Astíanax. Ou seja, assim como na *Orestéia* (2004), a morte exigida não se trata de uma simples vingança

⁶² “Pílades - Conclua, Senhor, vossa embaixada. /O senhor espera o Rei. Fale e mostre-lhe / que contra o filho de Heitor, todos os gregos conspiraram” (tradução nossa)

⁶³ “Sim, os gregos do pai perseguem o filho; Há muito sangue unido à sua raiva” (tradução nossa)

peçoal, mas possui base política de extrema importância; o que faria de Pirro um rebelde que contraria o próprio povo e os próprios costumes ao negar o pedido. Por isso, quando Pirro argumenta contra a morte de Astíanax, Orestes o questiona: “Ainsi la Grèce en vous trouve un enfant rebelle?⁶⁴” (RACINE, 1993, p. 27). Pois, enquanto rei, negar tal pedido seria motivo de contestação por parte dos demais nobres. Apesar da provocação de Orestes, no entanto, Pirro mantém-se firme e refuta a pergunta com outra: “Et je n’ai donc vaincu que pour dépendre d’elle?⁶⁵” (ibidem). Com esta cena, podemos ver um pouco do que nos fala Barthes sobre a personagem de Pirro em *Sur Racine* (1963), já que esta é, na perspectiva do autor, a mais emancipada dentre as personalidades de *Andromaque* (1993) e a que busca despende-se de antigos valores morais e deveres políticos em favor do amor. Neste primeiro momento, então, Pirro recusa-se a matar o filho de Andrômaca. Por amor a ela, Pirro escolhe não atender aos pedidos de seu próprio povo e corre o risco de ser violentamente julgado por isso; disso o lembra a própria Andrômaca:

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?
Faut-il qu’un si grand coeur montre tant de faiblesse?
Voulez-vous qu’un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d’un esprit amoureux?⁶⁶
(RACINE, 1993, p.30)

Orestes, por sua vez, mesmo sabendo de sua condição enquanto político, parece estar inebriado com a possibilidade de encontrar Hermione e confessa não sentir mais raiva dela, somente amor. Enquanto isso, Píades é, nesta peça – assim como as demais personagens confidentes – mais do que alguém para quem o herói ou heroína revela seus maiores desejos, também o porta voz da racionalidade; alguém que tenta deliberadamente libertar seu amigo (ou patrão no caso de outros confidentes) de suas divagações amorosas irracionais, sem sucesso. Estas personagens confidentes (Píades, Cleone, Fênix e Cefise) são, pois, em suma, a representação da racionalidade e do bom senso que falta no herói e, por isso, são indispensáveis. Primeiramente, para que haja um diálogo no qual as personagens possam manifestar suas vontades e pensamentos, e, também, para que a peça tenha um efeito dialético, de maneira que a “insensatez” dos protagonistas seja realçada

⁶⁴ “Então a Grécia encontra em você uma criança rebelde?” (tradução nossa)

⁶⁵ “E então eu só venci para depender dela?” (tradução nossa)

⁶⁶ “Senhor, que não dirá a Grécia? E em tal empresa/ Pode tão grande peito exhibir tal fraqueza? / Pretendeis que intenção tão bela e generosa/ Passe por mero afã de uma febre amorosa?” (RACINE, 1963, tradução de Jenny Klabin Segall, p.34-35)

comparada à racionalidade dos confidentes (MORETTO, 2006). Podemos, então, facilmente relacionar essas personagens confidentes com o papel que o coro fazia em muitas das tragédias gregas; onde funcionava como uma espécie de portador das aflições cívicas (VERNANT, 2014), compartilhando com os heróis da tragédia suas opiniões, pensamentos e dúvidas chegando, inclusive, a ter uma ligação complacente com eles em certos casos (TAPLIN, 1990). E, se autores como Ésquilo e Sófocles valiam-se do coro trágico para expressar suas ideias como nos aponta Prado (1992, p.95), os escritores posteriores como Shakespeare ou Corneille - mesmo utilizando somente de personagens individuais ao invés do coro por motivos de economia cênica - “não hesitavam em carregar as personagens com as suas próprias meditações, enriquecendo-as, elevando-as de nível.”. E com Racine não é diferente. Por isso, é tão importante que nos voltemos para as obras racinianas com um olhar crítico e analítico a fim de compreender a ideologia e a visão de mundo que nos traz o autor francês do século XVII.

Ao nos voltarmos para *Andromaque* (1993), cabe observar que, já no primeiro ato da peça, no qual Orestes confessa à Pílades sua paixão por Hermione, vemos descrito no diálogo entre eles a real motivação do herói nesta empreitada ao Épiro. Pois, apesar das responsabilidades diplomáticas, muito além da honra e do trabalho, é, visivelmente, a paixão que guia o herói. Isso não quer dizer, no entanto, que não respeite muitíssimo sua posição, o rei com quem falará (Pirro) e suas obrigações enquanto representante dos gregos. É esse senso de dever, inclusive, o motivo pelo qual hesita antes de matar Pirro a pedido de Hermione: “[...]Et n'ai-je pris sur moi le soin de tout l'État/ Que pour m'en acquitter par un assassinat?”⁶⁷ (RACINE, 1993, p.64). Pois, segundo nos narra Cleone, confidente de Hermione, “Il respecte en Pyrrhus l'honneur de diademe; il respecte en Pyrrhus Achille, et Pyrrhus même”⁶⁸ (RACINE, 1993, p.72). É, também, o porquê de acabar acometido pela loucura quando percebe que colocara tudo a perder quando realizara a vontade de Hermione – que desvairada de ciúme e desejo de vingança, pediu a morte de seu, então, ex-noivo, Pirro, e negou o pedido logo em seguida, perdendo a razão e cometendo suicídio.

⁶⁷ “E terei eu assumido o cuidado de todo o Estado/ Para que eu possa me absolver de um assassinato?” (tradução nossa)

⁶⁸ “Em Pirro ele [Orestes] respeita a honra do diadema; ele respeita em Pirro, Aquiles, e o próprio Pirro” (tradução nossa).

Ciente do que fizera, então, e pouco antes de também ser acometido pela loucura, Orestes lamenta sua sorte dizendo:

Qui? J'étouffe en mon coeur la raison qui m'éclaire;
 J'assassine à regret un roi que je révère;
 Je viole en un jour les droits des souverains,
 Ceus des ambassadeurs, et tous ceux des humains
 [...]
 Pour qui? Pour une ingrate
 [...]
 Et l'ingrate, en fuyant, me laisse pour salaire
 Tous les noms odieux que j'ai pris pour lui plaire!
 (RACINE, 1993, p. 75-76) ⁶⁹

Como podemos notar na peça, o respeito que Orestes tem por Pirro e às gerações anteriores a ele é recíproco. Em mais de uma fala Pirro refere-se à importância de Orestes por ser filho de Agamêmnon. Tendo sido este último um respeitado herói e rei de Argos - assim como fora heroico o pai de Pirro, Aquiles - notamos, pois, que a relação política entre os dois heróis está profundamente relacionada com os antepassados de ambos, de forma a se respeitarem mutuamente. Ambos são homens honrados, de grande importância política, e descendentes de poderosas *génos*, mas que se veem impelidos por uma paixão devastadora que os fazem desistir de seus deveres e acaba por destruí-los tanto fisicamente quanto psicologicamente (MORETTO, 2006). Orestes, sofrendo com o fato de nada poder com a paixão que o devora, lamenta sua infeliz sorte dizendo: “Et que me servira que la Grèce m’admire,/ Tandis que je serai la fable de l’Épire?” (RACINE, 1993, p.47).⁷⁰

Também Pirro se encontra em situação delicada pelo mesmo motivo. Seja planejando desposar Hermione e cumprir com seu dever, ou indo contra ele e planejando casar-se com Andrômaca, ambos os casamentos são acompanhados de consequências significativas. Pois, devido a tudo o que Hermione representa - segundo Barthes (1963), o Passado, a Pátria e a Religião de toda a Grécia -, o casamento com ela é o penhor de uma eterna paz (RACINE, 1993, p.41), enquanto que o casamento com Andrômaca é uma união desonrosa e uma traição contra tudo isto, posto que ela é uma estrangeira troiana e viúva do inimigo da Grécia. Assim, tentando, num primeiro momento, odiar Andrômaca ao invés de amá-la, ele recorre

⁶⁹ Quem? Eu sufoco o motivo que meu coração ilumina:/ Assassinei com pesar um rei que eu reverencio:/Violei os direitos dos soberanos, dos embaixadores e de todos os seres humanos. / Por quem? Por uma ingrata [...] E a ingrata, fugindo, me deixa como paga/ todos os nomes odiosos que tomei para agradá-la! (tradução nossa)

⁷⁰ “De que me servirá que a Grécia me admire,/se serei fábula do Epiro?” (tradução nossa)

ao passado de ambos: “Elle est veuve d’Hector, et je suis fils d’Achille: Trop de haine separe Andomaque et Pyrrus” ⁷¹ (RACINE, 1993, p.42). Desta maneira, Pirro deveria, supostamente, odiá-la, assim como ela de fato o odeia por manter ela e seu filho prisioneiros e por ter sido o pai de Pirro quem assassinou seu marido. Assim, notamos que Andrômaca mantém o que pressupõe a antiga ordem, o ódio pelo predecessor de seu inimigo.

Notemos, pois, que as personagens de *Andromaque* (1993), retiradas da mitologia grega e exploradas de forma inovadora por Racine, são essenciais como ponto de catalisação da tensão entre a obrigação dos deveres sociais e o furor do amor desmedido. Esses deveres estão, geralmente, ligados ao passado das personagens e tem enorme importância, pois representam a antiga ordem em vigor. Esta antiga ordem, baseada em juramentos e ritos que não podem ser quebrados são, segundo Barthes (1963), zelosas porque protegem aqueles que a honram. Como exemplo delas, Barthes (1963) nos aponta as personagens de Andrômaca e Hermione. Elas são, nesta peça, o há de mais retrógrado no tradicionalismo, pois são caracterizadas como esposa devota e filha obediente ao Pai, respectivamente. Esta figura masculina tanto do marido quanto do pai, no entanto, não representa somente o respeito à paternidade e ao matrimônio, mas também a noção de pátria (representada pelos heróis da Guerra de Tróia) e os costumes, tradição, juramentos e alianças que o procedem.

Hermione é, para Barthes (1963) a figura arcaica desta ordem, o que faz com que o rompimento com ela seja um rompimento também com o Pai, o Passado e a Religião da Grécia. Por isto, quando Pirro opta por desposar Andrômaca, a estrangeira troiana, Hermione não se sente traída somente enquanto mulher apaixonada, mas também enquanto uma representante da antiga ordem que se vê no direito de reivindicar uma lei que pode condenar à morte qualquer um que ouse traí-la (BARTHES, 1963). Hermione também utiliza da obediência ao pai para justificar sua situação de esposa, refugiando-se no dever para não se comprometer com as adversidades que se apresentam: “L’amour ne règle pas le sort d’une princesse:/ La gloire d’obéir est tout ce qu’on nous laisse.” ⁷² (RACINE, 1993, p.49)

⁷¹ “Ela é viúva de Heitor e eu sou filho de Aquiles, muita raiva separa Andrômaca e Pirro” (tradução nossa)

⁷² “O amor não rege o destino de uma princesa: a glória de obedecer é tudo o que nos resta.” (tradução nossa)

Andrômaca, da mesma forma, tenta manter sua legalidade apegando-se na memória de Heitor; e chega mesmo a planejar em segredo o suicídio pós casamento com Pirro a fim de que pudesse salvar seu filho sem, no entanto, quebrar seu juramento com o marido morto: " et sauvant ma vertu, rendra ce que je doi a Pyrrus, à mon fils, à mon époux, à moi"⁷³ (RACINE, 1993 p.60). Sendo Andrômaca uma estrangeira troiana que vira o marido ser morto e fora feita cativa pelo inimigo, é normal que seu ódio por Pirro se justifique. Muito além de pessoas amadas, a heroína perdera também, com a queda da cidade de Tróia, todo seu passado. Assim, sua legalidade está enfraquecida se comparada às outras personagens e a lembrança de Heitor e seu filho ameaçado de morte é tudo que lhe resta. Ela carrega consigo, assim como Hermine, a memória de seu pai, de seu marido e as lembranças de uma nação derrotada - juntamente com sua religião e seus costumes – e, por isso, prefere suicidar-se ao trair seu antigo juramento: "Ô cendres d'un époux! Ô Troyens! Ô mon père! Ô mon fils, que tes jours coûtent cher à ta mère!"⁷⁴ (RACINE, 1993, p.57)

Apesar disso, seguindo as conveniências de seu ideal jansenista, ao mesmo tempo em que Racine pune as personagens vítimas de paixões desregradadas, ele eleva a heroína virtuosa que permaneceu fiel à suas funções tradicionais, ou seja, quem não se desviou de suas obrigações deixando-se levar pelas paixões - neste caso, Andrômaca (BARTHES, 1963) -, de forma que, depois da morte de Pirro, e, sendo agora, sua esposa, ela reina no lugar dele dando continuidade ao propósito do rei e assumindo, presume-se, novo compromisso. Agora, também, com Pirro.

A novidade encontra-se, pois, em Pirro. Essa personagem é, segundo a análise antropológica de Roland Barthes em seu livro *Sur Racine* (1963), o elemento que questiona e se opõe a antiga ordem – tão bem representada nas Legalidades de Andrômaca e Hermione. Como filho de Aquiles, guerreiro que matou Heitor, príncipe de Tróia, Pirro deveria desposar a filha de Menelau: Hermione e manter cativa a ex - esposa de Heitor: Andrômaca. Desta forma, manteria a antiga ordem ou, como Barthes nomeou em sua análise sobre a peça, sua Legalidade. Pirro, no entanto, depois de falhar na tentativa de desprezar Andrômaca e manter sua Legalidade, rebela-se contra seus deveres políticos. E, ao desposar a cativa estrangeira viúva de

⁷³ "e salvando a minha virtude, devolverei o que eu devo ao meu filho, a meu marido, a mim " (tradução nossa)

⁷⁴ " Ó cinzas de um marido! Ó Troianos! Ó meu pai! Ó meu filho, como seus dias custam caro à sua mãe!"(tradução nossa)

Heitor, mais do que seguir sua paixão, ele está também rompendo com uma antiga ordem - na qual Hermione representa toda a Grécia – e criando uma nova, onde Andrômaca reina.

Estas decisões das personagens não foram tomadas, no entanto, sem alguma hesitação. Todas as personagens encontram-se em algum momento divididos entre dois polos de poderosas forças opostas; e é exatamente a força dessa tensão que faz com que o trágico se constitua e com que Pirro seja a figura libertadora da antiga ordem ao criar uma nova, assim como fizera o Orestes de Ésquilo. Em seu texto *O teatro como viagem em busca do eu*, publicado na revista *Itinerários* em 1995 (p.139), Silvia Regina Gomes Miho faz uma interessante observação sobre isso dizendo que

as decisões ou escolhas buscadas por esses heróis [trágicos] envolvem mais que problemas pessoais, elas têm causas individuais, mas suas consequências atingem não somente o indivíduo, mas os valores sociais e políticos de uma família, cidade ou nação. Daí serem essas decisões irreversíveis, e tal irreversibilidade ser, num primeiro plano, obstáculo e num segundo plano, motivação para essa mesma decisão. Essa tensão entre obstáculo-motivação gera a agonia e o sofrimento do herói.

Pois, em uma tragédia, os heróis e heroínas nunca estão isolados de suas legalidades, eles são representantes de um coletivo; um povo, uma religião, seus modos de vida e seus costumes.

Ao analisarmos a peça, notamos que essa duplicidade entre o que Barthes (1963) chama de “antiga legalidade” e a paixão das personagens é tão forte que chega, inclusive, a anular uma a outra. Pois, ao observarmos a situação trágica de Pirro, por exemplo, notamos que ao escolher desposar Hermione, que lhe fora prometida, Pirro cumpre seu dever de Estado, mas deixa, em contrapartida, de unir-se a seu amor, Andrômaca; se o contrário ocorre, e ele se rende à suas paixões, ele deixa de cumprir com seu compromisso enquanto rei e é considerado traidor pelos gregos e por Hermione. Por isso, num primeiro momento, ao ver-se rejeitado por Andrômaca, Pirro apoia-se em suas obrigações enquanto rei em uma tentativa de evitar a catástrofe e manter sua honra:

[...]mon coeur, aussi fier que tu l'as vu soumis,
Croit avoir en l'amour vaincu mille ennemis.
Considère, Phoenix, les troubles que j'évite,
Quelle foule de maux l'amour traîne à sa suite,
Que d'amis, de devoirs j'allais sacrifier,
Quels périls...Un regard m'eût tout fait oublier.
Tous les Grecs conjurés fondaient sur un rebelle.

Je trouvais du plaisir à me perdre pour elle.⁷⁵
(RACINE, 1993, p.42)

Pirro, neste momento, acredita, como notamos no trecho acima, ter vencido sua paixão e a “cegueira” que ela lhe causava: “J’étais aveugle alors: mēs yeux se sont ouverts.”⁷⁶(RACINE, 1993, p. 53), diz ele. Apesar do momento de lucidez, no entanto, Pirro não demorará a fraquejar diante de seu amor pela estrangeira. Acometido com o furor de sua paixão, o rei ameaça matar Astíanax caso Andrômaca negue desposá-lo, o que nos mostra a irracionalidade de Pirro e os extremos em que chega quando acometido por sua paixão.

Apesar de sua decisão final de, enfim, desposar Andrômaca, no entanto, Pirro segue consciente das consequências dessa atitude e confessa à viúva de Heitor:

Je sais de quels serments je romps pour vous les chaînes,
Combien je vais sur moi faire éclater de haines.
Je renvoie Hermione, et je mets sur son front,
Au lieu de ma couronne, um éternel affront⁷⁷
(RACINE, 1993, p.55).

Pirro demonstra neste trecho, preocupação com a afronta política que fará à Hermione e, conseqüentemente, à Helena, Menelau e toda a Grécia quando seu juramento de a desposar não se concretizar. Apesar disso, o herói justifica-se para Hermione dizendo que esperava que de seu juramento o amor nascesse, o que não aconteceu: “J’ai cru que mēs serments me tiendraient lieu d’amour/ Mais cet amour l’emporte, et par un coup funeste/ Andromaque m’arrache un coeur qu’elle deteste.”⁷⁸ (RACINE, 1993, p.67). O fato de ter se apaixonado por uma inimiga da Grécia, portanto, não fora escolha sua, mas uma cruel peça do destino que o fez escravo dela ao mesmo tempo em que a escravizava: “L’un par l’autre entraînés, nous courons à l’autel”⁷⁹ (RACINE, 1993, p.67).

⁷⁵ [...] meu coração, tão orgulhoso quanto serviu como você viu, /acredita que ele derrotou no amor mil inimigos. / Considera, Phoenix, os problemas que eu evito, / que multidão de males o amor traz consigo que amigos, e deveres eu ia sacrificar, /e que perigos...Um olhar seria o bastante para me fazer esquecer. / Todos os gregos conspirariam contra um rebelde. / E eu achava divertido perder-me por ela. (tradução nossa)

⁷⁶ “Eu estava cego, agora tenho os olhos abertos” (tradução nossa)

⁷⁷ “Eu sei que nós de juramento eu rompo por vós, / quanto ódio recairá sobre mim. / Eu envio Hermione de volta e coloco em sua testa, ao invés de minha coroa, eterna afronta.” (tradução nossa)

⁷⁸ “Eu pensei que os juramentos pudessem tomar a vez do amor./ Mas esse amor prevalece, e com um golpe fatal / Andrômaca arranca de mim um coração que odeia.” (tradução nossa)

⁷⁹ “Um pelo outro arrastado, ao altar corremos” (tradução nossa)

Andrômaca, por sua vez, faz um contraste com Pirro; pois, ao mesmo tempo em que ele a ama e esquece de seu compromisso para com a antiga tradição ao desposá-la, ela o odeia e não esquece seu passado, lutando para mantê-lo com ela enquanto se casa com Pirro para salvar a vida do filho.

Mais perigosa que o ódio de uma Andrômaca que recorre desesperadamente ao seu passado, no entanto, é a fúria e vontade de vingança de uma Hermione ultrajada e apoiada pelos gregos. Fênix, confidente de Pirro, enxerga o perigo que o rei não consegue ver, pois, está novamente “cego” com o deslumbre de casar-se com Andrômaca. Fênix, porém, o alerta:

Gardez de négliger
Une amante en fureur qui cherche à se venger.
Elle n'est en ces lieux que trop bien appuyée:
La querelle des Grecs à la sienne est liée [...]⁸⁰
(RACINE, 1993, p.69).

Este trecho nos mostra, mais uma vez, o poder da Legalidade que Hermione carrega consigo, pois, ela carrega o nome e sangue de seus poderosos familiares e seus ideais, são também os ideais da Grécia. Aproveitando-se disto, Hermione pede pela morte de Pirro, mas não em nome dos gregos, dela própria: “Je veux qu'à mon départ toute l'Épire pleure.[...] Courez au temple. Il faut immoler...”⁸¹(RACINE, 1993, p.63)

Orestes, por sua vez, fazendo paralelo com Pirro, deixa-se guiar somente por suas paixões, anulando e desrespeitando todo o papel político que fora desempenhar. Pois, ao planejar sequestrar Hermione e deixar-se persuadir a ponto de matar o rei, fica clara a influência que sua paixão por Hermione tem sobre ele. O que faz com a traição de Orestes ao assassinar Pirro tenha consequências devastadoras em todos os campos de sua existência, de forma que sua loucura se justifica.

Assim, da mesma maneira que o dever e o impulso amoroso se anulam nesta peça, os sentimentos de ódio e amor parecem, também, ser os únicos permitidos. Pois, se não é possível às personagens, amar, é preciso que elas odeiem. Tomemos por exemplo Pirro, novamente; quando rejeitado por Andrômaca, objeto de seu amor, volta para ela todo o ódio que sua honra pede: “moi l'aimer? une ingrante Qui me hait

⁸⁰ “Continue negligenciando/ uma amante em fúria que procura vingança. /Ela está muito bem suportada nestes lugares:/ A disputa dos gregos está conectada com a sua própria” (tradução nossa)

⁸¹ “Quero que juntamente com minha partida, todo o Épiro chore [...] Corra ao templo. É preciso imolar...” (tradução nossa)

d'autant plus que mon amour la flatte? [...] Non, non, je l'ai juré, ma vengeance est certaine: il faut bien une fois justifier sa haine.” (RACINE, 1993, p.43-44)⁸². Quando decide entregar o filho de Andrômaca aos troianos a fim de vingar-se do desprezo da troiana, Fênix, que ouve atentamente às resoluções de seu patrão, o incita a realizar o planejado, dizendo que enfim o reconhece e reconhece a “justa ira” que o toma (RACINE, 1993, p.41), pois ele é filho de Aquiles, representante da Grécia e não pode deixar-se enfraquecer pela paixão pela estrangeira. Para persuadi-lo, então, ele recorre ao poder do glorioso nome de seus ancestrais e diz à Pirro:

Ce n'est plus le jouet d'une flamme servile:
C'est Pyrrus, c'est le fils et le rival d'Achille,
Que la gloire à la fin ramène sous ses lois,
Qui triomphe de Troie une seconde fois.⁸³
(RACINE, 1993, p.41).

Na cena seguinte, contrastando com a decisão de Pirro de cumprir com seu dever para com a Nação grega, Orestes nega as ressalvas de Pílades e diz estar “farto de escutar a razão”.⁸⁴ É quando decide esquecer de suas obrigações e raptar Hermione. Vemos, neste momento, que a reação de Pílades é oposta à de Fênix com relação à Pirro na cena anterior, pois, se Fênix reconhece agora o Pirro que decide vingar-se da troiana, Pílades desconhece o Orestes apaixonado que abandona suas obrigações em prol do amor e da revolta que o acompanha: “Modérez donc, Seigneur, cette fureur extreme. Je ne vous connais plus: vous n'êtes plus vous-même. Souffrez...” (RACINE, 1993, p.45)⁸⁵

No decorrer da peça vemos, portanto, que este ódio é somente uma tentativa de mascarar o verdadeiro sentimento que cerca as personagens de Pirro, Hermione e Orestes, o amor sobre o qual não têm controle. Este misto de amor e ódio também se mostra de forma bastante perceptível através de Hermione. Sentindo-se traída por Pirro, que muda de ideia e decide desposar a estrangeira cativa, Andrômaca, Hermione se obriga a odiá-lo a fim de rebelar-se contra seus sentimentos amorosos e pede à Orestes que a vingue matando-o. O que percebemos não ser seu real intuito,

⁸²“Eu, amá-la? A uma ingrata que me odeia mesmo que com meu amor a bajule? [...] Não, não, eu jurei, minha vingança é certa: é mister que seja justificada com ódio.” (tradução nossa)

⁸³ “Não é mais o joguete de uma flama servil:/ é Pirro, filho e rival de Aquiles, / cuja glória se espalha por sobre as leis;/ Que triunfe sobre Tróia mais uma vez” (tradução nossa)

⁸⁴ “Non, tes conseil ne sont plus de saison, Pylade, je suis las d'écouter la raison.” (RACINE, 1993, p.45)

⁸⁵ “Modere então, senhor, essa fúria extrema. Não te conheço mais: já não es mais tu mesmo. Sofra...” (tradução nossa)

pois, confusa entre o amor e ódio, acabou desvairada e, depois de Orestes ter mandado assassinar Pirro, negou-se a aceitar que fora a mandante do assassinio, acabando por tirar a própria vida. Orestes, em seguida, vê-se também acometido pela loucura por ter desonrado seu papel político em prol de um amor impossível e trágico.

Com isso, percebemos nesta peça de Racine, também uma oposição entre a política e o amor, nos remetendo ao que é racional e irracional, segundo sua visão. Orestes, aqui, é embaixador e busca Pirro com objetivos diplomáticos, entretanto, o caráter formal de sua visita prevê resultados catastróficos quando percebemos sua fraqueza com relação às paixões que o impulsionam.

Mais do que confessar seu amor por Hermione, no entanto, Orestes declara, desde o início da peça, estar fadado a isto, a amá-la. Para ele, mais do que uma vontade pessoal, seu amor é uma obra do destino; algo que ele não pode combater, por mais que resista: “Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,/ je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne/ J'aime.”⁸⁶ (RACINE, 1993, p.23). Observemos com cautela o termo “aveugle” utilizado por Orestes (em português, “de forma cega”; “cegamente”) neste trecho. Esta forma de “entregar-se cegamente ao destino”, voluntariamente nos remete às tragédias gregas, onde os indivíduos eram “tomados pela cegueira” (*Áte*) de suas próprias ambições e acabavam por cair em desgraça. Assim como nas tragédias da Antiguidade, o Orestes de Racine também se encontra “cego” por uma força maior. Diferente do que vemos na mitologia grega, porém, e nas tragédias de Ésquilo, a “cegueira” não se trata de uma atitude da deusa *Ate* personificada ou de uma vingança divina pela *hýbris* do ser humano, mas sim, das próprias paixões humanas que nos “cegam” quando corrompidos pela falta original.

Eis, pois, o pensamento jansenista e a essência das peças racinianas: o inútil combate do homem contra seu destino; o destino hostil e o impulso irresistível das paixões. Nesta peça, já em sua linguagem, vemos presente o trágico destino que Orestes carrega consigo, posto que, em grande parte das vezes, o nome de Orestes segue rimado com “funeste”, o que pressupõe, mais uma vez, o desencadeamento catastrófico de suas ações.

Com base nisso, notemos que os heróis racinianos não são livres, mas discutem como se fossem (LAGARDE, 1964). Essa fatalidade predominante, já presente nas tragédias gregas na forma dos deuses e dos oráculos, é mais

⁸⁶ “Uma vez que, depois de tantos esforços, minha resistência é em vão: entrego-me cegamente ao destino que me atrai / eu amo.” (tradução nossa)

interiorizada em Racine e deixa seus heróis em uma condição de marionetes desses sentimentos funestos que seguem as paixões desmedidas. Orestes, ciente de ser um joguete do destino, lamenta as injustiças cometidas pelos deuses:

Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance
laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent des Dieux⁸⁷
(RACINE, 1993, p.47).

Esta percepção, segundo Carmo (2014, p.168), está diretamente relacionada à doutrina jansenista, que, devido ao seu caráter pessimista, torna-se terreno fértil para a criação de tragédias: “o aniquilamento da natureza humana [...] que forma o pressuposto da doutrina pessimista da graça, torna-se então o terreno fértil da tragédia na medida em que aliena do homem a decisão sobre o próprio destino.”

Orestes é, em *Andromaque* (1993) um personagem trágico que acaba consumido por um amor insensato e punido com a loucura. Segundo Barthes (1963), ele atua como uma espécie de joguete de uma fatalidade inevitável muito antiga que ultrapassa suas tentativas de desvincular-se do que lhe está destinado e prescrito por algo maior. No pensamento jansenista, a falta original a qual está predestinado. Assim como seu duplo, Hermione, que tem a morte como punição por sua paixão, Orestes não somente enlouquece como se vê forçado a fugir depois de perceber as consequências de seus atos. Sobre isso, comenta Paulo Rónai (1963, p. 19):

A inesperada reação de Hermione não só lhe faz ver todo o horror do crime cometido, mas mostra-lhe a espantosa inutilidade desse crime. A sua exclamação, ao ser informado do suicídio de Hermione, exprime a impotente ironia do homem desamparado em face da crueldade do destino.

É interessante observarmos que, apesar do enredo inovador de Racine, abordando o mito de forma bastante original, o fato de Orestes ver as Erínias no fim da peça em um momento de insanidade, preserva, de certa forma, essa essência do mito primordial onde Orestes, no qual acaba enlouquecido e perseguido por essa força divina que não consegue controlar. Nesta obra de Racine, especificamente, a figura de Orestes funciona, então, como uma ilustração do poder irreversível do destino que recai sobre os desafortunados, o que ele mesmo declara ao dizer: “Eu nasci para

⁸⁷ “Eu não sei que poder injusto a todo momento/ deixa o crime de paz e busca a inocência. /Em qualquer parte de mim para onde viro meus olhos,/ vejo apenas os infortúnios a que me condenam os Deuses.” (tradução nossa)

servir de exemplo da tua cólera [do Céu],/ para ser da infelicidade um modelo feito”.⁸⁸ Neste cenário, o herói vê-se vítima de uma “fatalidade” que não pode evitar ou modificar, tornando-se prisioneiro de um poder maior que recai sobre ele e sobre o qual não pode fazer nada. Sendo assim, Orestes carrega em seu âmbito a essência das obras racinianas, onde as personagens buscam lutar contra uma força que não podem destruir e acabam sendo consumidos por ela, suas avassaladoras paixões.

Assim, segundo a leitura de Barthes (1963), mesmo seguindo os moldes da doutrina clássica, é possível perceber, por meio da personagem de Pirro, uma tentativa de libertação das antigas ordens impostas pelo tradicionalismo. A morte desta personagem pode ser lida, tanto como uma punição como, também, uma metáfora para a libertação. Ele libertara-se das antigas tradições ao decidir se casar com Andrômaca e, assim, libertou-a também de cumprir o seu trágico designo (suicídio planejado por ela anteriormente), deixando espaço para uma nova visão de futuro, posto que esta, surpreendentemente, assume o trono de Pirro e reina em seu lugar. Em sua leitura antropológica, Barthes (1963) coloca Pirro em posição de destaque na peça, pois é o único que decide romper sua obediência à ordem antiga e inaugurar uma nova ordem. Com sua morte, presume-se que Andrômaca, a estrangeira, dará continuidade a essa nova ordem.

Fazendo um paralelo com a *Orestéia* (2004) de Ésquilo, vemos, então, em ambas as obras o rompimento com uma antiga ordem estabelecida em favor de uma nova. Enquanto em Ésquilo vemos desenvolver-se um novo sistema jurídico, em Racine vemos as antigas legalidades enfraquecidas em favor de uma nova união (com consequências, também, políticas). Orestes aparece em ambas as peças como o ponto de tensão entre duas forças, sendo elas: suas responsabilidades enquanto aquele que obedece a ordem de alguém superior e sua própria decisão de realizar o que lhe é dito. Cumprindo seus deveres enquanto “vingador” em ambas as peças, vemos, no entanto, uma clara diferença entre a honra de uma vingança e a vergonha de outra. Enquanto em Ésquilo, Orestes é absolvido e, inclusive, exaltado por vingar a morte do pai, em Racine, o fato de assassinar Pirro, ignorando as honras como hóspede e traindo suas responsabilidades políticas por amor por Hermione, não lhe trouxera nada além de desespero e loucura. Assim, apesar de inspirar-se no mito grego, Racine trouxera para uma peça do século XVII toda a tragédia do destino

⁸⁸ “Ta haine (du Ciel) a pris plaisir à former ma misère;/ J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,/ Pour être du malheur un modele accompli.” (RACINE, 1993, p.77).

impiedoso do homem fadado ao sofrimento. Ao contrário do Orestes esquiliano que, assumira a responsabilidade por seu ato e tivera proteção divina, o herói de Racine é vítima de suas próprias escolhas sem que elas sejam de fato escolhas.

Para Racine, esse é o trágico: a impotência do homem diante de uma fatalidade inevitável e uma paixão devoradora, que acaba por destruí-lo fisicamente, moralmente e psicologicamente (MORETTO, 2006). Como observamos anteriormente, há também nesse período, o uso da palavra “fatalidade” para designar esta tensão entre o homem (limitado) e uma força inexplicável. Observemos, no entanto, que o inevitável aqui, não se trata mais de uma intervenção divina corpórea como tínhamos na tragédia grega, mas sim de uma força avassaladora que recai sobre aqueles que amam, levando-os à sua ruína.

5 O MITO DE ORESTES EM JEAN-PAUL SARTRE

Antes de viverdes, a vida não é nada; mas de vós depende dar-lhe um sentido, e o valor não é outra coisa senão esse sentido que escolherdes.

SARTRE, Jean-Paul (1962, p.231)

5.1 A França do século XX e a filosofia existencialista de Sartre

Ainda fragilizada com as consequências da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Europa da segunda década do século XX passava por um momento de profundo desamparo ideológico e religioso. O que fez com que o alemão Martin Heidegger (1889 – 1976) entendesse que era preciso uma “reintrodução do ser na filosofia”. Um “esforço no sentido de entender o indivíduo e a sua singularidade frente à objetividade dos grandes sistemas, de Hegel ou de Marx”⁸⁹ (SCHILLING, 2005, p.3), já que o contexto pedia por algo que servisse de orientação para os habitantes de um mundo “ausente de Deus” e “totalmente descrente nos determinismos da religião ou do estado”. Assim, vemos nascer na Europa moderna o pensamento filosófico que chamamos hoje de existencialismo.

Antes disso, no entanto, um outro pensador, Sören Kierkegaard⁹⁰ (1813-1855), já havia dado indícios de um pensamento existencialista se rebelando contra certas questões da filosofia de Hegel. Precisamente porque, sendo cristão, questionava a concepção idealista-racionalista do filósofo⁹¹ – na qual, apesar de reconhecer a

⁸⁹ Tanto a filosofia idealista de Hegel quanto a filosofia materialista de Marx, abordam os seres humanos por meio de uma visão generalizada, na qual a subjetividade humana tem pouca importância no que concerne à mecanicidade geral da existência. A existência humana é abordada como totalizada enquanto, para o existencialismo, o indivíduo está em constante construção. (CEZARINI, 2008) Nesse pensamento, Martin Heidegger tem grande importância, pois, nega a filosofia como ciência e a coloca acima disso. Na concepção do filósofo alemão, “a filosofia exerce a transcendência, algo que a ciência jamais poderá fazer. [...] A filosofia preocupa-se com a formação, enquanto a ciência está mais preocupada com o desempenho. A ciência torna-se obsoleta com o passar do tempo, algo que não acontece com a filosofia, que é atemporal” (PIMENTA, 2014). Assim sendo, a maior preocupação de Heidegger não está no cientificismo da filosofia, mas na própria reflexão contemplativa do ser no mundo, que se realiza desde a Grécia Antiga e, segundo ele, continuará se realizando.

⁹⁰ “Kierkegaard foi o primeiro que de maneira explícita colocou questões existencialistas como principal foco do exame filosófico da vida humana. Para ele, a filosofia resume-se em tomar consciência e questionar as exigências absolutas feitas a qualquer pessoa que deseje viver uma existência verdadeiramente autêntica.” (RUANO, 2015)

⁹¹ “Todo o pensamento moderno posterior a Hegel pode ser visto como uma espécie de acerto de contas com o ‘totalitarismo racionalista’ hegeliano. Os irracionalismos e as filosofias antidialéticas posteriores tem todos em comum a reação contra a razão que Hegel tentou impor em todos os níveis de modo absolutista.” Fonte: PINHO, Anderson. O idealismo de Hegel. Disponível em: <https://filosofiaesociologia.com.br/o-idealismo-de-hegel/> Acesso em: 10 Fev 2018.

presença do Espírito Absoluto, dispensava a presença de Deus – e deixava pouco espaço para um pensamento subjetivo, para a manifestação da angústia humana (SCHILLING, 2005, p.3)⁹². Para Kierkegaard, o ser humano era mais do que somente pensamento. O indivíduo pensa, mas também age, sofre, escolhe e experimenta diversas emoções. Essas emoções são também parte da experiência humana e não deveriam ser ignoradas. Por isso, a filosofia de Kierkegaard enfatiza a subjetividade do indivíduo, o irracional, e fora chamada por ele de “filosofia da existência” ou “existencialismo” (STRATHERN, 1999).

Apesar desses precursores existencialistas, nenhum outro ficara tão famoso na propagação dessa filosofia quanto Jean-Paul Sartre (1905 -1980). O crítico Paul Strathern (1999) atribui essa popularidade ao fato de Sartre ter se tornado o porta-voz do existencialismo no momento oportuno, “quando essa filosofia preencheu o vazio espiritual em meio às ruínas da Europa após a Segunda Guerra Mundial” (STRATHERN, 1999, p.7).

Quando Sartre escreve *Les Mouches*, sua primeira peça teatral, em 1943, a França está sendo governada por Marechal Pétain e colaboracionistas enquanto era ocupada pelo exército alemão de Hitler. A ocupação que durou de 1940 a 1944 contava com o governo autoritário de Vichy e com o apoio da Igreja Católica francesa, que difundia a ideia de que a derrota da França era uma “punição” por pecados como “libertinagem comportamental”, ideários políticos revolucionários, e abandono dos valores como família, religião e nação (SOARES, 2005, p.9), cometidos pelos franceses. Isso justifica o motivo pelo qual temas como “liberdade” e “atitudes humanas” foram acolhidos com tanto fervor e se faziam cada vez mais impactantes e necessários.

Outro motivo atribuído à popularidade de Sartre é o fato de que, mais tarde, essa postura revolucionária contra a autoridade que Sartre pregava, faria “vibrar uma corda sensível na era de Che Guevara, da agitação estudantil mundial e de uma simpatia sentimental pela Revolução Cultural na China comunista” (STRATHERN, 1999, p.7). Além desses fatores que, sem dúvida, contribuíram para a “moda” do movimento

⁹² “A Filosofia Hegeliana consistirá, dessa maneira, na apreensão adequada ou verdadeira da realidade. O que ela estará lutando por construir será sempre uma forma adequada para o saber (absoluto) pois a realidade já está dada. Obviamente nenhuma realidade é dada para a consciência sem que se constitua como uma certa forma particular de saber. Porém, essa modalidade através da qual o saber do real surge diante da consciência ainda não é sua modalidade verdadeira. A consciência deverá tomar tais formas de apresentação do real como matéria prima para retirar a verdade delas. Em outras palavras, para Hegel o real é dado à consciência filosófica porém sob uma forma inadequada, sob uma forma não verdadeira e cabe a ela promover a harmonia entre o conteúdo e a forma.” (SILVEIRA, 2015)

existencialista, o fato de Sartre escrever em todos os gêneros possíveis (romances, teatros, artigos, novelas, etc.) fez com que suas ideias fossem mais bem propagadas e consideravelmente mais acessíveis aos leitores do que foram os tratados filosóficos dos existencialistas anteriores (e mesmo alguns de seus próprios).

Com isto em mente, procuramos compreender neste capítulo de que maneira o filósofo Jean-Paul Sartre faz uso do mito de Orestes na peça *Les Mouches* (1947) para ilustrar sua filosofia. Antes de nos adentrarmos no âmbito da peça, no entanto, compreendamos um pouco desta corrente filosófica que marcou o século XX.

Diferente das correntes formadas pelo que Schilling (2005) chama de “filosofias-sistema” – como as de Platão, Aristóteles, S.Tomás de Aquino, Descartes, Kant e Hegel -, que procuram entender o todo existente e colocá-los em uma só concepção, a filosofia existencialista é uma “filosofia-da-vida”, e procura tratar das atitudes cotidianas e das preocupações corriqueiras do ser humano (SCHILLING, 2005), voltando-se, pois, para a experiência subjetiva da vivência:

Ordinairement, par suite de notre formation intellectuelle, nous percevons dans les individus ce qu'ils ont de commun, ce par quoi ils réalisent leur type; ce qu'ils présentent de propre nous échappe. Nous allons à eux avec nos catégories préformées, et notre savoir nous empêche de remarquer ce que nous voyons. [...] L'existentialisme adopte l'attitude opposée. Il s'efforce de reproduire fidèlement le flux et reflux de sa vie intérieure avant que l'esprit ne soit intervenu pour y introduire une logique qui n'y était pas.⁹³ (FOLQUIÉ, 1966, p. 36)

O mundo para o existencialista é concebido, então, a partir da percepção consciente e subjetiva que o indivíduo tem da humanidade e do mundo que o cerca. Ou seja, uma percepção fenomenológica da existência. Tendo como base a fenomenologia de Husserl (1859 -1938)⁹⁴, Sartre compreende sua filosofia a partir do

⁹³ “Normalmente, como resultado de nossa formação intelectual, percebemos nos indivíduos o que eles têm em comum, pelo que fazem deles seu tipo; o que eles próprios apresentam nos escapa. Nós vamos com eles com nossas categorias pré-formadas, e nosso conhecimento nos impede de perceber o que vemos. [...] O existencialismo adota a atitude oposta. Ele se esforça para reproduzir fielmente o refluxo e o fluxo de sua vida interior antes que a mente intervenha para introduzir uma lógica que não estava lá.” (tradução nossa)

⁹⁴ Buscando criar uma filosofia que fosse uma “ciência rigorosa”, “Husserl anuncia-nos explicitamente – em *A Idéia da Fenomenologia*, núcleo das “Cinco Lições” proferidas em abril-maio de 1907 – que, com a fenomenologia, deparamo-nos com a proposta de uma “nova atitude” e de um “novo método”. A atitude fenomenológica consiste em uma atitude reflexiva e analítica, a partir da qual se busca fundamentalmente elucidar, determinar e distinguir o sentido íntimo das coisas, a coisa em sua “doação originária”, tal como se mostra à consciência. Trata-se de descrevê-la enquanto objeto de pensamento. Analisar o seu sentido atualizado no ato de pensar, explicitando intuitivamente as significações que se encontram ali virtualmente implicadas em *cogitos* inatuais, bem como os seus diferentes modos de aparecimento na própria consciência intencional” (TOURINHO, 2012, p.855)

papel funcional que os estudos fenomenológicos atribuem à subjetividade. Já que, no prisma existencialista “não há outro universo senão o humano” (SOARES, 2005, p.213) e o único universo possível é o da subjetividade humana, a questão maior dessa filosofia é, evidentemente, o indivíduo; o que dá à teoria certo grau de humanismo.

Esse humanismo sartreano, no entanto, não é um humanismo clássico que se fundamenta em “uma teoria que toma o homem como fim e como valor superior” (SARTRE, 1962, p.232). Para Sartre, aliás, esse humanismo é absurdo; pois, sua filosofia concebe a humanidade como sempre inacabada, não realizada, de maneira que “o existencialista não tomará nunca o homem como fim, porque ele sempre está por fazer” (ibidem, p.233). Essa ideia é, também, defendida por Franklin Leopoldo e Silva (2004, p.14) ao acrescentar que “o homem é o ser em que o próprio ser está em questão. [...] isso nem tanto porque o homem seja um ‘mistério’ para si próprio, mas porque é uma totalidade nunca acabada.”

O ser humano seria, então, a soma de um “ser” que Sartre chama de “Em-si” – definido por Strathern (1999, p.50) como “tudo que não tem consciência” e um “Para-si”, que, sendo formado primariamente de “nada”, projeta-se enquanto uma consciência livre e indeterminada que se fundamenta através da escolha e da ação no mundo (ibidem). Ao passo que “o ser Em-si está fechado em si, preso a si mesmo”, o Para-si, por sua vez, “brota dele como ‘única aventura possível do Ser’” (SOARES, 2005, p.33). Nessa perspectiva fenomenológica, portanto, é a consciência quem “sai de si em direção aos objetos, e não os objetos que entram nela” (ibidem, p.16). Consequentemente, nessa teoria, as coisas “parecem” nos mostrar nossa existência quando, na verdade, são elas que não existem sem a consciência humana que as percebem: “Par souci d’objectivité, nous faisons abstraction de notre propre existence pour nous concentrer sur celle des choses. Mais notre effacement entraîne le monde hors du réel qui, pour nous, ne peut pas exister sans nous.”⁹⁵ (FOULQUIÉ, 1966, p. 38-39). Da mesma forma, Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 15) argumenta que a realidade é humana qualquer que seja a dimensão que a tratemos “não somente porque seria primeiramente constituída de representações humanas, mas porque

⁹⁵ “Por uma questão de objetividade, nos abstraímos de nossa própria existência para nos concentrarmos na existência das coisas. Mas nosso apagamento arranca o mundo do real, o que, para nós, não pode existir sem nós”. (tradução nossa)

qualquer aspecto da realidade somente se torna significativo quando apreendido no âmbito da consciência e da história humanas”

Sendo o Para-si sempre consciência de algo, essa consciência é orientada pelas coisas e está toda nessa orientação; assim, “a fenomenologia será caracterizada neste sentido como uma reabilitação do direito da consciência ao conhecimento de si próprio e do mundo” (CHÂTELET, 1974, p. 235). Com efeito, impossibilitado de ter uma consciência plena em sua totalidade, o indivíduo encontra-se diante do que Mounier (1972, p.134) chama de “recuo diante do muro inexorável do ser”. Ou seja, não há, segundo ele, qualquer progressão de amadurecimento da interioridade humana, somente uma fuga sem fim de si mesmo onde projetamos a essência criada por nós. A essência – que, por sua vez, é a coisa visada ao mesmo tempo em que se preenche como tal – é, também, o objeto da fenomenologia e nela desempenha duplo papel: “no plano estrutural, corresponde a ‘condições de possibilidades’ da consciência [...] e, por isso, é inseparável do próprio fato, pois o fato tem a sua ‘essência de fato’, sua contingência é uma ‘necessidade de essência’” (CHÂTELET, 1974, p.245).

Essa ideia fenomenológica de mundo carrega uma concepção de intencionalidade. Isso porque, “a consciência funda sentido como compreensão de algo que é (sentido do ser), através da intencionalidade, ou seja, através de sua orientação intencional para encher o vazio” (ZILLES, 2007, p. 2018). Em outras palavras, ao declarar a consciência livre para projetar-se em meio a infinitas possibilidades de “preenchimento do vazio”, a escolha de uma delas, independente de qual seja e de suas consequências, reflete a intenção consciente do indivíduo. E é devido à impossibilidade da consciência de atingir a totalidade dos perfis possíveis de existência que a única possibilidade de compreender o humano é, para o existencialista, o subjetivo.

Desta maneira, Sartre procura substituir as construções explicativas e metafísicas pela descrição “do que se passa” de fato a partir do ponto de vista daquele que vive as situações concretas da vida, suas reais experiências. Como justifica Silva (2004, p.19): “Não se pode pretender sempre a clareza total porque ela é em geral solidária da perda parcial da compreensão das relações entre acontecimento e subjetividade, ou seja, do eixo histórico-existencial da condição humana.”

Assim, ao tentarmos apreender a totalidade do pensamento humano no campo metafísico, deixamos de lado a subjetividade que faz parte de nossa condição

existencial tanto quanto o faz o pensamento. Por isso, fez-se necessário à filosofia rever tais conceitos.

Segundo nos narra Mounier (1972), antes de Descartes, a realidade era concebida a partir de uma noção de totalidade espírito-matéria, até então, mista e indissociável. Quando abordamos Sartre, encontramos o oposto a isso ao nos depararmos com as noções de “existência” e “essência” tão incomunicáveis quanto possível. Com efeito, no vocabulário existencialista, “existir” não é sinônimo de “ser”, de forma que uma pedra “é”, mas não “existe”. Pois, não consegue existir fora do ato mental que pode fazê-las existir, ou seja, da experiência humana (FOULQUIÉ, 1966). O que faz com que a consciência humana, “vazia” quando surge ao mundo (*rien*), necessite ser consciência de algo, posto que é “livre e indeterminada pelo mundo da coisalidade do ser” (STRATHERN, 1999, p.50) (*être*). Esse “algo” seria, então, nossa essência, que realizamos ao mesmo tempo em que a projetamos. É nossa sequência de ações no mundo; o que nos propõe a construção consciente da consciência: “le valeur de l’homme dépend de son essence, c’est-à-dire de ce qu’il est, et non de son existence, c’est-à-dire du seul fait d’être”⁹⁶ (FOULQUIÉ, 1966, p.8).

A fenomenologia transcendental de Husserl, que servira de base para o existencialismo sartreano, era, para Husserl, o racionalismo autêntico, verdadeiro estado científico da filosofia. Pois era, ao mesmo tempo, pesquisa dos “fundamentos” e fonte de “decisões últimas”: “era simultaneamente teoria e *praxis*” (SAINT-SERNIN, 1998, p.135). A “existência” para tal filosofia, não é, então, um estado, mas um ato. Uma passagem da possibilidade para a realidade que nos cerca. E esse ato é possível aos seres humanos exatamente porque, ao contrário das outras coisas que nos cercam, temos a liberdade de escolha e não somos, em instância alguma, pré-determinados⁹⁷.

Voltada para a percepção subjetiva do indivíduo, a filosofia sartreana nega qualquer tipo de pré-determinismo material ou religioso. Sendo um filósofo ateu, Sartre opõe-se ao pensamento dos existencialistas cristãos como Jaspers e Gabriel Marcel, que acreditam em uma “natureza humana”. Sartre defende, ao contrário, que “a existência precede a essência” (SARTRE, 1962, p.179). Ou seja, o homem

⁹⁶ “O valor do homem depende da sua essência, isto é, do que ele é, e não da sua existência, isto é, do simples fato de ser” (tradução nossa)

⁹⁷ Sartre defende que, ainda que não consigamos escolher coisas como “ser bonito ou feio” ou “se vai chover ou não”, podemos escolher como considerar essas coisas, ou seja, podemos “assumi-las”. (FOULQUIÉ, 1996, p.44)

primeiramente existe, nasce e surge no mundo e somente depois se define: “O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio de fazer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber.” (SARTRE, 1962, p.182)

O existencialismo ateu de Sartre defende, então, que “o homem não é mais que o que ele se faz” (SARTRE, 1962, p.182) e, portanto, não há nada que o preceda e o determine de antemão. Ele é somente uma “série de empreendimentos” (p.209). Portanto, não há Deus, deuses ou natureza humana que o guiem. Esse pensamento descrente vai, certamente, muito além da filosofia existencialista. É um estado de espírito dos europeus da metade do século XX, cansados de testemunhar a crueldade das guerras:

O fato é que deixamos de acreditar que fomos feitos à imagem e semelhança de Deus, ou fundidos em um molde natural, comum a toda humanidade; isso nos deixa divididos ante a ideia de que a liberdade é um meio de nos modelar segundo os padrões que inventamos, e a ideia, bancada pela biologia molecular, de que temos uma espécie de destino biológico e quase existencial encapsulado em nosso genoma. (SAINT-SERNIN, 1998, p.177)

Com o avanço da tecnologia no final do século, a única dúvida humana com relação à um possível pré-determinismo de seu ser está na biologia. Não há mais uma crença em algo que nos defina de antemão, o que faz com o que o pensamento do indivíduo do século XX seja muito diferente do pensamento daqueles que viviam nos séculos de Ésquilo (V a.C.) e de Racine (XVII). A natureza humana imutável – representada desde a Antiguidade até a era clássica – seguia a ideia de que o homem era feito à imagem de Deus (ou dos deuses, no caso da Antiguidade). Da mesma forma, também a subjetividade era expressão de uma força divina ou um princípio moral generalizado - como observamos nos capítulos anteriores referentes às obras de Ésquilo e Racine -; o que é desmistificado pela teoria sartreana do século XX ao atribuir aos seres humanos total liberdade e responsabilidade para fazer-se no mundo.

Percebamos, pois, que a base do existencialismo está na liberdade de escolha do indivíduo e, por isso, vai num sentido diferente das “filosofias-sistemas” ao trazer a subjetividade humana para discussão. Isso se justifica porque “o mundo das coisas é o mundo do determinismo e coisificar o homem é arrebatá-lo a liberdade” (SÁBATO, 1994, p.13). Assim, o existencialismo sartreano crê o ser humano livre para projetar-

se e construir-se no contexto em que se insere, uma vez que, sob a ótica dessa filosofia, a existência humana é, antes da consciência de algo, um nada.

Se não há uma natureza humana, porque a existência precede a essência, podemos dizer que há, no entanto, uma “condição humana”. Ou seja, ainda que as situações históricas variem, todos temos uma necessidade em comum de estarmos no mundo, lutarmos, vivermos com os outros e sermos mortais (SARTRE, 1962). Isso faz com que mesmo os projetos humanos mais individuais sejam, também, escolhas para o todo:

E embora os projetos possam ser diversos, pelo menos nenhum me é inteiramente estranho, porque todos se apresentam como uma tentativa para transpor estes limites ou para os fazer recuar ou para os negar ou para nos acomodarmos a eles. Por consequência, todo o projecto, por mais individual que seja, tem um valor universal. (SARTRE, 1962, p.217)

Ao escolher a si mesmo é preciso termos ciência de que escolhemos, também, o mundo. Pois, ao criarmos o ser humano que desejamos ser, criamos ao mesmo tempo uma imagem do indivíduo como julgamos que deve ser (SARTRE, 1962). Por consequente, se o indivíduo é pura e exclusivamente suas ações, isso o deixa totalmente livre para se fazer como bem entender. O que impede, então, que nossas ações sejam totalmente anárquicas e inconsequentes? O fato de que ao fazermos nossas escolhas (mesmo que pessoais) e escolhermos, como consequência, também o mundo em que estamos inseridos, faz que nos comprometamos com nossa história: “eu construo o universal escolhendo-me; construo-o compreendendo o projeto de qualquer outro homem, seja qual for a sua época. Esse absoluto da escolha não suprime a relatividade de cada época” (SARTRE, 1962, p.218).

De acordo com o pensamento existencialista, sou, com as minhas ações, responsável por mim e por todos, criando uma certa imagem do ser humano por mim escolhida. Sartre compara-nos a um legislador, que escolhendo a si próprio, escolhe a humanidade inteira e, por isso, não pode escapar de um sentimento de total e profunda responsabilidade: “o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência” (SARTRE, 1962, p.184).

Essa responsabilidade de que fala, portanto, está relacionada com o compromisso humano de fazer suas escolhas ao mesmo tempo em que escolhe por todos os seres humanos. Segundo o autor, não sendo o indivíduo pré-determinado por qualquer outra

instância além da sua própria existência, ele é livre para escolher o que quer ser e como sê-lo. Mas esta decisão não é uma decisão isolada pois, ao escolher-se, ele escolhe também pelos outros de maneira que com essa liberdade vem também uma grande responsabilidade da qual não podemos fugir sem agir de “má-fé”⁹⁸. Não havendo uma moral pré-concebida que guie as ações humanas, no entanto, o autor acredita que escolhemos por instinto sempre o que nos parece ser o bem e que “nada pode ser bom para nós sem que seja para todos” (SARTRE, 1964, p.185). Por isso, a grande responsabilidade em escolher por toda a humanidade faz com que optemos pelo que nos parece o melhor.

O peso dessa tarefa faz com que sejamos consumidos por uma espécie de angústia (que, segundo o autor, algumas pessoas não assumem e a disfarçam, mas não podem evitá-la), posto que estamos sozinhos e abandonados em nossas atitudes: “Viver a ausência de fundamento, isto é, não ter em que apoiar um projeto de ser, gera a angústia. [...] A liberdade provoca angústia porque ser liberdade significa que nenhum ato livre encerrará o processo de ser e o drama de existir.” (SILVA, 2004, p. 145). Apesar disso, e do que dizem os opositores sobre o pessimismo dessa filosofia, Sartre defende que essa angústia nos motiva a agir e que o existencialismo é, ao contrário, bastante otimista, pois defende a liberdade humana e acredita nela:

Aqui a filosofia é um reflexo do homem, com sua crença apaixonada na liberdade e na independência pessoal. Também é um reflexo do contexto histórico. O que poderia ser mais precioso que a liberdade num país sob ocupação inimiga? (STRATHERN, 1999, p.51)

Notemos, pois, que numa situação-limite como a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), a filosofia propagada por Sartre (e tão bem acolhida por tantos), serviu como uma espécie de resposta em um momento de desespero. Em 1945, ano em que se encerra a Segunda Guerra - e já com a França desocupada – o filósofo participa de uma conferência onde explica de forma muitíssimo didática os pontos principais da filosofia existencialista. Essa conferência recebeu o título de “O existencialismo é um humanismo” e foi transformada em um livro de mesmo nome que, inclusive, nos servirá de base para melhor compreensão dessa corrente filosófica. Nesta conferência, que fora arquitetada como uma resposta aos críticos da teoria

⁹⁸ “Para Sartre, quem deposita a causa da sua ação ou da sua inação num outro, numa força externa, numa entidade, crença ou ideologia, manifesta certamente “má-fé”, que nada mais é senão querer fugir da angústia de ter que escolher, de ter que decidir por si mesmo. Negar a liberdade que se tem é covardia.” (SCHILLING, 2005, p.6)

existencialista, Sartre defende seu ponto de vista e definiu o existencialismo como “uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda a verdade e toda a acção implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 1962, p.175).

Pregando a liberdade, o existencialismo não deixa de nos lembrar, porém, que “a escolha da moral não é um ato gratuito, ela define um compromisso” (SCHILLING, 2005, p.7). Por isso, é importante que todo ser procure assumir um compromisso consciente com a humanidade e a época em que vive, de forma que a filosofia sartreana - fugindo ao solipsismo⁹⁹ que poderia acompanhá-la – dá grande importância ao Outro e é um convite à acção. A teoria sartreana defende, portanto, que “l’homme existe non dans l’absolut mais ‘en situation’, dans un cadre socio-historique donné, et c’est en s’accomplissant par ses choix et par ses actes avec la pleine conscience de ces contraentes qu’il accède à la liberté”¹⁰⁰ (LABOURET, 2013, p.110).

O que Sartre chama de “situação”, portanto, pode ser definido como “um arco de elementos biológicos, geográficos e históricos [...] que se põem como facticidade que limita e permite à liberdade humana se exercer concretamente no mundo” (SOARES, 2005, p.36). E, por isso, também como contingência. A busca por uma autodeterminação – possível ao ser humano enquanto criatura livre – em meio à contingência apresentada pelas circunstâncias da situação e da conjuntura histórica são o enfrentamento ao qual encontra-se sujeito o indivíduo do século XX. Já não mais crente de fatalidades divinas ou morais intrínsecas, mas tendo que encarar o problema de acção em sua própria época. Sobre isso, Simone de Beauvoir (1965, p.45-46) observa que

outrora, o homem estava dividido entre dois mundos, mas neste mundo a sua situação era simples; estava encerrado nos limites de uma cidade, de uma província, de uma civilização e, de resto, salvo raras excepções, a condução dos negócios públicos era reservada a alguns especialistas. Presentemente, quase todos os homens têm uma existência política e para quase todos se impõe o problema da acção.

Por isso, ao invés de limitar-se aos efeitos subjetivos das percepções humanas por si só, Sartre assume que o Outro é essencial para sua existência. Ainda que seja

⁹⁹ “SOLIPSISMO: 1. Fil. Doutrina segundo a qual o eu empírico é a única realidade.” Fonte: Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/solipsismo>. Acesso em: 10 Fev 2018

¹⁰⁰ “O homem não existe em absoluto, mas em ‘situação’, em um determinado contexto sócio-histórico, e é por se realizar por meio de suas escolhas e por suas acções, e com a plena consciência desses contraentes, que ele alcança a liberdade ” (tradução nossa)

sempre um obstáculo para a liberdade do indivíduo, posto que, com seu olhar, o Outro te reduz a objeto¹⁰¹, ele é extremamente importante para a vivência humana em “situação”. O que faz com que o autor clame, também, por um engajamento político; visto por ele como parte primordial do compromisso de “ser” humano e existir em contexto: “A ação humana é histórica no sentido de que ela é mediada e constituída pela liberdade. O fato histórico é contingente não tanto porque a contingência lhe seja intrínseca enquanto fato, mas principalmente porque a ação humana é contingente enquanto livre.” (SILVA, 2004, p.16)

Esse engajamento político se opõe aos conceitos dos existencialistas anteriores à Sartre porque, segundo nos narra Schilling (2005), diferente da Alemanha de 1927, “apática e ainda apalermada pela derrota da Primeira Guerra Mundial” (p.9), na qual escrevia Martin Heidgger, o existencialismo sartreano fora elaborado em um contexto muito mais simpático às ideias de ação e engajamento. Pois, desde 1940, com a França derrotada, “o escritor [francês] medita sobre o poder ontológico (nefasto ou não) das palavras; ele se pergunta qual é a carga de realidade contida em sua linguagem; e, neste sentido, é imediatamente crítico” (ADAM; LERMINIER; MOROT-SIR, 1972, p.735). Essa literatura francesa pós 40, escrita, portanto, sob o governo opressor de Marechal Pétain e colaboracionistas, exigia gritos de liberdade, ação e resistência. E obras engajadas como as de Sartre, que propunham um exame de consciência, se faziam mais necessárias que nunca. Por isso, o escritor causou grande comoção ao anunciar o existencialismo dizendo: “a doutrina que vos apresento é [...] oposta ao quietismo, visto que ela declara: só há realidade na ação [...]. O homem não é senão o seu projeto.” (SARTRE, 1962, p. 206-207)

5.2 Existencialismo e ficção: o mito no drama de Sartre

Como mencionamos anteriormente, Jean-Paul Sartre, falecido em 1980, nos deixou uma vasta gama de ensaios filosóficos, obras literárias e cartas. O que, sua companheira de filosofia e de vida, Simone de Beauvoir (1965, p.91), explica ser um “esforço para conciliar o objetivo e o subjectivo, o absoluto e o relativo, o intemporal e o histórico”. Pois, se o filósofo escreve, também, obras ficcionais, não é porque

¹⁰¹ Soares (2005) explica que, de acordo com o existencialismo, o Outro é o responsável por uma espécie de “queda original”. Pois, “descobrir o Outro é um abalo a uma revelação de mim mesmo como ‘objeto’ aprisionado por um olhar devorador.” (p.54) Com isso, a consciência deixa de se sentir presença e passa a se sentir reduzida a objeto, causando vergonha para a vítima do olhar alheio.

pretende explorar no plano literário verdades já estabelecidas no plano filosófico; mas porque encontra nela (na ficção) a melhor forma de “manifestar um aspecto de experiência metafísica que não pode manifestar-se de outro modo: o seu caráter subjetivo, singular, dramático e também, a sua ambiguidade” (ibidem). Notemos que os existencialistas optam às vezes por uma expressão indireta do pensamento e o apresentam em forma de romance ou drama, ou, até mesmo, de diários íntimos; tudo para conservar, da melhor forma possível, um eco da vida pessoal (FOULQUIÉ, 1966) do indivíduo e para ilustrar no campo do concreto, suas ideias. Além disso,

na ‘ideia de fenômeno’ estabelecida por Husserl e Heidegger, Sartre celebra, desde o início de *O ser e o nada* (cf. Sartre, J.P., 2003) o fim da dicotomia entre essência e aparência, interioridade e exterioridade, potência e ato: daí que as estruturas ontológicas coincidem com a vivência concreta, daí também a afinidade entre o *discurso filosófico* e a *ficção*. (SOARES, 2005, p.31, grifo nosso)

Como mencionam Adam, Lerminier e Morot-Sir (1972, p.735), havia mesmo nos anos 40 certa tendência dos filósofos de abordarem os campos da literatura (e de não filósofos abordarem a filosofia). Isto porque, segundo os autores, os pensadores tinham a consciência de que viviam uma crise na literatura. Se não uma crise tão generalizada, ao menos uma crise do julgamento literário. Sartre, certamente o notara, e a fusão entre criação e crítica em seus trabalhos se concretizou a partir do momento em que sua produção literária se tornou o próprio ato de reflexão (tanto de sua parte enquanto autor, quanto da parte daquele que lê). Silva (2004) chamará essa relação entre filosofia e ficção de Sartre de “vizinhança comunicante”, alegando que a comunicação entre ambas acontece nas obras do autor de maneira tão natural que “não precisaria, nem se poderia, sair de uma para entrar na outra” (SILVA, 2004, p.13).

Assim, suas obras literárias, como tudo o que escrevia, carregam consigo sua filosofia, somando a forma e o pensamento, o objeto e o abstrato. Aliás, para Sartre, todo escritor é engajado, queira ele ou não, e “qualquer ação, por seu exercício de liberdade diante de uma situação, é uma forma de engajamento, de se lançar historicamente” (ALVES, 2006, p.48); pois, estamos todos envolvidos em um jogo participativo de forças: questão é saber para que “lado” nos engajamos: se o das lutas de libertação ou o da conservação da ordem social. (LABOURET, 2013). Segundo esse preceito, mesmo o não dito, o que o autor silencia, é um engajamento; uma vez que faz parte da liberdade do autor escolher não mencionar determinado assunto e explorar outro.

Sartre declara que a arte só se faz arte quando relacionada a alguém. Quando alguém a lê, olha ou percebe. E a relação entre autor e leitor é, do ponto de vista do filósofo, ao mesmo tempo, liberdade e compromisso. O autor, livre para desenvolver o que escreve, dá liberdade ao leitor de “criar pelo desvendamento” (SARTRE, 2015, p.42). Enquanto o autor tem conhecimento do processo de criação e, por isso, pode prever o que virá nas linhas seguintes, o leitor, ao ler, tenta prever o que virá ao mesmo tempo em que desvenda cada palavra, trabalhado também sua liberdade de criação e manifestação de sentimentos. Nessa relação de troca de liberdades, ambos, receptor e criador, são responsáveis pelo universo minimamente representado na obra, que representa, por sua vez, o universo todo. Sartre defende que, ao mesmo tempo em que o autor “recupera a totalidade do ser” em cada livro e mostra o mundo tal como ele é, será somente a partir da leitura que esta totalidade se recuperará (SARTRE, 2015). Assim, há um compromisso inevitável entre autor, leitor e o contexto existencial que compartilham: “O mundo é *minha* tarefa, isto é: a função essencial e livremente contida da minha liberdade consiste precisamente em fazer vir ao ser, num movimento incondicionado, o objeto único e absoluto que é o universo” (SARTRE, 2015, p.54, grifo do autor).

A arte, sendo liberdade e compromisso, reflete o constante conflito da condição humana que ao mesmo tempo em que busca a livre ação da consciência, depara-se com a situação que demarca limites à ação (SOUZA-AGUIAR, 1970), o que Sartre chama de “situação”. Para o filósofo, diferente da poesia, que trabalha as palavras de forma a serem contemplativas e as coisificam, a prosa e o teatro, por sua vez, “tomam a palavra como o meio de uma ação, a qual lança o autor em meio ao mundo” (ALVES, 2006, p.46). Isso significa que ela comunica, ao invés de somente deixar-se contemplar. Por isso, colocar na cena teatral situações extremas que exigem reflexão é incentivar que os espectadores se identifiquem com os problemas encenados pelos atores e busquem, com eles, soluções (SOUZA-AGUIAR, 1970). Com efeito, era inevitável que houvesse, entre as produções de Sartre no contexto francês dos anos 40, o gênero dramático:

Uma tal concepção do homem, em eterno conflito com o mundo e com os outros, é, por si só, altamente dramática [...] Sartre transforma-a no esquema básico de todas as suas peças; uma dada situação estabelece um problema moral, a que os personagens não conseguem fugir; toda a ação resultará das tentativas feitas para chegar a uma solução (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.103)

Defendendo a liberdade de sentimentos do leitor, Sartre denuncia que há ainda aqueles autores que focalizam suas obras unicamente no processo de suscitar emoções. Esses alcançam o que almejam, pois “se dispõem de meios comprovados, seguramente capazes de suscitá-las” (SARTRE, 2015, p.46). Para o autor, no entanto, tais emoções, apesar de proporcionarem certo prazer, alienam a liberdade do receptor e, por isso, não basta a ele que suas obras sensibilizem, é necessário que, antes, façam com que o público as julgue de forma consciente:

Desejando fazer do teatro uma tomada de consciência, tem que provocar o julgamento das soluções escolhidas e, para isso, é-lhe indispensável transmitir ao público os princípios que lhe permitirão aprova-las ou condená-las. Daí resulta uma estrutura que dá ao seu teatro uma dupla dimensão. (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.104)

Essa dupla dimensão, continua Souza-Aguiar (1970), é a ambiguidade entre a linguagem próxima e acessível, que nos remete à realidade atual, objetiva, e a mensagem filosófica, mais distante e somente revelada à luz da reflexão. A união de ambas resulta no movimento que Soares (2005) chama de *mitologismo moderno*.

Nascida entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, essa corrente tinha como tendência a “retomada e reinterpretação dos mitos de um modo que tal sistema cosmológico e axiológico¹⁰², típico de culturas ancestrais, passou a ser tido como um atualíssimo fundamento da vida individual e coletiva” (SOARES, 2005, p.159). Afinal, o mito é, segundo Soares (idem, p. 38) “uma forma de condensação que aparentemente toma distância da realidade imediata, mas para melhor apreendê-la”. Por isso, Sartre, assim como outros escritores dos anos 30 e 40, buscam a reescrita dos mitos da Antiguidade. Não para apresentá-los como molde de excelência, mas porque era viável utilizar do anacronismo e da atemporalidade para explorar os problemas de sua própria época sem, no entanto, tratar dela de forma tão próxima que os leitores/espectadores fossem totalmente tomados por emoções ou que as críticas fossem facilmente percebidas pelos colaboracionistas. Era preciso manter certo distanciamento crítico porque, além da necessidade de ter a peça aprovada pela censura sem grandes problemas, “esse afastamento favorece da parte

¹⁰² Referente à axiologia: “axiologia é um ramo da reflexão filosófica comprometido em estabelecer uma hierarquia de valores. Podemos dizer que axiológico é tudo aquilo relativo a valor; axiológico refere-se ao conjunto de valores aceitos e seguidos por determinada sociedade ou grupo social.” Fonte: Meus Dicionários Online. Disponível em: <<https://www.meusdicionarios.com.br/axiologico>> Acesso em: 08 Mar 2018

do espectador uma atitude crítica, evita a pura identificação emocional com o problema em causa e leva mais facilmente à reflexão” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.107)

Escrito, como vimos anteriormente, entre guerras, ocupação e tortura, o teatro de Sartre vai focalizar situações extremas, de maneira que já não é mais possível não se posicionar (seja ativamente ou passivamente) em relação a elas. O “teatro de situações”, que surgiu na França entre a Ocupação alemã e a pós-guerra (meados de 1944), contém nomes como Anouilh, Camus e Simone de Beauvoir, além do próprio Sartre, e recebe o nome de “situações” devido ao seu caráter de compromisso histórico com as questões da época. Como veremos ao longo do capítulo, essa atitude de compromisso, no entanto, não se limita a reproduzir no papel o período histórico tal qual ele se mostra para o escritor. Sartre foi além, e apresentou em seu teatro uma proposta cosmogônica, uma tentativa de educar para a ação. Isto porque, buscava no teatro a celebração da universalidade humana sobre os confinamentos do particular (SOARES, 2005), o que mantinha, inclusive, o caráter “religioso” do evento. Religioso, nos explica Soares (idem), no sentido de “religamento” que pressupõe a palavra¹⁰³, pois, o recurso de revelação da História que nos propõe Sartre permite tanto uma unificação por meio do distanciamento quanto uma identificação ritualística no momento de realização teatral. Assim, o espetáculo teatral era também “sagrado”. Não no sentido arcaico de encontrar-se com o divino, mas no sentido de projetar-se fora de si em busca do humano em geral. O teatro permite isso e, desta forma, pretende “revelar, pelo mito, a História” (Ibidem, p.25).

Esse mito, como mencionamos anteriormente, carrega consigo um caráter cíclico e infinito, atemporal e a-histórico. De maneira que, as civilizações que Eliade (1992) chama de “arquetípas” – pois encontram, renovados nos mitos, os arquetípos¹⁰⁴ de deuses e heróis – utilizavam do mito, segundo ele, para defenderem-se contra a história. “Fosse por meio de sua periódica abolição, pela repetição da cosmogonia e

¹⁰³ Utilizamos a interpretação de “religião” originária de RELIGARE a fim de relacionarmos com a proposta do autor. Há, no entanto, outras especulações a respeito da origem da palavra: “A origem mais correta para a palavra “religião” vem do latim, e nasceu de RELIGIO, que significa “respeito pelo sagrado”. Discutisse que esta palavra do latim seja derivada de RE-, prefixo que reforça uma ideia, e o verbo LEGERE, que significa ler. Outra etimologia que é discutida é da palavra RELIGARE, também do latim, que significa atar ou ligar com firmeza. Esta palavra também tem o prefixo RE-, que reforça a ideia de LIGARE, que significa “atar”, ou até mesmo “atender um chamado”. Fonte: RELIGIÃO. Gramática.net.com. Disponível em: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-religiao/> Acesso em: 02 Mar 2018

¹⁰⁴ Os arquetípos são vistos por Mircea Eliade como entes naturais e instituições humanas que servem como modelo cultural e podem variar de acordo com o contexto. Por isso, são transcendentais e necessários nas religiões. (SOARES, 2005)

de uma periódica regeneração do tempo, ou ainda dando aos acontecimentos históricos um significado meta-histórico” (Ibidem,p.138), a história era projetada de forma mítico-transcendente para não ser encarada como a única coisa determinante. Tal perspectiva se justifica porque, na concepção de Eliade, o ser humano sem o mito “é como um peixe agonizante na areia da praia: fora de seu ‘habitat’” (SOARES, 2005, p.188); de maneira que estar “preso” pela historicidade é viver em desespero contínuo. Isto porque, com a historicidade, todas as crueldades, guerras e injustiças humanas perdem sua justificativa trans-histórica possível, deixando a humanidade desamparada em suas ações.

E, apesar da teoria sartreana defender exatamente a liberdade do indivíduo sem Deus, o movimento do *mitologismo moderno* trabalha com o mito para representar o universalismo da condição humana em um movimento contrário ao “progressismo evolutivo” do teatro burguês. Pois, uma vez que o problema moral não muda, o “tempo presente” é apenas um “microcosmo da ‘história universal’” (SOARES, 2005, p.165). Desta forma, o mito utilizado por Sartre em suas peças representa, ao mesmo tempo, uma revolta contra o tempo histórico e linear, e a revelação da História. Revelação porque, aproveitando da função cosmogônica do mito – de narrar a origem do mundo e dos seres -, Sartre quer educar seus leitores/espectadores para o nascimento da liberdade; o que lhe parece ser o ponto de partida exemplar para as futuras gerações e único destino coletivo possível (Ibidem).

Assim, tal qual as antigas tragédias como as de Ésquilo e Racine, previamente abordadas neste estudo, a peça sartreana também contém sua fatalidade. “Não se trata, é claro, de uma ‘fatalidade’ divina que desaba sobre os orgulhosos e seus parentes [a *gênos* do herói que cometeu uma *hybris*, por exemplo]. Mas a fatalidade existe, aliás, é a *fatalidade da própria ‘existência’*, a fatalidade da liberdade” (SOARES, 2005, p.26). É essa liberdade, então, que buscará a personagem de Orestes em *Les Mouches* e que será, também, seu fardo. Mas abordaremos essa questão mais adiante.

Apesar do universalismo inerente ao mito, é importante lembrar que há diferenças entre as situações históricas de cada época. E para manter-se engajado no momento em que a peça é escrita, Sartre se manteve atual na linguagem e em certos conceitos; o que fez com que esse “anacronismo linguístico-conceitual” trouxesse ao mesmo tempo o universalismo humano – seguido do distanciamento proporcionado pela não proximidade do mito com a realidade imediata – e a linguagem acessível e clara o

suficiente para que a comunicação simbólica com a situação atual da França acontecesse. A opção por fazer uso do diálogo tradicional e valorizar o discurso, inclusive, nos remete às inegáveis influências clássicas em Sartre, que prefere fazer uso de uma linguagem mais “limpa” e direta para melhor propagação de suas ideias.

Cabe observar que o interesse de Sartre nos mitos não está relacionado com qualquer ideia de supremacia dos modelos da Antiguidade, mas sim, nas personagens ricas em vontades e experiências que esses mitos apresentam (CAMINO, 2012). As personagens mitológicas que carregam sobre os ombros as consequências de seus atos e os assumem são a representação mais natural e primitiva do que o existencialismo se propõe a apresentar como modelo de uma nova cosmologia, a da liberdade. Essa liberdade que, como mencionado, traz consigo a responsabilidade de escolher o mundo ao mesmo tempo em que escolhe a si mesmo, será a verdadeira fatalidade do herói sartreano; que, por sua vez, estará em constante angústia por saber-se livre. Esse herói representa, pois, a tensão existencial da condição humana, sempre dividida entre a liberdade de construir-se e a contingência que lhe impõe a situação. E, por isso, são base exemplar para expressar de forma mais distante – posto que utiliza do tempo transcendente do mito - o que se passa no contexto sócio histórico em que vive o filósofo francês.

Apesar de explorar o antigo mito grego de Orestes na peça *Les Mouches* (1947), o pensamento sartreano do século XX é muitíssimo diferente das concepções de mundo de Ésquilo e Racine nos séculos V a.C e XVII. Mesmo porque, como o próprio Sartre declarou: “Se não escrevemos mais como no século XVII, é porque a língua de Racine ou de Saint-Évremond não se presta para falar de locomotivas ou do proletariado” (SARTRE, 2015, p.31).

O “novo trágico” de Sartre, portanto, não aborda a fatalidade da vontade dos deuses sobre os seres humanos; nem, tampouco, a tragicidade cristã que opunha paixões e deveres orientados. É um trágico que trata do absurdo e da liberdade; da tragicidade natural da existência que está justamente “neste esforço da realidade humana, tão crucial quanto reiteradamente fracassado, de atingir tal meta ou ‘projeto fundamental’, a fusão do Para-si da consciência com o Em-si das coisas” (SOARES, 2005, p.33). Assim, ele expõe no enredo o problema moral e deixa que a ação leve o espectador a transcender o sentido da história ao refletir sobre as ações das personagens. Para guia-los, no entanto, “o diálogo se acha semeado de conceitos que constituem um verdadeiro comentário da ação” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.107)

Sartre defende que uma vez que o teatro deve representar os indivíduos em ação, e esses indivíduos são somente um vazio essencial até que se construam, não é possível justificar suas ações de qualquer modo que seja. O teatro deve, pois, representar o momento dessas ações humanas e excluir de suas personagens qualquer natureza ou psicologia pré-determinada. Soares (2005, p.197) menciona ainda, que, mesmo a questão da negação temporal através do mito, está possivelmente mais relacionada com um “êxtase da liberdade humana” do que com um rebaixamento de si mesmo ao imitar um “Outro” divino.

Com efeito, o teatro sartreano coloca em cena personagens que, sem qualquer determinação estabelecida de antemão, buscarão construir-se através de suas ações e escolhas. Essas situações e personagens que compõem o mundo imaginário representado nas peças, apesar de fictícias, são de extrema importância; pois servem como um motivador para o engajamento no mundo real, onde encontramos os reais problemas. E,

embora pareça dissociado do mundo real, a estrutura ativa do saber constituinte da imagem [...] assegura a ligação entre esse mundo imaginário e o mundo real, de forma que esse desvendamento do mundo real através do mundo imaginário torna-se engajamento concreto no mundo real e permite ao artista dar consistência à sua ação como intervenção no mundo. (ALVES, 2006, p.47-48)

Eis porque, mais do que falar de liberdade, Sartre clama por ela em plenos pulmões. Em uma França aterrorizada com a guerra e devastada pela submissão, *Les Mouches* veio mostrar o caminho. Não o da salvação, posto que há, ainda, a angústia, mas o da inevitável liberdade humana. Ele, assim como Prometeu¹⁰⁵, rouba o “segredo” de reis e deuses e grita a todos que queiram ouvir: “somos livres”.

5.3 *Les mouches* e o Orestes sartreano

Les mouches, drama em três atos escrito por Jean-Paul Sartre em 1943, traz o conhecido mito dos Atridas com foco na geração de Orestes, o matador da mãe e vingador do pai. O enredo narra a chegada de Orestes em Argos, sua cidade natal, depois de 15 anos fora dela. Ao chegar na cidade acompanhado do pedagogo, seu mentor, reencontra sua irmã Electra que, feita escrava em seu próprio palácio, está decidida a vingar a morte do pai e matar sua mãe e o amante desta. Para isso, aguarda

¹⁰⁵ Prometeu é conhecido na mitologia grega por roubar o fogo divino e levar aos homens. Uma metáfora da transgressão e libertação contra a tirania imposta.

a vinda de Orestes, seu vingador (sem saber que ele já se encontra ao seu lado dizendo chamar-se Filebo). Orestes e o pedagogo presenciam, então, uma cena chocante. Um evento no qual celebra-se o aniversário de morte do rei Agamemnon, pai de Orestes e Electra, e no qual os moradores de Argos, petrificados de medo, preparam-se para receber seus entes queridos que estão mortos com lamentos de arrependimento. Orestes, percebendo que essa “festa dos mortos” não passa de um jogo de manipulação daqueles que se encontram no poder, não acredita no que vê. E comovido com a tentativa da irmã de rebelar-se contra os monarcas e de vingar-se, decide então agir. Mata Clitemnestra (mãe de ambos) e Egisto, planejando fugir com Electra em seguida. Essa última, por sua vez, apavorada com o ato de Orestes e consumida pelo remorso, deixa levar-se por Júpiter, que passa grande parte da peça tentando dissuadir Orestes de sua resolução de matar os detentores do poder. Orestes, porém, assume seu ato sem qualquer remorso e leva consigo - quando parte do templo de Apolo, onde buscou proteção depois do assassinato - todas as moscas que atormentavam a cidade de Argos.

Cientes da situação extrema em que viviam os franceses no ano de 1943, não é difícil perceber que o apelo mais gritante dessa peça se dirige à liberdade do ser humano. A transposição mítica da realidade daquele contexto para os tempos primitivos favoreceu, segundo argumenta Maria Souza-Aguiar (1970, p.109), “o alargamento do plano político”. O que permite que a situação de Argos narrada na estória seja elemento identificável em qualquer comunidade humana que esteja sendo ou tenha sido, em algum momento, oprimida. Sartre buscara, na época em que escreveu, todos os meios possíveis de falar sobre liberdade e estimular a resistência. Era preciso, no entanto, que os alemães e a crítica colaboracionista não encontrassem razões plausíveis para proibir a peça; e “o mito de Orestes foi essa forma ambígua que [...] atingiu, na época, plenamente seu objetivo.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.106). Com efeito, sendo Sartre um encorajador do engajamento político e escrevendo durante a ocupação nazista na França, *Les mouches* não podia deixar de ter um apelo de ordem política.

Sob um ponto de vista de uma interpretação antropológica, a luta de Orestes e Electra, que se rebelam contra os detentores do poder, Egisto, Clitemnestra e o deus Júpiter, relaciona-se com a luta dos resistentes contra o governo de Vichy no século XX. Neste caso, Argos, cidade em que se passam as ações de *Les mouches* (1947),

espelharia a França ocupada nos anos 40 e a luta dos irmãos, Electra e Orestes, representaria o enfrentamento da resistência (SOUZA-AGUIAR, 1970).

De acordo com os antagonismos apresentados por Bentley (1991), Electra estaria diretamente relacionada aos monarcas enquanto Orestes estaria relacionado a Júpiter. Os monarcas e Júpiter podem facilmente nos remeter aos dois grandes pilares simbólicos do autoritarismo francês da época: os poderes político e religioso (SOUZA-AGUIAR, 1970). Tais instancias mantinham o poder sobre a França na época e manterá sobre Argos em *Les Mouches* até que Orestes decida mudar isso. Notemos que o termo “decidir” aqui não foi empregado por acaso. Pois, será precisamente essa capacidade de decisão e, principalmente, a forma de lidar com as consequências dela que farão com que a personagem grega de Orestes se torne símbolo exemplar da teoria existencialista de Sartre em *Les mouches* e, também, com que se diferencie das personagens de Ésquilo e Racine.

Como mencionamos nas observações anteriores sobre a filosofia sartreana, o ser humano existencialista se constrói através da ação. Assim, o Orestes de Sartre chega em Argos sem qualquer intenção ou crença, “*affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements [...]*” (SARTRE, 1947, P.123)¹⁰⁶ e se constrói durante a peça, de maneira que esta construção é, na verdade, o próprio assunto do drama (BENTLEY, 1991).

Salientamos, então, que o Orestes apresentado em *Les mouches* (1947) não fora para Argos no intuito de vingar-se como o fizera o Orestes esquiliano e, tampouco, em busca de seu amor não correspondido como o fizera o Orestes raciniano. Ele se apresenta no primeiro ato de *Les Mouches* (1947) como um “conciliatório”. De forma que, segundo Bentley (1991, p.288), “o jovem Orestes deste ato não é o vingador; já não sente que os problemas de Argos tenham alguma coisa a ver com ele; racional, conciliatório, distante, sente-se inclinado a deixar que os mortos enterrem seus mortos”.

Esse Orestes sartreano, feito cético por seu pedagogo e sem conseguir encontrar em seus estudos e viagens algo que pudesse chamar de “seu”, que o pertencesse de fato, procura em sua cidade natal algo do qual fazer parte. Ele é o que Igor Silva Alves (2006, p. 85) chama de um “bastardo” de Sartre: um ser deslocado do

¹⁰⁶ “libertado de todas as servidões e todas as crenças, sem família, sem país, sem religião, sem profissão, livre para todos os compromissos [...]

convívio social, que vê o mundo de fora e não encontra espaço nessa “totalidade ‘bem organizada’ que é o mundo”. Desta maneira, tendo nascido em Argos e sido criado em outra cidade, “ele ao mesmo tempo é de Argos e não é, nada nessa cidade pertence a suas lembranças, ele é um homem que todos os homens ignoram” (ibidem). Mesmo estando em seu lugar de origem, então, ele se sente um estrangeiro; pois, com sua “impertinente innocence” não pode compartilhar dos sofrimentos e remorsos da cidade, o que Electra faz questão de lembrar: “Demeurerais-tu cent ans parmi nous, tu ne seras jamais qu’un étranger, plus seul que sur une grande route”¹⁰⁷ (SARTRE, 1947, p.177-178).

Essa “inocência inconveniente” que incomoda Electra também a inspira. Ouvindo sobre as cenas cotidianas da feliz terra de Coríntio, a princesa, esperançosa de libertar-se, se rebela contra Egisto e Clitemnestra, mas não obtém grande retorno (graças à interferência de Júpiter) e acaba culpando Orestes de tirá-la de seu simples desejo de vingança – que também é seu motivador vital – para almejar algo mais. Soares (2005) observa que Electra é prisioneira de sua própria consciência. Pois, uma vez que seu projeto de ser está todo voltado para o objeto odiado, com a morte do objeto (no caso, a rainha Clitemnestra e o rei Egisto), morre também seu projeto de ser. Por isso, vê-se perdida e mergulhada em remorso quando não há mais onde direcionar suas emoções. Sua motivação era o ódio. Sem ele, seria necessário se “reinventar”, renovar seu próprio projeto de ser, como o fizera Orestes. Mas ela não estava preparada para isso e caiu em desespero. Camino (2012) observa que o ódio que move Electra a deixa muito passional e, portanto, inapta a ação. Beauvoir (1965, p.46) nos explica que “a ideia de não encontrar uma resposta concreta deixa-os [os seres humanos] angustiados; estão ainda pouco habituados a reinar sós na terra; a liberdade mete-lhes medo”. Com efeito, a reação de Electra seria um reflexo do medo de assumir uma liberdade que é inerente ao ser humano, mas que traz consigo a angústia de fazer-se sozinho. “Na humanidade sartriana, homens sozinhos, com suas liberdades incomunicáveis, lutam contra um mundo cego onde não os espera, nem os sustenta, nenhuma razão parente de sua razão, nenhum amor solícito à sua miséria.” (MOUNIER, 1972, p.132)

Certos aspectos de Electra, como podemos notar, podem ser associados aos da personagem Hermione de Jean Racine. Ambas esperam pela ação de um Orestes

¹⁰⁷ “Demore cem anos entre nós e nunca será mais do que um estrangeiro, mais sozinho do que em uma grande estrada” (tradução nossa)

“salvador”, no qual depositam suas esperanças, e ambas deixam-se guiar pelo ódio. O Ódio de Electra, no entanto, mais do que uma reação passional momentânea de ciúme, é sua própria essência, posto que a projetou como sua razão única de ser. E, por isso, arrepende-se, assim como Hermione. E, ao passo que esta última encontra a fuga do horror de seu ato na morte, a filha de Clitemnestra abandona-se ao remorso. Nenhuma delas conseguiu assumir de fato a participação no crime cometido. E tampouco o fizera o Orestes de Racine, que foi acometido pela loucura. Somente o Orestes sartreano, percebendo-se livre, decide cumprir o papel que Electra lhe destinara e assume a liberdade presente em sua ação, sem deixar-se acometer pelo remorso.

Representante de uma noção mais antiga de justiça – como a que vemos se desenvolver na casa de Atreu e seus descendentes na *Orestéia* de Ésquilo antes do julgamento de Orestes – a Electra sartreana menciona o destino dos Atridas (um destino, como vimos anteriormente, marcado por sangrentas vinganças) e “le malheur dans le sang” (SARTRE, 1974, p.171), o “infortúnio no sangue” que persegue os descendentes dessa família: “tu es le petit-fils d’Atrée, tu n’échapperas pas au destin des Atrides”¹⁰⁸ (ibidem, p.172). Esse caráter mais tradicional de Electra, que remete aos aspectos mais primordiais do mito de Orestes, além de nos sugerir a origem mitológica das personagens, serve também como uma contraposição à liberdade assumida nesta peça pelo filho de Agamemnon. O destino do herói sartreano não é algo pré-concebido, mas sua própria liberdade. E isso se mostra ao longo da peça. Pois, vemos nascer, a partir de um Orestes nada comprometido – que chega a Argos sem qualquer ideia pré-concebida e sem nunca ter desembainhado sua espada¹⁰⁹ -, um outro que ele decide criar. Assumindo seu crime, a única coisa a que está fadado é a responsabilidade de sua liberdade. Esta, por sua vez, tão absoluta, que nem ele nem os deuses conseguem evitar (SOARES, 2005). Por isso, ele declara à Júpiter: “Je ne suis ni le maître ni l’esclave [...]. Je *suis* ma liberté! A peine m’as-tu crée que j’ai cesse de t’appartenir”¹¹⁰ (SARTRE, 1947, p. 235, grifo do autor).

¹⁰⁸ “Você é um neto de Atreu, não escapará do destino dos Atridas” (tradução nossa)

¹⁰⁹ “ÉLECTRE – Cette épée que tu portes au côté, t’a-t-elle jamais servi?

ORESTE – Jamais.”

(SARTRE, 1947, p.173)

¹¹⁰ “Eu não sou nem mestre nem escravo [...]. Eu *sou* minha liberdade! Assim qye você me criou, eu deixei de pertencer a você ”

Orestes sabe que uma ação consciente e tomada em liberdade, tem grande poder de libertação. E, a fim de fazer-se pertencente a comunidade, o herói buscou por um ato que pudesse provar seu valor para todos e para si mesmo:

Ah, s'il était un acte, [...] un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon cœur, dussé-je tuer ma propre mère...¹¹¹ (ibidem, p.126).

Decidiu, então, matar à mãe e ao rei, ambos símbolos de opressão, para tornar-se uno com o povo, em um ato digno de um *salvador* moderno (BENTLEY, 1991, grifo nosso): "Il y a des hommes qui naissent engagés: ils n'ont pas de choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, *leur acte*" ¹¹²(ibidem, p.123, grifos do autor)

Esse termo "salvador", um tanto quanto cristão, ganha em Sartre um sentido contrário ao empregado pelo catolicismo, fazendo de Orestes um salvador "anti-cristo"; posto que salva seu povo ao matar e não ao morrer (SOARES, 2005). Assim, Orestes mantém a função de herói vingador que volta para Argos para livrar o palácio dos males dos crimes de Egisto e Clitemnestra. Mas diferente do herói esquiliano, que cumpre seu desígnio em favor do deus Apolo e acaba absolvido em seu julgamento de maneira a romper com o ciclo de "sangue por sangue" para deixar surgir uma nova ordem democrática ateniense, o herói de Sartre faz o movimento contrário. Ao provar-se livre e salvar o povo de Argos com matricídio e regicídio, Orestes legitima a ação sangrenta quando a considera "justa" e não apresenta remorso: "Des remords? Pourquoi? Je fais ce qui est juste" (SARTRE, 1947, p. 205). Sobre isso, Maria A. Souza-Aguiar (1970, p.109) argumenta que, no caso da opressão,

permiti-la ou combatê-la, derramando sangue, é, em última análise, o velho problema da legitimidade da violência, extremamente importante num período em que a pressão da História se faz sentir de forma tão intensa, através de guerras e revoluções.

Com isso, notemos que, diferente do herói esquiliano que mata guiado pela vontade divina e depois é julgado - no intuito de tratar de forma mais civilizada a antiga

¹¹¹ "Ah, se houvesse um ato, você vê, um ato que me desse direito de cidadania entre eles; se eu pudesse aproveitar, mesmo por um crime, suas memórias, seu terror e suas esperanças de preencher o vazio do meu coração, se eu matasse minha própria mãe ... "(tradução nossa)

¹¹² "Há homens que nasceram engajados: não têm escolha, foram jogados no caminho, no final da estrada há um ato que os espera, seu ato" (tradução nossa)

situação de violência entre famílias que vemos em *Ésquilo* -, o herói sartreano “adquire a humanidade através da violência e em oposição à vontade divina” (BENTLEY, 1991, p.292), o que legitima sua postura combativa em um momento de tensão extrema. Assim, ele representa, nas palavras de Souza-Aguiar (1970, p.109), “a aprovação do autor a todos os que, lutando pela libertação do seu país, tiveram que recorrer a meios violentos”.

Comparando, então, os dois momentos históricos – a Grécia do século V a.C. e a França do século XX – podemos perceber que enquanto o primeiro momento está em processo de democratização, ao mesmo tempo em que mantém grande crença religiosa nos deuses - e, por isso, estabelece um julgamento composto de seres humanos e divinos em uma tentativa de “equilibrar” política e religião - o segundo traz consigo a tirania, a tortura e o autoritarismo. Considerando o governo de Vichy um governo teocrático e buscando combatê-lo, tal equilíbrio entre mortal e divino que presenciamos em *Ésquilo* é, para Sartre, impossível (SOARES, 2005). Ele, ao contrário, o combate.

Quando questionado sobre sua existência, a personagem de Orestes assume ter se originado do deus, mas se diz livre para não seguir seus desígnios, uma vez que o deus o criou livre: “il n’y a plus rien eu au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres.”¹¹³ (SARTRE, 1947, p.236). Assim sendo, se levarmos em consideração o pensamento jansenista de que o ser humano sem Deus é fadado ao pecado, também não é possível, aqui, que o herói encontre um fim trágico por meio de uma paixão que não pode controlar, como acontece com Orestes de Racine. Pois, uma vez que não há nenhum psicologismo, caráter ou paixão dada de antemão, todas as ações do herói sartreano são independentes de qualquer influência externa que não seja a própria situação.

A postura combativa do Orestes de Sartre é adquirida, pois, no decorrer da peça, enquanto Orestes projeta aquilo que quer ser. Vemos em *Les mouches* (1947) um movimento que vai da passividade de um estrangeiro ou, nas palavras de Bentley (1970, p.293), de uma “atitude sofisticadamente distante” de Orestes para uma participação passional por meio da qual realiza o assassinio da mãe e do tirano. Isso porque, como notamos ao longo do drama, apesar de ter nascido em Argos, Orestes não se sente pertencente à um lugar atormentado pelos fantasmas de seus próprios

¹¹³ "Não há nada no céu, nem bom nem ruim, nem ninguém para me dar ordens". (tradução nossa)

remorsos: “je m'en moque; je ne suis pas d'ici.”¹¹⁴ (SARTRE, 1947, p.115); aliás, ele não se sente pertencente a parte alguma. No entanto, é isso que almeja. Orestes quer seguir seu “próprio caminho”, porque o caminho dos outros pertencem aos outros (ibidem, p.210); e porque ele é um indivíduo e “chaque homme doit inventer son chemin”¹¹⁵(ibidem, p.237).

Assim, mais do que sentir-se membro de Argos, o herói sartreano quer sentir-se parte da comunidade humana: “je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes”¹¹⁶ (SARTRE, 1947, p.177), pois, sente um “vazio no coração”. Esse vazio nos remete à ausência de ação própria. À uma espécie de Para-si projetado em coisa alguma perante muitas possibilidades; de forma que “o ‘ser’ Orestes é uma virtualidade abstrata antes de um efetivo *vir-a-ser* Orestes e assim fazer valer os referenciais pretéritos (o lugar de origem, os laços de parentesco com a irmã, o direito ao trono e aos bens usurpados)” (SOARES, 2005, p.122, grifos do autor). Por isso, o encontro com sua irmã e a situação agonizante de Argos é de suma importância para a construção de sua identidade. Pois, “é perante a irmã que a dimensão do ‘para-outro’ ganhará concretude e impulsionará Orestes a ‘assumir’ sua identidade de irmão e filho vingador, ou melhor, a construí-la” (ibidem, p.120-121).

Decidido a agir para construir-se enquanto o Orestes que projetara, a apatia inicial do herói se transforma gradativamente em envolvimento. E ao comprometer-se com a irmã e sua “missão”, “o rapaz que chegou em Argos não só livre de ideias pré-concebidas, mas também de afetos, percebeu que a liberdade que advém da falta de laços é uma condição muito mais fácil de ser exercida” (CAMINO, 2012, p.206); pois, esse comprometimento de assassinar a própria mãe é a morte simbólica do Orestes alienado que, assim como as pessoas de má-fé, depositava nos deuses a desculpa para não se responsabilizar pelas consequências de seus atos. Isso, o próprio Orestes declara à Júpiter: “hier encore tu étais un voile sur mes yeux, un bouchon de cire dans mes oreilles; c'était hier que j'avais une excuse: tu étais mon excuse d'exister, car tu m'avais mis au monde pour servir tes desseins [...]”¹¹⁷(SARTRE, 1947, p. 235)

Detentores do poder, Egisto e Júpiter compartilham um segredo:

¹¹⁴ “Não me importo, não sou daqui” (tradução nossa)

¹¹⁵ “Cada homem deve inventar seu caminho” (tradução nossa)

¹¹⁶ “Eu quero ser um homem de algum lugar, um homem entre os homens” (tradução nossa)

¹¹⁷ “Ontem você era um véu sobre meus olhos, um tampão de cera nos meus ouvidos; ontem eu tinha uma desculpa: você era minha desculpa de existir, porque você me havia colocado no mundo para servir seus designios [...]” (tradução nossa)

JUPITER – [...] Le secret douloureux des Dieux et des rois: c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas.

ÉGISTHE – Parbleu, s'ils le savaient, ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour leur masquer leur pouvoir.¹¹⁸ (SARTRE, 1947, p.200)

Nesse importante diálogo entre Egisto e Júpiter, percebemos que, de fato, a “paixão pela ordem” faz com que ambos estejam associados aos tormentos de Argos. Um porque usurpou o trono de Agamemnon e incentivou um “teatro” baseado no temor aos mortos para manter o controle sobre a população e o outro porque se “alimenta” desse remorso humano.

Com esse trecho, o leitor/espectador é levado a compreender, juntamente com Orestes, a aliança que se estabelece entre esses dois domínios, simbolicamente, o político e o religioso. Seu simbolismo, como frisa Soares (2005), está relacionado com o terror psicológico disseminado pelo governo de Vichy na França ocupada, e que contava com o apoio da Igreja cristã. Com um discurso de que os franceses estavam pagando por pecados como a falta de valores morais e rebeldia, esse governo autoritário impunha o sentimento de culpa e remorso nos cidadãos a fim de justificar as atrocidades cometidas pelo regime; assim como vemos acontecer na versão sartreana de Argos.

O sentimento religioso de culpa pela crença de uma “paga pelos pecados anteriormente cometidos” convém ao Estado autoritário, “na medida que embute não só o auto-encapsulamento de cada indivíduo, mas também a apatia política da sociedade civil como um todo” (SOARES, 2005, p.123). Pois, desta maneira, o conquistador não possui somente o território, mas também a mente e a moral da população. Ele “destrói assim a dignidade dos vencidos, impedindo o renascimento de energias morais capazes de opor-se ao seu domínio” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.108)

Construindo uma Argos quente, castigada pelo sol, cheia de portas fechadas e pessoas aterrorizadas que fogem de qualquer presença estranha, Sartre faz crescer uma atmosfera de sufocamento que simboliza muito bem também o estado de terror

¹¹⁸ JUPITER - [...] O segredo doloroso dos deuses e dos reis é que os homens são livres. Eles são livres, Egisto. Você sabe disso e eles não.

EGISTO - Por sinal, se eles soubessem, iriam atear fogo aos quatro cantos do meu palácio. Tenho encenado essa comédia por quinze anos para mascarar seu poder. (tradução nossa)

de seus moradores: “son âme [diz Egisto sobre um dos “fantasmas” que sai da gruta no momento da cerimônia] est un midi torride, sans un souffle de vent, [...] un grand soleil décharné, un soleil immobile la consume éternellement.”¹¹⁹ (SARTRE, 1947, p.158); descrição que causa imenso terror em quem escuta e faz com que quem está vivo sintam-se do mesmo modo ao colocar-se no lugar dos mortos. A cidade vive, então, em constante terror como observa o pedagogo: “Ces gens-là sont en train de mourir de peur”¹²⁰ (ibidem, p.152-153); e tudo devido à união entre a encenação religiosa e uma política do remorso: “Voilà pourtant l’effet de la superstition.”¹²¹ (ibidem) Além da atmosfera de horror, a cidade vive coberta de enormes moscas; símbolos do remorso que são alimentados pela superstição. E a população só se vê livre delas quando Orestes assume seu ato de matar a mãe e, sem qualquer remorso - mas com o reconhecido peso da angústia de saber-se responsável por si e pelos outros - leva consigo as moscas, como o fizera uma vez o encantador de ratos da lenda do Flautista de Hamelin¹²². O povo de Argos, como nos conta Electra (ibidem, p.140), sente prazer em confessar publicamente seus pecados, pois, ao fazê-lo, sentem que os transportam para “ninguém”, não assumem a responsabilidade: “un crime que son auteur ne peut supporter, ce n’est plus le crime de personne, n’est-ce pas?” (SARTRE, 1947, p.246)

Em um diálogo entre Júpiter e Orestes, percebemos a crítica a alienação, um dos mais fecundos temas do existencialismo segundo Mounier (1972). Júpiter diz a Orestes que quando o rei apareceu nas portas da vila há 15 nos atrás e Clitemnestra levantou para ele os braços, o povo de Argos nada fez: “a ce moment-là il aurait suffi d’un mot, d’un seul mot, mais ils se sont tus, et chacun d’eux avait, dans sa tête, l’image d’un grand cadavre à la face éclatée” (SARTRE, 1947, p.112)¹²³. Em seguida, pergunta à uma velha que passa:

JUPITER – [...] De qui portes-tu le deuil?

¹¹⁹ “sua alma [diz Egisto sobre um dos “fantasmas” que sai da gruta no momento da cerimônia] é um meio-dia abrasador, sem um sopro de vento, [...] um grande sol, um sol imóvel o consome eternamente”. (tradução nossa)

¹²⁰ “Essas pessoas estão prestes a morrer de medo” (tradução nossa)

¹²¹ “Eis o efeito da superstição” (tradução nossa)

¹²² A lenda conta a história de um flautista que encantou os ratos da cidade de Hamelin na Alemanha, livrando-a deles. Mas, que, quando não recebeu o pagamento prometido, encantou todas as crianças da cidade fazendo com que desaparecessem para sempre. (BROWNING, 1994)

¹²³ “Naquele momento, teria sido suficiente somente uma palavra, uma única palavra, mas eles ficaram em silêncio, e cada um deles tinha, na sua cabeça, a imagem de um grande cadáver com um rosto explodido”. (tradução nossa)

LA VIEILLE – C’est le costume d’Argos.
 JUPITER – Le costume d’Argos? Ah! je comprends. C’est le deuil de ton roi que tu portes, de ton roi assassiné.
 LA VIEILLE – Tais-toi! Pour l’amour de Dieu, tais-toi!
 JUPITER - Car tu es assez vieille pour les avoir entendus, toi, ces enormes cris qui ont tourné em rond tout um matin dans les rues de la ville. Qu’as-tu fait?
 LA VIEILLE – Mon homme était aux champs, que pouvais-je faire? J’ai verrouillé ma porte. ¹²⁴ (SARTRE, 1947,113-114)

Observemos, pois, que a passividade do povo de Argos na peça sartreana não condiz com as palavras duras do coro da Orestéia (2004). O coro da peça de Ésquilo, muito diferente da população de Argos que “fica muda”, demonstra sua insatisfação com a usurpação do trono de Agamemnon de forma mais evidente:

C. Preservando a vida curvaremos assim
 aos violadores que dominam o palácio?
 Não se pode tolerar, é preferível morrer,
 a morte é mais doce que a tirania.
 (ÉSQUILO, 2004, Ag. p.199, 1362-1365)

Notemos que, com o intuito de fazer uma crítica à alienação moderna, Sartre frisa as características de isolamento e individualismo humano. De forma a mostrar que, tomados pelo remorso, pela culpa e pelo medo, as personagens acabam renunciando a si mesmas como pessoas pertencentes a um grupo humanitário geral e tendo uma semivida, como verdadeiros cadáveres cheios de moscas. Sartre chega, inclusive, a ironizar esse arrependimento que faz parte do cotidiano de todos, como se fosse um mal generalizado que atravessa gerações. Vejamos a seguinte situação: ainda no diálogo com a velha, Júpiter diz que ela deveria se ocupar de ganhar o perdão do céu por seu arrependimento. Ela responde:

Ah! Je me repens, Seigneur, si vous saviez comme je me repens, et ma fille aussi se repente, et mon gendre sacrifie une vache tous les ans, et mon petit-fils, qui va sur ses sept ans, nous l’avons élevé dans la repentance: il est sage comme une image, tout blond et déjà pénétré par le sentiment de la faute originelle.¹²⁵ (SARTRE, 1947, p.115)

¹²⁴ JUPITER - [...] Por quem você está de luto?

A VELHA - É o traje de Argos.

JUPITER - O traje de Argos? Ah! Eu entendo. É o luto do seu rei, do rei assassinado.

A VELHA - Feche a boca! Pelo amor de Deus, cala-te!

JUPITER - Porque você tem idade suficiente para ter ouvido, aqueles gritos enormes que se ouviam todas as manhãs nas ruas da cidade. O que você fez?

A VELHA - Meu homem estava nos campos, o que eu poderia fazer? Tranquei minha porta.” (tradução nossa)

¹²⁵ “Ah! Eu me arrependo, Senhor, se você soubesse como eu me arrependo, e minha filha também se arrepende, e meu genro sacrifica uma vaca a cada ano, e meu neto, que está para completar sete

Orestes, por sua vez, conhece o segredo da liberdade humana e “descobre de repente que, pregando o conformismo, eles se tornam o suporte da opressão” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.110). Assim, tendo ciência de sua liberdade ele se torna perigoso para os detentores do poder, uma vez que não podem mais atingi-lo e que ele pode propagar na cidade a “notícia” de que são livres, acabando com o arrependimento e, conseqüentemente, com a submissão humana:

EGISTHE, *vivement* – Il sait qu’il est libre, [...] Un homme libre dans une ville, c’est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon oeuvre. Dieu tout-puis-sant, qu’attend-tu pour le foudroyer?

[...]

JUPITER – Quand une fois la liberte a explosé dans une âme d’homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c’est une affaire d’hommes [...] ¹²⁶

É interessante notarmos, a partir desse trecho, algumas anacronias na peça. Como o vocativo “Dieu tout-puis-sant” que vemos acima e a frase “La paix soit sur vous” (SARTRE, 1947, p.119) dita por Júpiter e, em seguida, por Orestes no primeiro Ato. Ambas expressões são do universo cristão e não estão relacionadas com a Grécia Antiga, de onde se origina o mito de Orestes. O mesmo acontece com o deus Júpiter e sua estátua. Sendo tanto uma quanto a outra, provenientes de Roma (o equivalente ao deus Júpiter na mitologia grega seria Zeus), a presença de ambas no contexto do mito de Orestes prova a anacronia desejada por Sartre em um intuito de negar a historicidade linear. Também a noção de “pecado original” está presente na peça e não se relaciona com as noções religiosas dos mitos gregos. O que podemos compreender disso, então, é uma crítica às doutrinas religiosas que propagam a noção de pecado em detrimento do poder. Poder esse que perde sua força perante a consciência da liberdade humana pregada por Sartre por meio da personagem de Orestes.

O mito de Orestes ganha em *Les Mouches* (1947) um caráter de cosmogonia da liberdade. A intenção, segundo Soares (2005) é a de romper com um tempo cíclico

anos, nós o criamos em arrependimento: ele é sábio como uma imagem, todo loiro e já penetrado pelo sentimento da falha original” (tradução nossa)

¹²⁶ “EGISTHE, calorosamente - Ele sabe que ele é livre, [...] Um homem livre em uma cidade é como uma ovelha negra em um bando. Isso contaminará todo o meu reino e arruinará meu trabalho. Deus Todo-Poderoso, o que você está esperando para derrotá-lo? [...] (tradução nossa)

JÚPITER – Uma vez que a liberdade explodiu em uma alma humana, os deuses não podem fazer nada contra ela. Porque é um assunto de homens.” (tradução nossa)

doloroso de remorso e fazer nascer um tempo de revelação de um doloroso segredo: de que os homens são livres. Tendo a teoria existencialista como base, essa liberdade não se limita ao contexto político, a ultrapassa:

As moscas [...] é um drama político de resistência à tirania, de crença na liberdade.[...] Mesmo assim, o significado político da obra é secundário; pois a liberdade política é retratada como o produto de uma liberdade maior, uma liberdade mais difícil tanto de conceber como de compreender [...]a liberdade que surge por se descobrir e compreender o eu. (BENTLEY, 1991, p.293)

Assim, a liberdade de Orestes é um paradoxo. Pois, ao deixar sua posição de apatia superior e “descer” para experimentar construir-se pela ação, ele “descobre” sua liberdade ao mesmo tempo em que assume um inevitável compromisso com ela. Ela se torna seu exílio.

Orestes nos ensina que a liberdade não se trata de esquecer um crime, mas de tomar a responsabilidade por ele. O que Bentley (1991) observa é que, diferente do jovem “ausente” e descompromissado, o homem livre e exilado é, apesar de tudo, engajado e comprometido com a sociedade humana. Sua liberdade e responsabilidade são as marcas de mudança que o século de Sartre anseia. São ação e resistência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Através do confronto com os terrores mais antigos, mais próximos e primários, a tragédia mostra-nos como podemos encarar os terrores, mesmo no final do século XX, e talvez sobreviver-lhes.[...] No final da peça descobrimos que não nos transformamos em pedra. Levantamo-nos, vamos embora e voltamos à vida, quer seja no século V a.C. quer no século XX. Voltamos com esta experiência fazendo parte de nós próprios” (TAPLIN, 1990, p.37). Fazendo uma analogia ao mito de Medéia, que nos petrifica de terror se a encararmos, Oliver Taplin expõe o tema trágico utilizado na ficção – sendo ele apresentado como se apresentava na Antiguidade ou adaptado na contemporaneidade – como uma forma de assegurar que passemos por experiências desastrosas sem, de fato, sofrê-las, posto que, dificilmente compreenderíamos a situação e sobreviveríamos sem enlouquecer. A projeção de nossos medos e anseios no campo ficcional não é novidade e o gênero dramático nos prova isso.

O drama, que já trazia no século V a.C. os temas míticos dos tempos primordiais para discutir a relação do homem com o mundo na Antiguidade, foi gradualmente se modificando de forma a melhor se adequar ao contexto em que foram inseridos. Isto tanto no que concerne ao tema quando à linguagem textual.

Ao sairmos do berço da tragédia grega e “navegarmos” pelo itinerário do herói, percebemos que cada uma das peças apresentadas nesse estudo utiliza do mito de Orestes para colocar em cena ao mesmo tempo o ser humano universal – que independente da época em que vive, partilha de condições, medos e questionamentos similares – e o elemento conflitante, particular a cada época, porém, sempre motivo de tensão.

Uma vez que analisamos o herói trágico em três diferentes contextos históricos, percebemos que o trágico se encontra, justamente, no sofrimento da condição humana perante sua própria capacidade de decisão e reflexão, e uma segunda tensão que a contraria. Seja ela motivada pelo Estado, pelas leis, as paixões, os deuses ou a própria liberdade do herói, é necessário que, para ser considerado trágico enquanto gênero, o herói se depare com um dilema. É essa bipolaridade essencial que levará o herói à ação desencadeadora do trágico e, conseqüentemente, para uma mudança de situação.

No caso da peça *Les mouches* (1947) de Sartre, Soares (2005, p.154) argumenta que ela poderia ser considerada uma “anti-tragédia” se comparada à tragédia grega Antiga. Isso porque, não há nessa peça uma condenação da *hybris*, pelo contrário; a obra faz, segundo ele, um “elogio dessa ‘desmedida’, num mundo que já não é mais dotado de quaisquer ‘medida’ absoluta, salvo aquela imposta pelos fantasmas da má-fé”. Assim, diferente do Orestes esquiliano, que vai a julgamento por seu crime e sente a necessidade de apoiar-se nos deuses para ser absolvido; e o Orestes de Racine, acometido pela loucura depois de deixar-se levar por sua paixão; o Orestes sartreano, mesmo após as investidas de Júpiter contra sua *hybris*, não se deixa dissuadir e, devido à sua liberdade (que não permite qualquer influência divina sobre ele), não recebe nenhum “castigo” além do próprio fardo da liberdade assumida. A tragicidade temática, no entanto, permanece em cena, posto que mantém uma tensão entre liberdade e o perigo da inautenticidade (SOARES, 2005).

Lembremos, primeiramente, que, segundo nos conta Junito Brandão (1991), a personagem de Orestes é conhecida, em suma, como vingadora da morte do pai, matadora da mãe e, no trecho do mito abordado por Racine, também a assassina de Pirro. Eis, pois, a imagem do Orestes vingador; que prevalecerá como o arquétipo simbólico da vingança. Ao observarmos a *Orestéia* (2004), em primeiro lugar, vemos o conflito entre a missão de Orestes, determinada previamente pelos deuses, e sua hesitação pessoal pouco antes do ato de matar a própria mãe. Notemos que - ainda que, de fato, a ação tivesse sido concluída com uma atitude unicamente dele e *escolhida* para ser levada a cabo por ele, como nos aponta Finley (1998) - ele cumpriu com seu ato, também, a vontade dos deuses. Realizou, pois, seu próprio mito. O Orestes raciniano, por sua vez, também realiza seu papel mitológico. Agora, sem a influência direta dos deuses, mas sob o efeito de suas paixões que, de acordo com a teoria jansenista que o segue, o dominam. No caso do Orestes sartreano, apesar de conter também a ação mitológica pelo qual esse arquétipo é lembrado (no caso, a ação matricida), a forma com que a personagem toma consciência de sua ação, sem a necessidade de “repartir” sua responsabilidade com uma outra instância que o transcende – fosse ela a esfera divina ou as paixões incomensuráveis -, a diferencia das outras. O Orestes de Sartre não volta até sua cidade natal com o objetivo de vingança ou para honrar a pátria e o nome do pai. Ele é, ao contrário, um viajante sem raízes e estava de passagem pela cidade até encontrar Electra, sua irmã. Assim sendo, ele não está ali para cumprir os desígnios de um oráculo anterior, mas sim, por

opção própria. Se ele mata a mãe - mais do que o Orestes que acreditava estar cumprindo a vontade de Apolo e, indiretamente, de Zeus -, o Orestes de Sartre, ao contrário, não só não se deixa levar pelos deuses, como vai contra o que Júpiter deseja (Júpiter vê o perigo da tomada de consciência de Orestes e tenta persuadir Egisto a impedir que o filho de Agamêmnon o mate), assumindo, integralmente, a culpa do crime que expiou.

Apesar disso, em um plano geral, a fatalidade que conflita com a livre tomada de decisões do ser humano está presente em todas as obras aqui abordadas. Em Ésquilo, por meio da vontade dos deuses; em Racine pelo impulso incontrolável das paixões provenientes da “falta original” do indivíduo sem deus; e em Sartre, por meio da própria liberdade; que, acompanhada de uma responsabilidade social, traz uma angústia cujo caráter é tão absoluto que ultrapassa quaisquer relações com o Cosmos ou a História (SOARES, 2005) e é, por isso, inevitável ao ser humano.

Falando sobre o tema trágico que, no conceito da Antiguidade, baseia-se no conflito entre a autoridade divina e a humana, Finley (1998, p.171) nos lembra que “Agamemnon, Pelasgos, Antígona, Admeto não escolhem: identificam alternativas e tomam a iniciativa de fazer o que uma voz anterior – ou a lenda – lhe ordenam que façam”. Com isso percebemos a diferença entre os Orestes de Ésquilo e Racine e o Orestes de Sartre.

O que percebemos ao analisar esses três períodos históricos, no entanto, é que, apesar da fatalidade que provoca a tensão ao chocar-se com a consciência do indivíduo (que, apesar de agir sozinho, percebe-se “vítima” da contingência da situação), a forma com que a participação humana se dá em cada uma das peças abordadas é o que as diferenciam entre si e o que nos permite compreender a “visão de mundo” apresentadas nas peças.

Percebemos ao longo de nosso itinerário literário, uma crescente noção de indivíduo e de responsabilidade individual que acaba se sobrepondo aos poderes religiosos e políticos em um movimento que parte das noções de moral coletiva e representatividade para um individualismo subjetivo. Em decorrência disso, comparando o mito de Orestes nas obras de Ésquilo, Racine e Sartre, percebemos um crescimento notável da participação humana enquanto indivíduo em todos os setores de sua existência. A atitude humana, cada vez mais emancipada das esferas divinas e coletivas, representa cada vez mais a individualização dos seres humanos e seu universo subjetivo. O que torna a humanidade, tanto mais livre quanto mais

solitária: “The deity speaks from a greater distance; man begins to ponder the mystery of the divine, and the more independent he makes himself, the more isolated he becomes.¹²⁷” (SNELL, 1953, p.108)

Assim, enquanto as tragédias de Ésquilo expressavam as ideias de harmonia, decoro e tinham a função moralista de educar os povos da Grécia à luz do uso exemplar do mito e utilizando da compaixão para provocar a *catarse*, a tragédia de Racine vê-se repleta de paixões avassaladoras e amores desregrados que causam o efeito trágico quando punidas com a loucura ou a morte. Pois, Orestes - que depois de perseguido pelas Fúrias e guiados pelos deuses encontra sua absolvição nas peças de Ésquilo – ilustra na peça raciniana um homem impotente diante da fatalidade de sua paixão incontrolável que, em *Andromaque* (1993) é a causa de sua destruição física, mental e moral.

Já na peça de Sartre, o herói grego serve como ilustração de uma teoria existencialista que expressa as noções de liberdade e responsabilidade. Isso porque, essa filosofia defende a ideia de que o que está na base da existência humana é a livre escolha que cada homem faz de si mesmo e de sua maneira de se construir, de forma que “a liberdade provém do nada que obriga o homem a fazer-se, em lugar de apenas ser” (SARTRE, 1970). Sartre utiliza a personagem de Orestes para representar esse “ser” livre, que pode escolher o que quer ser e como sê-lo, independentemente de qualquer convenção religiosa, institucional ou social; mas que é, acima de tudo, responsável por sua própria liberdade. Desta forma, compreendemos porque a personagem de Orestes tem tanta força na peça sartreana.

Sendo ele uma personagem, mitologicamente, “destinada” a matar em detrimento de uma vingança – como observamos tanto na trilogia de Ésquilo, quanto na peça raciniana -, é interessante notarmos que isento de pré-determinismos ou psicologismos, em Sartre, ele não se mostra como o Orestes mítico, mas se *constrói* como tal.

Assim, enquanto vemos em ambos os autores previamente estudados, Ésquilo e Racine, a força de diferentes influências sobre as atitudes humanas, Sartre veementemente nega-as. Para o filósofo existencialista, não há sinais sobre a terra. Pois, cada um pode decifrar o que acreditam ser “sinais” como bem aprouver. E, posto que o ser humano está em constante construção ao projetar-se fora de si, ele é o

¹²⁷ “A divindade fala de uma distância maior; o homem começa a refletir sobre o mistério do divino, e quanto mais independente ele se faz, mais isolado ele se torna” (tradução nossa)

destino. Mesmo que a facticidade delimite a situação na qual se encontra, ela de forma alguma o determina (ALVES, 2006). No teatro de situações sartreano, portanto, “a ação progredirá através das mudanças conjunturais que resultam em uma determinada situação que permite uma escolha e que evoca a personagem a exercê-la através de um ato, o seu” (CAMINO, 2012, p.180)

Assim, na cena da *Coéforas* (2004) de Ésquilo, por exemplo, em que Orestes interpreta o sonho da mãe como sendo um presságio do assassinato que ele está prestes a realizar, ele mesmo decide o significado do sonho de acordo com o que lhe é conveniente:

Interpreto-o de modo a ser congruente:
se surgiu do mesmo lugar que eu
a serpente e enfaixada como criança
abocanhava o seio que me nutriu
e mesclou leite a coágulos de sangue
e ela apavorada pranteava este mal,
porque nutriu hórrido prodígio, deve
ter morte violenta e tornado serpente
eu mato-a – como conta este sonho.
(ÉSKUÍLO, 2004, Co. p.110-111, 542-550)

A interpretação que Orestes faz do sonho não seria, sob o prisma existencialista, de fato um sinal; somente a interpretação subjetiva de um sonho que nada significa além da importância que ele decidiu dar. Assim, se olharmos para a atitude do Orestes de Ésquilo sob a perspectiva da filosofia sartreana, no momento em que ele escolhe interpretar o sonho desta maneira, ele está assumindo a responsabilidade das consequências que trará essa interpretação. Neste caso, de afirmar a congruência do assassinado da mãe. Strathern (1999, p.54-55) nos explica que, na ótica dessa teoria,

Ao escolher o que escolhemos, deveríamos ter consciência do que estamos fazendo e assumir inteira responsabilidade por isso. O objetivo individual deve ser ampliar a consciência: tornar-se mais consciente de si mesmo e da própria provação, assim como aceitar a responsabilidade pela própria sina, por suas ações e pelo eu que se cria com essas ações.

Isso fica bastante visível quando, em determinado ponto da peça *Les mouches* (1947), Júpiter lhe manda um “sinal” de desaprovação às atitudes de Orestes ao fazer acender uma luz ao redor de uma pedra. Quando Electra afirma ser um sinal dos deuses e que, portanto, ele saberia qual era a ordem dos deuses, seu irmão lhe responde: “ORESTE – Des ordres?...Ah oui...Tu veux dire: la lumière là, autour de ce gros caillou? Elle n’est pas pour moi, cette lumière; et personne ne peut plus me

donner d'ordre à present"¹²⁸ (SARTRE, 1947, p.180). Fazendo, assim, um movimento contrário ao que fez o Orestes de Ésquilo, o Orestes sartreano escolhe não interpretar o “sinal” desta maneira e o ignora.

O mesmo também acontece com as paixões, tema das peças de Racine. Sartre diz que “o existencialismo não crê na força da paixão” (SARTRE, 1964, p.194), portanto, não crê na fatalidade devastadora dos amores das personagens de Racine, vendo-as como “desculpas” para não assumir a responsabilidade sobre os próprios sentimentos. Para os existencialistas, as paixões, assim como os fenômenos que os cristãos acreditam ser “sinais”, não são verdadeiros e não passam de uma falsa justificativa para transferir o fardo da responsabilidade humana para um outro elemento (criado para aliviá-los da angústia de serem os seres humanos os únicos responsáveis pelo que vivenciam).

Importante frisar que o contexto francês do século XVII, como vimos anteriormente, era outro. O público da corte onde encenavam-se as peças de Racine era ativo e julgava os autores em nome dos valores que eles mesmos ajudavam a manter. Nos narra Sartre que

no século XVII, as comunicações são inabaláveis: à ideologia religiosa veio juntar-se a uma ideologia política destilada pelo próprio plano temporal: ninguém coloca publicamente em dúvida a existência de Deus, nem o direito divino do monarca. A “sociedade” tem sua linguagem, suas graças, suas cerimônias, que espera encontrar nos livros que lê.
(SARTRE, 2015, p. 75-76)

Por isso, o tema moralizante e as peças escritas de acordo com a doutrina clássica francesa são precisamente o que esperavam ver os membros da corte de Louis XIV.

As paixões, frequente tema das obras de Racine, são, para Sartre (2015), uma forma de alienação da liberdade. Pois, ao nos envolvermos muito passivamente, nos privamos de um olhar crítico, o que atrapalha nosso julgamento das coisas e nos torna inaptos a agir. O filósofo observa, porém, que, ao colocar em cena as decadências provenientes da paixão, autores como Racine já sinalizam um desprendimento dessa noção, pois, “pintar a paixão já é superá-la, despojar-se dela” (SARTRE, 2015, p.81). Realmente, o que vemos em Racine são os malefícios das paixões avassaladoras, o que nos mostra uma tendência a não mais render-se a elas.

¹²⁸ Ordens? ... Ah sim ... Você quer dizer: a luz lá, em volta desse grande cascalho? Ela não é para mim, essa luz; e ninguém pode me dar mais nenhuma ordem agora” (tradução nossa)

Vê-se, então, que o século XVII passava por um momento de laicização, segundo Sartre (2015). Mas, apesar do surgimento de novas ideologias, o público leitor das peças continuava limitado à nobreza e outros escritores. Escritores estes que, como mencionamos anteriormente, seguiam os padrões de escrita determinados pela doutrina clássica francesa e mantinha seus temas no passado longínquo dos mitos:

Como os dois fatos históricos sobre os quais ela [a sociedade] medita sem cessar – o pecado original e a redenção – pertencem a um passado longínquo; como é desse mesmo passado que as grandes famílias dirigentes tinham seu orgulho e justificação de seus privilégios; como o futuro não poderia trazer nada de novo, já que Deus é perfeito demais para mudar e já que as grandes potências terrestres, a Igreja e a Monarquia, só aspiram à imutabilidade, o elemento ativo da temporalidade é o passado, que é, ele próprio, uma degradação fenomenológica do Eterno. (SARTRE, 2015, p.76)

Por isso, para agradar, as obras de arte deveriam inspirar-se num modelo antigo e, exatamente por não tratarem de outras questões (sociais ou políticas, por exemplo), que os escritores do século de Racine limitam-se aos aspectos psicológicos das personagens. E mesmo essa psicologia das personagens, segundo Sartre (2015), não é muito profunda, posto que exploram as consequências irracionais das paixões às quais os seres humanos - ao menos aqueles não agraciados pelo “dom” divino - estão irremediavelmente submetidos.

Les mouches (1947) nasce, pois, com a intenção de romper com esses caracteres pré-definidos do herói, apresentando um indivíduo que se percebe livre e assume essa liberdade. Não mais obediente aos deuses ou dominados por paixões de consequências catastróficas, o Orestes de Sartre simboliza a resistência contra os determinismos e as atitudes de “má-fé” que camuflam a angústia de fazer-se no mundo; e propõe que nos assumamos livres e responsáveis pela raça humana da qual fazemos parte, e pelo mundo que nos cerca, pois são nossa responsabilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E. *Literatura Francesa*. v.1 – desde as origens até o fim do século XVIII. Rio de Janeiro, Editora Larousse do Brasil, 1972 (p.195-277)

_____. *Literatura Francesa*. v.2 – séculos XIX e XX. Rio de Janeiro, Editora Larousse do Brasil, 1972 (735-737)

ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Collection U². 2 ed. Librairie Armand Colin, 1969.

ALVES, Igor S. *O teatro de situações de Jean-Paul Sartre*. 2006. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Editions du Seuil, 1963.

BEAUVOIR, Simone. *O existencialismo e a sabedoria das nações*. Trad. Manuel de Lima ; Bruno da Ponte. Porto, Portugal. Editorial Minotauro, 1965 (p.13-95)

BERNARDINO, A; FEDALTO, G; SIMONETTI, M (Orgs.). *As doutrinas da graça e do livre-arbítrio em Santo Agostinho*. 15 Dez, 2015. Disponível em: <<http://apologistascaticos.com.br/index.php/patristica/estudos-patristicos/840-a-doutrina-da-graca-e-do-livre-arbitrio-em-santo-agostinho>>. Acesso em: 02 Jan 2018

BRANDÃO, Jacyntho. Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese. In: CARDOSO, Zelia de A. (Org.). *Mito, religião e sociedade*. Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. São Paulo – SBEC, 1991.

BRANDÃO, Junito S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. V.1. Letras J-Z- Petrópolis, RJ:Vozes, 1991.

_____. Os Aqueus e a Civilização Micênica: a maldição dos Atridas. In:_____. *Mitologia Grega*. Vol 1. Vozes, Petrópolis, 1986.

BROWNING, Robert. *Os mais belos contos do mundo*. Porto, Livraria Civilização, 1994

CAIRUS, Henrique. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, B. V. G; THAMOS, M. (orgs.). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011. (Coleção ensaios transversais).

CAMPOS, F.;MIRANDA, R. *A escrita da História: ensino médio/ Flavio de Campos e Renan Garcia Miranda*. São Paulo, Escala Educacional, 2005.

CARDOSO, Zelia A. O percurso do teatro clássico: da Antiguidade a nossos dias. In: VIEIRA, B. V. G; THAMOS, M. (orgs.). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011. (Coleção ensaios transversais).

CAMINO, Ana L. S. *Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre*. Tese (Doutorado em Letras) – UFPB, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_AnaLuisaCamino.pdf> Acesso em: 27 Dez 2017.

CARMO, Maria S. M. “Fedra”, de Jean Racine: moral do século XVII e criação literária. *Letras*, Santa Maria, v. 24, n. 49, p. 153-174, jul./dez. 2014

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Tradução J.Guinsburg, Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CEIA, Carlos: s. “Plêiade”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6019/pleiade/>. Acesso em: 28 Jan 2018

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. 2 ed. Klincksiek, 2009.

CHÂTELET, François. História da filosofia: Ideias, doutrinas. In:_____. *A filosofia do mundo científico e industrial: de 1860 a 1940*. v.6. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1974

CENOTÁFIO. *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: www.aulete.com.br/celotafio. Acesso em: 05 Fev 2018

CEZARINI, Leonardo. *Um olhar sobre Hegel: Crítica da razão dialética de Jean Paul Sartre*. Porto Alegre, Intuitio. v.1 -nº2 (p.188-200). Nov 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/4043/3339>.. Acesso em: 26 Mai 2018

CLÁSSICO. *Dicionário online Michaelis*. 2015, Editora Melhoramentos Ltda. ISBN: 978-85-06-04024-9. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/creditos/> Acesso em:30 Jan 2018

COMBOY, Jean. A renovação católica (século XVI- século XVII). In:_____. *Para ler a História da Igreja II: do século XV ao século XX*. Vol 2. Trad. Maria S. Gonçalves & Adail V. Sobral. 2 ed. Brasil, São Paulo. Edições Loyola, 1994.

CORREIA, J. *Ctónico*. 27 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://mitologiaecivilizgrega.blogspot.com.br/2009/11/ctonico.html>>. Acesso em: 24 Ago 2017

DURANT, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho- e.2. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (p.355 - 361)

EASTERLINE, P.E;MUIR, J.V. *Greek religion and Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In:_____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 2.ed. São Paulo – Brasil: Perspectiva, 1986

_____. Grandeza e decadência dos mitos. In:_____. *Aspectos do Mito*. Edições 70: Rio de Janeiro, 1989. (p. 119 – 125)

_____. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo : Mercury, 1992

_____. Mitologia da memória e do esquecimento. In:_____. *Aspectos do Mito*. Edições 70: Rio de Janeiro, 1989. (p. 114 – 117)

_____. Mitologia, ontologia, história. In:_____. *Aspectos do Mito*. Rio de Janeiro Edições 70:, 1989.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Estudo e tradução Jaa Torrano – São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionisias) (Orestéia :1).

_____. *Coéforas*. Estudo e tradução Jaa Torrano – São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionisias) (Orestéia :2).

_____. *Eumênides*. Estudo e tradução Jaa Torrano – São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionisias) (Orestéia :3).

EURÍPIDES. *Andrômaca*. In:_____. *Alceste, Andromaca, Íon, As Bacantes*. Lisboa, Verbo, 1973

FESTUGIÈRE, A.J.. *De l'essence de la Tragédie Grecque* – Paris : Editions Aubier-Montaigne, 1969.

FOULQUIÉ, Paul. *L'existentialisme*. e.14. Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

FRAZÃO, Dilva. *Biografia de Bertolt Brecht*. 15 set, 2015. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/>. Acesso em: 29 Ago, 2017.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.52-53

GARCIA, Eduardo. *História da Civilização*. Vol 1. São Paulo – Brasil, Editora Egéria S.A., 1978

GREEN, J.R. *Theatre in Ancient Greek Society*. Great Britain, Biddles Ltda., 1994. ISBN 0415-415-14359-4

GOLDMANN, Lucien. La vision tragique. In:_____. *Le dieu caché: Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris, France. Éditions Gallimard, 1959. (p. 1-18)

HIRATA, Filomena. Y. A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega. *Anais de filosofia clássica*, vol.2 nº3, 2008 ISSN 1982-5323

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner; Apresentação de Richard P. Martin; Introdução de Christian Werner e posfácio de Luiz A. G, Roza. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2014. 640 p. ISBN 978-8540507296 (p. 290-302)

JAEGER, Werner. *Lugar dos Gregos na história da educação*. M. Parreira. 5 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

_____. *O drama de Ésquilo*. In: _____. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 5 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

JARDÉ, Auguste. *A Grécia Antiga e a Vida Grega: geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada*. Trad. Gilda Maria R. Starzynski. São Paulo, EPU, Universidade de São Paulo, 1977.

JONES, John. *On Aristotle and Greek Tragedy*. Stanford, California. Stanford University Press, 1962

LABOURET, Denis. L'existencialisme et la 'littérature engagée'. In : _____. *Littérature française du XXe siècle*. Paris, Armand Colin, 2013.

LAGARDE, André – *XVIIe Siècle: Les Grands Auteurs Français du Programme III – Collection Textes et Littérature*, 1964 - Bordas.

LALANDE, Bernard. Notice historique et littéraire /Jugements. In : RACINE, Jean. *Andromaque*. Paris, Larousse, 1959.

LESKY, Albin. Os *primórdios*. In:_____*História da Literatura Grega*. 3 ed. Trad.Manuel Losa. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

_____. *A época arcaica*. In:_____*História da Literatura Grega*. 3 ed. Trad.Manuel Losa. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Edições 70, Lisboa - Portugal, 2000 p.57-75

LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. RJ: Civilização Brasileira, 1963, p.156.

MACHADO, G. M.; DOMINGOS, N. *Andromaque, de Jean Racine: duas leituras*. Itinerários, Araraquara, n. 34, p.59-71, jan./jun. 2012.

MACHADO, Roberto. Poética da tragédia e filosofia do trágico. In:_____. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

MAMET, David. *Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama*. Trad. Paulo Reis. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARAVILHOSO. *Dicionário Michaelis Online*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/maravilhoso/>. Acesso em: 31 Jan 2018

MARQUES, Joaquim C. *Misticismo, Moralismo e Classicismo*. In:_____. *História da Literatura Ocidental*. Vol 2. São Paulo, LeYa, 2011.

MARTINA, Giacomo. *História da Igreja: de Lutero a nossos dias*. Vol. II – a Era do Absolutismo. Trad. Orlando Soares Moreira. 2 ed. São Paulo. Edições Loyola, 2003. (p.195 – 240)

MATTOS, A.; EWALD, A.; CASTRO, F. *Liberdade, alienação e criação literária: reflexões sobre o homem contemporâneo a partir do existencialismo Sartriano*. Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro v. 12 n. 3 p. 724-766, 2012

MIHO, Silvia R.G. O teatro como viagem em busca do eu. *Itinerários*. nº 8, 1995. ISSN:0103-815x

MORETTO, Fulvia M. L. O teatro clássico francês: a tragédia. In:_____.; Barbosa, Sidney(Org.). *Aspectos do teatro ocidental*. Editora UNESP, 2006. p.50-67

MOSSÉ, Claude. *Atenas: A História de uma Democracia*. Trad. João Batista da Costa. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1979. 170p. Coleção: Pensamento Político, nº 5.

MOUNIER, Emmanuel. Sarte, perspectivas existencialistas e perspectivas cristãs. In:_____. *A esperança dos desesperados*. Trad. Naumi Vasconcelos. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1972.

PRADO, D.A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. et al. (Ed.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PIMENTA, Felipe. Introdução à Filosofia, de Martin Heidegger. 11 Set. 2014. *Filosofia e Literatura*. Disponível em: <https://felipepimenta.com/2014/09/11/introducao-a-filosofia-de-martin-heidegger/>. Acesso em: 23 mar 2018

PINHO, Anderson. *O idealismo de Hegel*. Disponível em: <https://filosofiaesociologia.com.br/o-idealismo-de-hegel/> Acesso em: 10 Fev 2018.

RACINE, Jean. *Andrômaca - Britânico*. Estudos introdutórios de Paulo Rónai. Tradução de Jenny Klabin Segall. v.II, São Paulo- Brasil, Livraria Martins Editora, 1963

_____. *Andromaque/ Iphigénie/Britannicus*. Paris, Broadard et Taupin, 1993. ISBN : 287714-140-3

_____. *Andromaque*. Notas de Bernard Lalande. Paris, Larousse, 1959.

RAEBURN D.; THOMAS O. *The Agamemnon of Aeschylus: A Commentary for Students*. New York, Oxford University press Inc., 2011. ISBN 978-0-19-959560-0

REBELLO, Lucia. S. *Ars Poetica de Horácio – o texto original*. *Organon*, Porto Alegre, v.29, n. 56, p. 259 -277, jan/jun. 2014

RODRIGUES, M. A. *Um conceito plural: a ἄτη na tragédia grega*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/132239/000851849.pdf>> Acesso em: 15 jun.2017

ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Brasília, Editora UnB,1999. p.1-8

ROSENFELD, Antonio. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. (Ed.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RUANO, Eduardo. Søren Kierkegaard e o Existencialismo. 6 out 2015. *La parola*. Disponível em: www.laparola.com.br/soren-kierkegaard-e-o-existencialismo. Acesso em: 23 mar 2018

SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. Trad. Janer Cristaldo – São Paulo, Editora Ática S.A, 1994 (p. 1-15)

SAINT-SERNIN, Bertrand. Configurações da razão em meados do século XX. In:_____. *A razão do século XX*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro. Jose Olympio; Brasília, DF; EdUnB, 1998.

SANTOS, Fernando Brandão dos. *O canto dos helenos: poesia e performance*. *Classica*, v. 25, n. 1/2, p. 231-249, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124878>>. Acesso em: 02 Ago, 2017

SARTRE, Jean-Paul. *As Moscas*. Trad. Nuno Valadas. Lisboa, Editorial Presença,1962.

_____. *Huis clos suivi de Les mouches*. Paris, Éditions Gallimard,1947.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução, prefácio e notas de Virgílio Ferreira. Porto, Editorial Presença, 1962.

_____. *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ . Vozes, 2015.

SCHILLING, Voltaire. Caderno de História Memorial do Rio Grande do Sul / Centenário de J. P. Sartre. 2005. Disponível em: <<http://www.miniweb.com.br/biblioteca/artigos/sartre.pdf>> Acesso em: 09 Jan 2018

_____. L&PM editores. *Alexandre e César*, L&PM POCKET. Trad. Julia Simões. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=929164>. Acesso em: 17 Jan 2018

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios* – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SILVEIRA, Ronie. A filosofia de Hegel. Jun. 2015. *NetMundi*. Disponível em: <http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2015/06/A-Filosofia-de-Hegel.pdf>. Acesso em: 23 mar 2018

SNELL, Bruno. Myth and reality in Greek Tragedy. In:_____. *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*. Translated by T.G. Rosenmeyer. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1953.

_____. O homem na concepção de Homero. In: _____. *A cultura grega e as Origens do Pensamento Europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 2005. (p.1-23)

_____. Poetry and Society. In: _____. *Poetry and Society: the role of poetry in Ancient Greece*. Bloomington, Indiana University Press, 1961. (p.1-12)

_____. Tragedy. In:_____. *Poetry and Society: the role of poetry in Ancient Greece*. Bloomington, Indiana University Press, 1961. (p.72-91)

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7 ed. São Paulo. Editora Ática, 2007. 85p. (p.37-40)

_____, Caio C. *Sartre e o pensamento mítico: Revelação arquetípica da liberdade em As Moscas*. Dissertação [mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP]. São Paulo, 2005

SOUZA-AGUIAR, Maria A. Teatro ideológico: Sartre. In: MORTARA, M. (org.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro. Editora do Livro, 1970.

SOUZA, Evergton S. *Jansenismo e reforma da Igreja na América Portuguesa*. In: Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico do Antigo Regime: poderes e sociedades. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, FCSH/UNL. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/evergton_sales_sousa.pdf Acesso em: 02 Jan 2018.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997

STIGAR, Robson. *O pensamento cartesiano*. Publicado em 27 Abr 2008. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/o-pensamento-cartesiano/5651>. Acesso em: 08 Mar 2018

STRATHERN, Paul. *Sartre (1905-1980) em 90 minutos*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1999 ISBN 85-7110-499-9

TAPLIN, Oliver. *Fogo Grego*. 1ª ed. RTC/Gradiva: 1990

TIEGHEM, Philippe van. *Les Grandes Doctrines Littéraires en France : de la Pléiade au Surréalisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

TOURINHO, Carlos D.C. *A consciência e o mundo na fenomenologia de Husserl: influxos e impactos sobre as ciências humanas*. Estudos e pesquisas em psicologia, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 852-866, 2012 ISSN 1808-4281

UNISO - Universidade de Sorocaba. História do Direito. Drácon-Sólon. 21 Mar 2011. Disponível em: <<https://unisodireito.wordpress.com/2011/03/21/dracon-solon-historia-do-direito/>> Acesso em: 17 Jan 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. - Campinas, SP: Papirus, 1992.

_____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Tradução Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. O momento histórico da Tragédia na Grécia: Algumas condições sociais e psicológicas. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. O sujeito trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?*. Trad. Antônio Gonçalves, Lisboa – Portugal. Edições 70, 1987 p.30-68

VIDAL-NAQUET, P. Cidade dos deuses, cidade dos homens. In: _____. O mundo de Homero. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

_____. Ésquilo, o passado e o presente. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WEST, Martin. *The religious interpretation of myth in Aechylus*. In: Mito religião e sociedade. Org. Zelia de A. Cardoso. Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. São Paulo – SBEC, 1991.

ZILLES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica* – XIII(2): 216-221, jul-dez, 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf> Acesso em: 20 Jan 2018

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LLOYD JONES, H; M. F. GALIANO; F. R. ADRADOS; A. TOVAR. *Estudios sobre La tragedia griega*. Cuadernos de La Fundación Pastor, nº 6. Madrid: Taurus, 1966. Tradução: Edvanda Bonavina da Rosa – UNESP/ Araraquara, 2009.

MOERBECK, G. *O campo político de Atenas no Século V a.C*. Rio de Janeiro, Phoênix, 2009. 15-1: 114-134,

SARTRE, Jean Paul – *Esboço para uma teoria das emoções*/ Jean Paul Sartre; tradução de Paulo Neves – Porto Alegre: L&PM, 2008.

SOARES, Caio Caramico. *Sartre e o pensamento mítico - revelação arquetípica da liberdade em 'As Moscas'*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-100616/>>. Acesso em: 2015-10-20 SOUSA, Joaquim Alves de. – *Oréstia – Euménides*. v.13, 2ªed., Braga- Portugal, Livraria Cruz, 1960.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Antônio Xavier. *Introdução ao estudo da filosofia/ Antônio Xavier Teles – 23. Ed.* – São Paulo: Ática, 1985.

ANEXO 1

Quadro da maldição familiar da *génos* dos Atridas:
 Por Junito Souza Brandão (1986, p.78)

