



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras

Ana Luisa dos Santos Camino

**Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean
Giraudoux e Jean-Paul Sartre**

João Pessoa

2012

Ana Luisa dos Santos Camino

**Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e
Jean-Paul Sartre**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito institucional para a obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura e Cultura – Linha de Pesquisa Tradição e Modernidade.

Orientadora: Pr.^a Dr.^a Sandra Luna

João Pessoa

2012

C183m Camino, Ana Luisa dos Santos.
Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por
Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre / Ana Luisa dos Santos
Camino.-- João Pessoa, 2012.
223f.
Orientadora: Sandra Luna
Tese (Doutorado) – UFPB/PPGL
1. Giraudoux, Hyppolyte Jean, 1882-1944 – crítica e
interpretação. 2. Sartre, Jean-Paul – crítica e interpretação.
3. Literatura e Cultura. 4. Tradição e Modernidade. 5. Mito e
tragédia moderna. 6. Mito e logos.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Ana Luisa dos Santos Camino

**Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e
Jean-Paul Sartre**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito institucional para a obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura e Cultura – Linha de Pesquisa Tradição e Modernidade.

BANCA EXAMINADORA

Pr.^a Dr.^a Sandra Luna (Orientadora)

Pr. Dr. Hildeberto Barbosa (UFPB)

Pr. Dr. Fabrício Possebon (UFPB)

Pr.^a Dr.^a Karina Chianca Venâncio (PPGEL/UFRN)

Pr. Dr. Romero Venâncio Silva (UFSE)

João Pessoa, _____ de _____ de 2012

Para Ricardo, Cleo, Leo e Pedro, gatilhos
do meu agir...

AGRADECIMENTOS

Durante quatro intensos anos, a pesquisa, as disciplinas, os estudos e a escrita para que, ao fim e ao cabo, seja lançada no mundo da academia uma produção intelectual que possa permitir à sua autora percorrer exitosamente o rito de passagem a que chamam de ‘Defesa de Tese’, significam esforços que extrapolam, e muito, a esfera de ação pessoal do pesquisador. Neste momento em que agradecer se faz necessário, tenho a sensação de que sete páginas preenchidas com setenta vezes sete palavras de gratidão ainda não seriam suficientes para dimensionar o reconhecimento que sinto pelas pessoas que, comigo, de alguma forma, fizeram parte dessa trajetória.

À minha queridíssima orientadora, Prof.^a Dr.^a Sandra Luna, Sandrinha, professora, orientadora de olhar aguçado para as sutilezas do pensamento, companheira de reflexão e amiga: as futuras conversas, projetos vindouros, a eterna referência, enfim, serão sempre um testemunho do laço que essa experiência conjunta pôs ao nosso redor. Gratíssima, sempre.

Passado um pouco mais de um ano da qualificação do projeto, este trabalho ganhou um corpo que não era necessariamente aquele que se entrevia no texto avaliado então. Eu certamente tenho muito a agradecer aos professores Dr. Hildeberto Barbosa e Dr. Fabrício Possebon, que, desde aquele momento, realisticamente apontaram limites e perceberam, nas entrelinhas do texto, possibilidades que eu mesma não ousava ainda assumir, contribuindo de forma valiosa para a versão final deste trabalho. Igualmente generosos foram os professores Dr. Romero Venâncio e Dr.^a Karina Chianca Venâncio, colegas e queridos componentes da banca de defesa, que muito honraram este trabalho com seus comentários e suas análises. Tenho a obrigação e a imensa alegria de afirmar que cada avaliador desta tese trouxe um brilho especial à tarde em que ocorreu minha defesa.

Tive a honra de ter o resumo traduzido, para o inglês, pela poeta Vitória Lima, amiga queridíssima, que me valeu naqueles momentos em que pedimos os favores para o dia anterior. Agradecida, minha querida.

Igualmente preciosos foram, para mim, os encontros do Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia, coordenados por Sandra Luna. Em várias tardes de quinta, Dani, Leyla, Helen e Rafinha – as amigas do “Entre seis horas” –

proporcionaram-me momentos de reflexão que certamente encontram-se aproveitados neste estudo.

Minha amiga Dani Dayse Marques, Zirinha Monamu, que comigo se irmanou nas dores e atribulações do processo de doutoramento, amparando-me, dando-me forças, lendo minhas bobagens... Ah, coleguinha, durante meses estivemos juntas dia a dia, o dia todo: temporada especialíssima dessa jornada. A gratidão é uma parte mínima dos sentimentos que ficaram da nossa marcha juntas, uma marcha, aliás, que perfizemos em dois lugares que merecem meu carinho e reconhecimento: a sala do Núcleo de Pesquisas em Desenvolvimento Sociomoral (NPDSM), cedida pela Prof.^a Cleonice Camino, viu ser escrito uma parte deste trabalho, e agradeço demais aos componentes do núcleo, aos demais ocupantes da sala, que tiveram que se ajustar à minha presença constante, e que assim o fizeram; outra sala importante, a do Grupo de Pesquisas em Comportamento Político (GPCP), dos professores Leo Camino e Ana Raquel Torres, que nos receberam, a mim e Dani, com todo o carinho do mundo e todas as condições possíveis para um trabalho tranquilo.

Quando passei a receber minha bolsa, tive que deixar o trabalho no Piollin Grupo de Teatro, que, na época, lidava com um projeto vultoso do qual eu era uma das gestoras. Meus queridíssimos amigos Buda Lira, Nanego Lira, Everaldo Pontes e Cristhine Lucena toparam e conseguiram tocar o barco sem minha colaboração, e só nós sabemos o quanto isso foi difícil... Sem o apoio de vocês, esquecendo completamente minha existência e meu número de telefone, eu certamente não teria conseguido. Tenho noção do sacrifício que meu doutorado lhes custou. Beijos aos milhares!

Mamãe, Papai, Ricardo e Pedro, amores meus, alfa e ômega da minha vida, obrigada por tudo.

Juan Camino, meu irmão, mais de uma vez se mobilizou para atender, durante suas corridas viagens, às minhas demandas bibliográficas internacionais. Obrigada, meu querido.

Edna Porto e Rosele Beltrão cuidaram do meu ser: alma e corpo. Aqui estou, inteira e pronta para seguir adiante.

Agradeço mil vezes a Rose Marafon, queridíssima e efficientíssima secretária da nossa pós.

Ao grupo da retaguarda, formado por apoiadores silenciosos, trabalhadores diligentes, pessoas que tiram as pedras do caminho, às vezes até antes que eu peça: Dona Socorro, Michel, Nancy, Vanessa, e as garotas do Sta Clara.

Sou devedora também do Governo Federal que, por meio da Capes, concedeu-me, por 25 meses, bolsa de doutorado.

RESUMO

Os dramaturgos franceses Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre revisitaram o legado trágico grego e escreveram as peças *Électre* (1937) e *Les mouches* (1943), respectivamente. Ambos os autores debruçaram-se, em seus textos, sobre os mitos que narram os trágicos acontecimentos ocorridos no palácio de Agamêmnon: o assassinato de Clitemnestra por seus filhos, Orestes e Electra. Este trabalho tem como objetivo analisar e cotejar entre si as peças de Giraudoux e Sartre no intuito de nelas levantar os elementos que apontam para as relações tanto entre mito (pensamento mítico) e *logos* (razão teórica) quanto entre mito e tragédia moderna, e, ainda, evidenciar o fato de que o texto de Sartre, além de dialogar com o legado grego, constrói-se em contraponto filosófico ao drama de Giraudoux. Para alcançar nossos objetivos, partimos de uma reflexão sobre o fenômeno do mito sob as perspectivas da filosofia da linguagem, do sagrado, da antropologia e da literatura, formando um conjunto teórico que buscamos articular às teorias do drama de Aristóteles e Hegel.

Palavras-chave: Jean Giraudoux; Jean-Paul Sartre; mito e tragédia moderna; mito e *logos*.

ABSTRACT

The French dramatists Jean Giraudoux and Jean-Paul Sartre revisited the tragic Greek legacy and wrote the plays *Électre* (1937) and *Les mouches* (1943), respectively. Both authors, in their texts, drew from myths concerned with the tragic actions that took place in Agamemnon's palace: the murder of Clytemnestra by her children, Orestes and Electra. This research is centered on the analysis and comparison between Giraudoux's and Sartre's plays aiming at identifying in them the elements that indicate both the relations between myth (mythical thought) and *logos* (theoretical reason) and that between myth and modern tragedy. It also shows the fact that Sartre's text, maintains a dialog with the Greek legacy, and also offers a philosophical counterpoint to Giraudoux's play. In order to reach our goals we have examined the phenomenon of myth under the light of the philosophy of language, of the sacred, of anthropology and of literature, a theoretical basis that we tried to connect with the theories of Aristotle and Hegel about drama.

Key words: Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre; myth and modern tragedy; myth and *logos*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
I – MITO, LOGOS E LITERATURA	21
1. O desenvolvimento de um conceito.....	22
1.1. As primeiras teorias: o mito como desvio ou fenômeno acessório.....	22
1.2. O mito como categoria de pensamento.....	35
1.2.1. A perspectiva simbolista.....	38
1.2.1.1. Símbolo, ideação e mito em Cassirer.....	39
1.2.1.2. Mircea Eliade e o domínio do sagrado.....	46
1.2.1.3. Mito e Psicanálise.....	50
1.2.2. Por uma perspectiva holística do mito.....	61
2. Mito e Literatura	69
2.1. Das Formas simples de Jolles às fases da linguagem por Northrop Frye	69
3. O mito na tragédia: as razões gregas.....	85
II – O MYTHOS NA DRAMATURGIA TRÁGICA: ARISTÓTELES E HEGEL	93
1. A <i>Poética</i> de Aristóteles	93
2. A poesia dramática por Hegel	114
III – A ÉLECTRE DE GIRAUDOUX	124
1. Giraudoux e Jouvet	124
2. Do mito e das peças	128
3. <i>Électre</i> : sendo para o que se nasce	131
3.1. O Verbo, o Espaço, o Tempo	131
3.2. Caracterização	137
3.3. A ação	155
3.3.1. A ‘declaração’ de Electra: <i>anagnorisis</i> , <i>peripeteia</i> e <i>pathos</i>	161
4. Sartre, leitor e crítico de Giraudoux	169
IV – SARTRE: A RAZÃO E O MITO	177
1. <i>Les mouches</i>	177
1.1. À maneira de prólogo: o Existencialismo de Sartre e a forja de mitos	177
1.2. Das peças: Ésquilo e Sartre	183
1.3. O rito das sarcofagídeas	185

1.3.1. O tempo e o espaço em <i>Les mouches</i>	185
1.3.2. Caracterização	189
1.3.3. Ação e construção de um <i>ethos</i> existencialista e heróico em <i>As moscas</i>	195
Conclusão	209
Referências	214

INTRODUÇÃO

Raymond Williams refere-se às tragédias gregas do século V a.C como uma literatura que obteve uma façanha: de um total de trinta e duas peças conhecidas, remanescentes de uma sabida produção de aproximadamente trezentas, cerca de dez encontram-se entre as melhores do mundo. Essa literatura, que, apesar de ser uma amostragem numérica escassa, estabeleceu-se como referência para toda uma cultura literária que viria a se construir depois e a partir dela, é também o ponto de partida para as reflexões que proporemos no decorrer deste trabalho.

Em seu livro *Tragédia moderna*¹, Williams elabora um percurso histórico e teórico que consiste na tentativa de afirmar a existência de uma tragédia moderna, sendo o eixo condutor de sua análise a mutabilidade da concepção do trágico e a observância a essas mutações na perpetuação da tragédia. O presente estudo resulta de uma preocupação semelhante: o estabelecimento da relação entre uma produção dramática moderna e sua fonte primeira, a tradição grega. No entanto, trata-se, aqui, de estudar esse elo do ponto de vista do mito.

Conforme Williams (2002), a ideia de tragédia e do trágico, mesmo com variações, permaneceu ao longo do tempo, o que permitiu uma produção literária, não necessariamente dramática, em continuidade com o que se considerou ser o espírito do trágico e da tragédia. No que diz respeito ao mito, contudo, com o advento do cristianismo e de uma Europa politicamente cristã, a conexão direta com os mitos pagãos foi impossibilitada, e, no início da Idade Média, os mitos gregos, que não passaram pela mesma transformação intelectual ocorrida com o trágico, não encontravam mais representação explícita na arte, a vida literária passando a refletir, em termos de conteúdo mítico-simbólico, o mundo cristão. Em outras palavras, enquanto foram gradualmente banidos os mitos pagãos da dramaturgia e da arte, permaneceram, através dos escritores latinos, alguns conceitos que possibilitaram a permanência de um pensamento sobre a composição trágica².

¹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bichof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

² Ver: BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski e outros. São Paulo: Perspectiva, 2000.
GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

Vale ressaltar que estamos falando de um fenômeno ocorrido no campo da representação manifesta dos mitos gregos. Afirmar que o banimento oficial daquelas narrativas levou ao desaparecimento total de todo um conjunto mitológico seria o mesmo que atestar a inexistência da dimensão simbólica do mito, e não teríamos motivos para dar prosseguimento a este trabalho.

Ao falar da mitologia ocidental, em *As máscaras de Deus*³, Joseph Campbell evidencia as incorporações e fusões de elementos da iconografia e mitologia pagãs ao conjunto cristão, o que obviamente atesta a força, a resistência e sobrevivência do conjunto mítico-simbólico grego, por meios subliminares.

Esclarecemos, portanto, que, ao falar do banimento dos mitos gregos e do seu consequente desaparecimento, referimo-nos ao fato de que eles foram deixando de ser representados de forma clara, explícita, ao final da antiguidade clássica.

Foi a partir do movimento renascentista, e com a consequente revalorização do pensamento greco-latino, que as obras dos tragediógrafos clássicos passaram a ser traduzidas, lidas e tidas como um padrão a compreender e imitar na Europa, o ápice desse reavivamento dos mitos tendo ocorrido destacadamente durante o Classicismo francês do século XVII. É preciso ressaltar, porém, que esse foi um período cuja reflexão sobre a tragédia antiga dava-se principalmente no âmbito da forma, e foram sobretudo as ideias de Aristóteles, tomadas como regras imutáveis, que ditaram os parâmetros da construção dramática, muito especialmente entre os renascentistas italianos e franceses, enquanto os dramaturgos da Espanha, Inglaterra e Holanda, embora conhecessem e também discutissem determinados conceitos aristotélicos, tomaram rumos diversos em suas produções, a exemplo de Shakespeare – na Inglaterra – e os escritores Lope de Vega e Calderón de la Barca – na Espanha⁴. O mito e sua função, na tragédia e na sociedade, ainda não eram a preocupação central.

Seriam necessários alguns séculos, ainda, para que os mitos gregos despertassem, em uma cultura acadêmica e intelectual europeia, o interesse e o fascínio que, desde o renascimento, já revestia a cultura grega do ponto de vista de sua filosofia e produção artística. A concepção da narrativa mítica como uma

³ CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**. Mitologia ocidental. Tradução de Carmem Fischer. 2.ed. São Paulo: Palas Athena, 2008.

⁴ CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

unidade autônoma de significação, elaborada em uma linguagem própria e caracterizada por um simbolismo não necessariamente apreensível através da razão teórica, deu-se em conjunção com uma reflexão do mesmo porte em relação ao fenômeno do mito, quaisquer que fossem suas origens culturais⁵.

Chegou-se, assim, à concepção do mito como uma construção resultante de uma categoria de pensamento, possuidora de modalidades próprias de organização, tangível, porém, não redutível através do *logos*, a nossa razão teórica.

Em relação às narrativas míticas gregas, no entanto, quer por influência da estatura do legado artístico e filosófico grego, quer por uma qualidade intrínseca ao conjunto mitológico helênico, o fato é que as narrativas míticas, que nos apresentam a guerra entre gregos e troianos, a dita e a desdita do rei Édipo e sua descendência, as astúcias de Odisseu e a paciência de Penélope, conquistaram, assim como as tragédias, um espaço sem igual na cultura europeia moderna. Para Luc Ferry, por exemplo, é

[...] essa dimensão indissolivelmente tradicional, poética e filosófica da mitologia que a torna tão interessante e lhe acrescenta tanto charme ainda hoje em dia. É o que a torna singular e preciosa em comparação à miríade de outros mitos, contos e lendas que, de um ponto de vista apenas literário, poderia pretender lhe fazer concorrência⁶.

Considerando a importância do conjunto das tragédias áticas para a tradição dramática ocidental (WILLIAMS, 2002), assim como o fato de que os mitos gregos conquistaram um valor não menos importante no nosso patrimônio cultural, podemos conceber as tragédias gregas, enquanto estímulos para um diálogo entre as dramaturgias moderna e antiga, como um modelo de partida duplamente significativo: por um lado, as tragédias áticas representam um paradigma de estrutura literária que ainda hoje é referência para a produção e apreciação da dramaturgia moderna; por outro lado, elas nos trazem os mitos gregos com suas narrativas, que, após terem sido oprimidas pelo conjunto mítico judaico-cristão, figuraram como aberrações morais para os olhos europeus medievais, mas que nos

⁵ Cf. DETIENNE, Marcel. **Os gregos e nós**. Uma antropologia comparada da Grécia Antiga. Tradução de Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

⁶ FERRY, Luc. **A sabedoria dos mitos gregos**. Aprendendo a viver II. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

parecem hoje fascinantes, ativando nossa imaginação e nosso imaginário, pertencendo ainda a uma cultura considerada o berço da civilização ocidental, das nossas origens. Todos esses aspectos fazem da Grécia Antiga a nossa **Idade de Ouro**, de que resulta ser ela própria um **mito** que talvez possa ser considerado mito de fundação para o Ocidente.

No que concerne ao teatro, este não poderia deixar de sofrer transformações decorrentes das pesquisas sobre as narrativas e o pensamento mítico. A relação entre os modernos e a tradição foi substancialmente transformada, e os dramaturgos de um período pós-estudos mitológicos, ao escrever, passaram a fazê-lo a partir de uma reflexão tanto sobre a tragédia quanto sobre o mito. E é precisamente o interesse em analisar a apropriação e a recriação de um conjunto mítico e artístico clássico, por dramaturgos do início do século XX, o princípio motivador do estudo que ora se dá a ler.

Em relação à tragédia grega, as recriações em torno das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides surgidas no século XX constituem um volume demasiadamente amplo, e não seria possível, em um único estudo, dar conta do tema de maneira completa, fazendo-se necessário, portanto, um recorte metodológico. Elegemos, para este trabalho, duas obras escritas entre as décadas de 1930 e 1940: *Électre*⁷ e *Les Mouches*⁸, dos franceses Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre, respectivamente. Ambas as peças retomam a narrativa a respeito dos trágicos acontecimentos da casa dos Atridas, mais especificamente, sobre as consequências do assassinato do vitorioso e recém-chegado de Tróia, rei Agamêmnon, por sua esposa Clitemnestra: a morte desta pelos filhos Orestes e Electra. Estudaremos essas peças com três objetivos centrais: compará-las entre si para estabelecer a natureza do diálogo que se dá entre ambas; analisar o processo de recriação do mito e da tragédia em cada uma delas; contribuir com reflexões em torno da ideia de Williams (2002) sobre a possibilidade de afirmar a existência de uma tragédia moderna.

Das trinta e duas tragédias remanescentes do século V a.C., oito dramatizam narrativas concernentes à casa de Agamêmnon, sendo a maior parte

⁷ GIRAUDOUX, Jean. **Électre**. Pièce en deux actes. Commentaires et notes de Jacques Body; Dossier critique établi par Thiphaine Samoyault; Préface Jean-Pierre Giraudoux. 2. ed. Paris: Grasset, 1987.

⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Les mouches*. In: ———. **Huis clos** suivi de **Les mouches**. Paris: Gallimard, 1947.
SARTRE, Jean-Paul. **As moscas**. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

representações do retorno de Orestes a Argos para vingar o assassinato do pai. A propósito, é importante salientar, o episódio do assassinato de Clitemnestra pelos filhos foi tema de peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

É evidente que isto não implica dizer que os mitos de Electra e Orestes foram os mais reconstituídos pelos tragediógrafos clássicos, uma vez que essas tragédias remanescentes representam apenas uma pequena parcela do total produzido naquele período. No entanto, considerando que esse pequeno número de peças é, concretamente, nosso legado, é inegável o vulto que esse tema, dentro das narrativas míticas, deve ter alcançado, assim como sua repercussão no imaginário coletivo.

Ainda, além da importância que o mito de Orestes e Electra assumiu, entre as obras do século V a.C., deve-se atentar para o fato de que, assim como Édipo e Medeia, por exemplo, os irmãos matricidas representam um tabu, o que reforça ainda mais o impacto desses mitos em seu tempo e na contemporaneidade.

Giraudoux e Sartre, como dito acima, escreveram suas peças entre as décadas de 1930 e 1940, o período entre guerras, encontrando-se os escritores, portanto, no centro de eventos dramáticos, e com participações, aliás, efetivas, pois Giraudoux foi combatente da Grande Guerra, e Sartre serviu o exército durante a Segunda Guerra, tendo sido membro da Resistência. Esses tempos podem ser muito melhor delineados através de grandes pensadores, historiadores e filósofos, mas certamente podemos descrevê-los como períodos em que a humanidade se viu diante de situações limite em que respostas e saídas pareciam inexistentes, o que nos faz lembrar Vernant e sua formulação a respeito da função do mito:

Em sua forma autêntica, o mito trazia respostas sem jamais formular explicitamente os problemas. A tragédia, quando retoma as tradições míticas, as utiliza para colocar, através delas, problemas que não comportam solução⁹.

A forma autêntica do mito, de que fala Vernant, se é que, em relação ao mito, se possa colocar a questão em termos de autenticidade ou não, refere-se ao mito

⁹ VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 181.

em seu momento mais arcaico, ou mais próximo do seu nascimento. Nesse período, em que a relação do homem com o mundo ter-se-ia efetuado conforme padrões de pensamento anteriores ao que conhecemos por *logos* (razão teórica), o mito é, num primeiro momento, encarnação dessa relação, e, em seguida, seu mediador. O mito, em sua acepção arcaica, reveste-se de sacralidade, constitui conhecimento cosmogônico e encontra-se no cerne da organização societal.

De acordo com Vernant, emoldurado pela tragédia grega, o mito passa de portador da grande verdade para a encarnação da aporia. Esse mito não pôde mais fornecer todas as respostas aos problemas gregos e, paralelamente, ou por causa disso, viu seu *status* de verdade absoluta e seriedade cair e perder o território para a filosofia (VERNANT, 2006). Seguindo o pensamento de Vernant, a tragédia ática parece clamar: onde estão vocês, deidades, que não resolvem a questão que se coloca? Talvez seja necessário que a razão teórica cuide dos nossos problemas daqui por diante. No entanto, isso não significou um esvaziamento total da importância do mito, e, como a razão teórica não resolve completamente as indagações últimas da curiosidade filosófica, 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 de conhecimento, busca ao mesmo tempo reorganizar a posição do indivíduo no mundo.

Voltando aos escritores Giraudoux e Sartre, e refletindo sobre o contexto histórico que os abarca, temos o pressentimento de que, em nenhum outro momento da história do homem moderno, houve uma motivação para as releituras das tragédias em que tenham pesado, de forma tão intensa, as falas do mito. Retomando a citação de Vernant, e reescrevendo-a, ousaríamos dizer que, se o mito trazia respostas sem jamais formular explicitamente os problemas, a tragédia moderna, quando retoma as tradições míticas e trágicas, parece nelas buscar a resposta oculta para problemas que se afiguram sem solução. Sartre, sobretudo, escreveu enquanto viu a humanidade experimentar civilização e barbárie paroxísticas em concomitância. Tempos sombrios “que não comportam solução”, mas para os quais as narrativas míticas e as tragédias gregas podem constituir, ainda, a resposta possível, uma chave que Giraudoux busca por meio do mito (narrativa sagrada) e sua função simbólica – procurando resgatar um estado de

sacralidade totalizadora –, e que Sartre constrói através do *mythos* (estruturação, pelo poeta, da ação na tragédia), pondo o mito a serviço do *logos*.

Além do fato de que Giraudoux e Sartre tenham sido franceses de tempos de guerra e dramaturgos com uma inspiração comum extraída da tradição dramatúrgica grega, essa relação é intensificada por duas provocações críticas de Sartre ao colega escritor. A primeira delas tomou a forma de um ensaio escrito em 1937, intitulado “Jean Giraudoux e a filosofia de Aristóteles – sobre *Escolha das eleitas*”¹⁰. Nele, Sartre afirma não ser possível, a partir da obra de Giraudoux, retirar qualquer mensagem, ideia ou filosofia adaptável ao nosso mundo. Para o existencialista, a escrita de Giraudoux criaria um mundo próprio, cuja lógica humana e filosófica só tem valor para a compreensão desse mesmo universo ficcional. Não é preciso muito para ver que Sartre direciona sua crítica ao que, segundo ele, consiste numa atividade literária desvinculada das questões impostas pela realidade circundante do escritor. A escrita de *Les mouches* alguns anos mais tarde ratifica, no nosso entender, uma postura sartreana em oposição ao que ele considera ser o universo de Giraudoux. A peça de Sartre constitui-se, para nós, uma resposta estética e filosófica à *Électre* de Giraudoux.

No nosso entender, as peças de Giraudoux e Sartre concentram as questões, tangentes ao mito, que vimos apresentando durante esta introdução. Além disso, a relação entre elas, que ora acreditamos ser mais do que uma coincidência de temas, apresenta-se como um fenômeno que, por si só, suscita um exame. Através das análises e cotejo entre *Électre* e *Les mouches*, almejamos investigar as seguintes hipóteses:

- Giraudoux, através de uma linguagem exuberante em simbolismos, constrói um texto que representa o investimento em um retorno ao primevo, ao sagrado, ao pensamento mítico, mas no qual rebentam as inevitáveis marcas do *logos*, linguagem que expressa um pensamento já distanciado do mítico.
- *Les mouches*, de Sartre, além de dialogar com o legado grego, constrói-se como contraponto filosófico à *Électre* de Giraudoux;

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. Jean Giraudoux e a filosofia de Aristóteles – sobre *Escolha das eleitas*. In: ———. **Situações I**. Críticas literárias. Tradução de Cristina Prado e prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 103-114.

- Sartre, que busca afirmar seu plano estético e filosófico através do *logos*, não escapa das demandas da dramaturgia trágica, que lhe impõe, por força de sua natureza, a herança da palavra mágica e dos afetos primevos.
- Tanto em *Électre* quanto em *Les mouches*, a conjugação entre ação e caracterização permite que nelas se vejam perfilar os contornos da tragédia moderna, tal como vislumbrada por Raymond Williams.

Com o intuito de cumprir os objetivos que propomos e corroborar as hipóteses de que partimos, apresentaremos nosso estudo através de quatro capítulos. No primeiro deles, nossas reflexões visitarão caminhos teóricos diversos, na perspectiva de obter uma síntese sobre o mito que nos permita uma análise pertinente e produtiva do nosso objeto de estudo. Pretendemos apresentar a evolução histórica do conceito de mito, detendo-nos nas teorias que consideramos mais profícuas para o nosso trabalho e, com especial interesse, procurando desenvolver ilações pertinentes à relação entre o pensamento mítico e a razão teórica (*logos*). Ainda nesse capítulo, traçaremos o perfil do que foi a relação entre mito e tragédia, na Grécia do século V a.C., encerrando com a apresentação de algumas abordagens sobre a narrativa mítica desenvolvida por teóricos da literatura.

O segundo capítulo discorrerá sobre as teorias da dramaturgia trágica de Aristóteles e Hegel, momento em que pretendemos apresentar, discutir e afirmar as categorias do drama com as quais trabalharemos na análise de nosso objeto de estudo.

Nos terceiro e quarto capítulos, que dedicaremos às obras de Giraudoux e Sartre, respectivamente, procederemos à análise dos textos que compõem o *corpus* do nosso trabalho com vistas a um cotejo das peças e à demonstração das premissas de que partimos.

Em uma síntese final, à guisa de conclusão, retomaremos algumas de nossas análises, destacando-lhes os pontos principais e traçando algumas linhas de investigações que poderiam quer dar continuidade aos nossos estudos, quer prover-lhes de elementos que fortaleçam nossas reflexões e achados.

Gostaríamos ainda de afirmar um último objetivo, que é, na verdade, objetivo último, transcendente às fronteiras deste trabalho e que paira sobre nossa relação

com a crítica literária. Partiremos de uma afirmação de Tzvetan Todorov, eco de grande parte de nossas inquietações:

O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero¹¹.

Não pretendemos nem remotamente escapar da função analítica da crítica, porém, nossa atividade é guiada, em primeira instância, pela reverência e ternura para com o material com o qual lidamos: a literatura. Não nos foge, por um instante sequer, a consciência de que manejamos um arsenal crítico cujo fim último é iluminar seu objeto, e não evidenciar-se a si próprio, ou, a capacidade de quem o utiliza. Se, ao fim deste trabalho, tivermos conseguido apresentar uma leitura de Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre que permita ao nosso leitor redimensioná-los em seu horizonte, teremos cumprido parte importante do nosso compromisso com o drama e o teatro.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p, 77.

I – MITO, LOGOS E LITERATURA

A narrativa mítica tem sido definida sob as mais diversas perspectivas: como protofilosofia, ou tentativa rudimentar de compreender o mundo que nos cerca e os fenômenos da natureza; narrativa sagrada que estabelece, para o homem, um paradigma de comportamento – obrigações e interdições no convívio social; narrativa através da qual o homem tenta aceitar e lidar com o mistério da morte e da vida; apanhado de histórias confusas cuja fonte perdeu-se na ancestralidade. O fato é que definir o mito é um procedimento que, na maioria das vezes, se confunde com o esclarecimento sobre suas atribuições ou funções, ou seja, o mito é aquilo para que serve. E há ainda, como diz Vernant, escritos em que o “mito se define pelo que não é, numa dupla relação de oposição ao real, por um lado (o mito é ficção), e ao racional, por outro (o mito é absurdo)”¹.

Esperamos, neste capítulo, demonstrar a possibilidade de definir o mito pelo que ele é, apresentando subsídios que nos permitem compreender sua natureza e estabelecendo, no nosso julgamento, bases mais amplas para melhor entender o mito, inclusive, em suas diversas atribuições.

Para nós, esclarecer a origem do mito, sua importância nas sociedades que em torno dele se organizaram, seu imbricamento com o religioso ou com o inconsciente e sua relação com o símbolo são algumas das etapas necessárias a uma reflexão que pretende não só compreendê-lo como fenômeno, mas, também, delinear seu entrelaçamento com a literatura, especificamente com a tragédia.

É inegável a importância que a revalorização do mito teve, tanto para as ciências do homem, que dele fizeram um valioso objeto de pesquisa, quanto para as artes, que, especialmente com o mito grego, nutriram-se de seus temas. Partindo do pressuposto de que toda apropriação e recriação do mito, pela arte, alimentaram-se também dos discursos filosóficos, antropológicos, sociológicos e psicanalíticos sobre a narrativa mítica (obedecendo, na verdade, a uma relação por diversas vezes

¹ VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 171.

apontada entre a arte e as ciências), julgamos necessário fazer um apanhado desses discursos.

1. O desenvolvimento de um conceito

1.1. As primeiras teorias: o mito como desvio ou fenômeno acessório

Em *Os gregos e nós*², Marcel Detienne aponta os escritos do jesuíta Joseph-François Lafitau e do escritor Bernard de Fontenelle, de 1724, como os primórdios do interesse da Europa na compreensão dos mitos gregos, ambos resultantes de estudos comparativos desenvolvidos com o objetivo de estabelecer semelhanças entre as narrativas gregas, romanas e os relatos dos iroqueses, nação indígena norte-americana onde Lafitau viveu em missão³.

Segundo Detienne, enquanto Lafitau percebe os mitos como vestígios do pressentimento de uma religiosidade adâmica que não teria logrado sua concretização, Fontenelle considera tais relatos como canhestras interpretações e explicações do mundo, frutos da racionalidade possível à ignorância daqueles povos. Para este, ainda, gregos e romanos teriam tido a sorte de produzir relatos míticos exitosos em transformar-se em religião e divertimento, fazendo com que valessem de alguma coisa para um determinado público (DETIENNE, 2008, pp. 26-27).

O que há de comum entre as teorias de Lafitau e Fontenelle, aponta Detienne, é o fato de que ambas analisam as narrativas de gregos, romanos e iroqueses a partir da mesma perspectiva: o 'fato' de que a narrativa mítica é um fenômeno desviante em relação à religião institucionalizada, cristã – nascido, quer como resultado de uma sacralidade malograda, quer como limitação cognitiva. Na

² DETIENNE, Marcel. **Os gregos e nós**. Uma antropologia comparada da Grécia Antiga. Trad. Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

³ Joseph-François Lafitau publicou o ensaio *Costumes dos selvagens americanos comparados aos costumes dos primeiros tempos*; Bernard de Fontenelle escreveu o folheto *Sobre a origem das fábulas* (DETIENNE, 2008, p. 26).

verdade, ambos os autores estariam mais preocupados em explorar a natureza da incongruência entre, por um lado, os mitos e, por outro, o relato bíblico e a realidade.

Esse mesmo ponto de vista, aliás, também norteia, preponderantemente, os estudos de três correntes de pensamento que se dedicaram ao mito, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, conforme descrito por Vernant (2006), em seu *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Em uma recapitulação dos estudos sobre o mito, com o objetivo não só de refazer o percurso histórico dessas pesquisas, mas, principalmente, de agrupá-las de acordo com suas perspectivas teórico-metodológicas, Vernant distribui os estudiosos em três grandes grupos: a escola de mitologia comparada, a escola antropológica inglesa e a filologia histórica⁴ (VERNANT, 2006, p. 192).

A escola de mitologia comparada, representada principalmente por Friedrich Max Müller e Paul Decharme, tem como método a filologia comparada e parte do pressuposto de que os mitos, tais quais nos chegaram, resultam de uma gradual exacerbação ou hipertrofia semântica dos nomes e epítetos dados originalmente aos fenômenos da natureza, quando do nascimento da língua.

Para Max Müller, em *La science du langage*⁵, a relação primeira entre esses nomes e as coisas teria sido direta, concreta, sem margens para abstrações – propriedade cognitiva ainda não existente na mente primitiva. A partir de então, a língua teria se desenvolvido através de dois processos: a alteração fonética e a renovação dialetal.

Tomemos o fenômeno da alteração fonética como exemplo para ampliar esse conceito de desenvolvimento da língua e esclarecer a relação desse processo com a ideia de Müller quanto aos mitos. Müller parte do chinês, língua que ele considera

⁴ Nesse texto, Vernant informa que sua divisão é subsidiária de uma tripartição proposta anteriormente por Detienne em seminários anteriores. Pensamos que essa mesma linha de raciocínio encontra-se no livro de Detienne citado neste trabalho (DETENNE, 2008), porém, de forma assistemática. Apoiamo-nos, portanto, em Vernant.

⁵ MÜLLER, Friedrich M. **La science du langage**. Cours professé à l'Institution Royale de La Grande-Bretagne en l'année 1861. Tradução do inglês por Georges Harris e Georges Perrot. 2. ed. Paris: A. Durand et Pedone Lauriel, Libraires-Éditeurs, 1867. P. 33-60. (consultado em http://books.google.com/books?id=MP4RAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

mais bem preservada. Em chinês, o vocábulo *shi* significa ‘dez’, enquanto por *eúl* traduzimos ‘dois’. Sendo necessário indicar, em chinês, a quantidade relativa ao dobro de dez, teríamos *eúl-shi*. Desse modo, indica-se um novo referente, porém, com a manutenção das palavras que originalmente abrigavam o significado das quantidades parciais.

Em seguida, ele apresenta o que teria acontecido com o sânscrito, o grego, o latim, o francês e o inglês. Tomemos o sânscrito como modelo. Em sânscrito, o dobro de dez é expresso pela palavra *vinśati*, à qual se chegou por meio do seguinte trajeto: o termo *daśan* significava ‘dez’, e para ‘década’ havia a palavra *daśati*. Esta última perdeu a partícula ‘*da*’ e passou a ser somente *śati*. Para referir ‘dois’ usava-se *dvi*, que perdeu a letra ‘*d*’ e tornou-se *vi*. Por fim, temos *vi* + *śati* = *viśati*; *vinśati*. Ora, para Müller, enquanto o chinês, para referir-se à quantidade ‘vinte’ sabia que estava dizendo “dois-dez”, o indiano (assim como latinos, franceses e gregos) estaria dizendo uma palavra cujo liame com seu significado original teria sido perdido, deixando-a agora esvaziada e abstratamente ligada ao referente.

Ainda em relação à questão da alteração fonética, vale a pena mais um pequeno exemplo que, além de relevante para algumas conclusões, mostra-se poético. Mais uma vez, Müller parte do chinês para apresentar um processo de formação de plural. A palavra ‘homem’, em chinês, seria *ġin* (grafia aproximada), e por *kiai* compreende-se ‘o todo’, ‘a totalidade’. *Ĝin- kiai*, que poderíamos traduzir literalmente por ‘todo homem’ ou ‘a totalidade de homem’, corresponderia assim ao nosso plural ‘homens’. Müller faz a comparação com o francês, que também obtém o plural com o acréscimo do ‘s’, e aponta que aquilo que chamamos de formas gramaticais são resultantes das alterações fonéticas. Para Müller, esse fenômeno significa perda de substância da língua, resultando disso seu empobrecimento e a mudança para um valor meramente de convenção⁶.

Essas mudanças na língua são vistas então por Müller como um processo de degenerescência, o que o leva a dizer que “la mythologie, ce fléau de l’antiquité, est

⁶ Temos consciência de que a língua vista como convenção – ou seja, a questão de sua arbitrariedade – é uma discussão que poderia ser ensejada pelas opiniões de Max Müller, mas, por outro lado, sabemos também que, com isso, fugiríamos do nosso escopo.

en réalité, une maladie du langage⁷” (MÜLLER, 1867, p. 13). E mais: se pensamento é linguagem, uma linguagem doente moldará e refletirá um pensamento igualmente doente, hipótese essa que permitiria compreender a natureza anômala, irracional dos mitos. Resgatar o sentido original dos nomes nos mitos seria então a chave para compreendê-los e detectar o momento de racionalidade, ou seja, sanidade, que os gerou em sua forma primeira, ainda coerente⁸.

Parece-nos possível dizer que, subjacente ao interesse de Müller em desvendar os mitos, encontra-se um projeto de reafirmar a língua como monumento de nossa racionalidade, elemento diferenciador entre o homem e o animal. A mitologia, com seus elementos de “demência”, “irracionalidade” e “imoralidade”, representaria então, caso não fosse desvendada, uma mácula em nosso espírito racional e, conseqüentemente, no nosso caminho de evolução darwiniana:

We may admit an infantia of our race, we cannot admit a period of dementia at the beginning of an evolutionary process of which we ourselves are integral links, if not the last results.⁹ (Müller, 1897, p.72).

Divergindo um pouco de Max Müller, para quem as narrativas míticas tiveram seu ponto de partida em uma linguagem inicial, de caráter estritamente referencial, usada para indicar fenômenos naturais, Decharme, em seu *Mythologie de la Grèce Antique*¹⁰, também acredita que as narrativas míticas nasceram, sim, da relação do homem com a natureza, mas já moldadas pela função poética necessária à

⁷ “A mitologia, este flagelo da antiguidade, é, na verdade, uma doença da língua”. (Tradução nossa).

⁸ MÜLLER, Friedrich M. **Contributions to the Science of Mythology**. London: Longmans, Green, and Co., 1897. P. 68-70.

(Obtido em <http://www.archive.org/details/contributionstosc01ml>)

⁹ “Podemos admitir uma infância de nossa raça, mas não podemos admitir um período de demência no início de processo evolucionário do qual somos, nós mesmos, um elo integral, se não o resultado final” (Tradução nossa).

¹⁰ DECHARME, Paul. **Mythologie de la Grèce Antique**. 2. ed. Paris: Garnier Frères Libraires-Éditeurs, 1886.

(Obtido em <http://www.archive.org/details/mythologiedelagrOOdech>).

expressão de um sentimento de sacralidade experimentado pelo homem primitivo diante de eventos inexplicáveis, quer benéficos, quer maléficos:

Le mythe confond la nécessité des phénomènes physiques avec l'activité volontaire de l'homme; il traite ces faits constants et éternels comme les événements capricieux d'une histoire qui s'est passée dans le temps. Au sein de ce monde inconscient et de ces forces aveugles il introduit le drame; et ce drame, il le raconte avec imagination et dans un langage figuré dont nous avons aujourd'hui à trouver la clef.¹¹ (DECHARME, 1886, p. XXIV).

Podemos perceber no autor a sensibilidade para o que poderia ser a projeção lírica do drama humano, do homem primitivo, nas forças da natureza. Esse homem descrito por Decharme vê na natureza a dinâmica que caracteriza sua própria vida; a luta pela sobrevivência, pelo território, a caça, os conflitos entre os pares, tudo aquilo que faz parte do seu dia-a-dia é projetado, por analogia, na natureza, que também parece lutar, entrar em brigas e perseguir presas.

Mas o importante, notemos, é que se encontra aí a referência a forças irracionais, ao conflito – que é o drama –, à metáfora, à poesia; atentemos para a alusão ao destino insondável, à existência de um homem impactado pelos jogos do destino. Decharme parece intuir um primitivo sentimento do trágico compondo as tramas do mito.

No entanto, a chave da dita “linguagem figurada” ainda estava presa à concepção linguística de um Max Müller. A ideia de uma linguagem simbólica, ou metafórica, gestada sob a influência do inconsciente freudiano ou junguiano, por exemplo, só seria possível um pouco mais adiante.

Portanto, nada mais errôneo, no entender de Decharme, do que atribuir a elaboração daqueles mitos ao espírito religioso da Grécia helênica, pois eles seriam, na verdade, herança de longínquas criações populares que, em seu período de

¹¹ “O mito confunde a inevitabilidade dos fenômenos físicos com a atividade voluntária do homem; ele trata esses fatos constantes e eternos como eventos caprichosos de uma história que se passou no tempo. No seio deste mundo inconsciente e dessas forças cegas, ele introduz o drama; e este drama, ele conta com imaginação e com uma linguagem figurada cuja chave cabe a nós encontrar hoje”. (Tradução nossa).

concepção, detiveram um significado coerente, significado esse que, no entanto, perdeu-se no tempo – a tal ponto que os gregos homéricos já não os teriam compreendido – e que o autor crê recuperável através da análise linguística.

Assim, se, aos olhos do europeu dos séculos XVIII e XIX, impacta a discrepância entre, por um lado, a sensatez e a capacidade de julgamento dos gregos e, por outro, os absurdos morais presentes em suas fábulas e mitos, fazendo parecer que aquele povo, que em tudo o mais mostrou seu gênio e sua clareza, teria sido o “joguete de loucas ilusões” no tocante à religião, isto se deve, para o helenista, às variações sofridas pela língua:

La mythologie de la Grèce, pas plus que celle de l'Inde, n'est une poésie réfléchie, préméditée, volontairement obscure; c'est une poésie naïve, spontanée, d'une clarté parfaite à sa source. Si nous ne la comprenons plus de prime abord, c'est qu'elle répond à une manière de voir, de penser et de sentir qui n'est plus la nôtre; c'est que la langue brillante, étincelante d'images dont elle s'était servie jadis, cesse d'être intelligible aux âges de réflexion et d'abstraction.¹² (DECHARME, 1886, p. XXIII).

E é nesta perspectiva que o autor é devedor de Max Müller, acreditando que a chave de compreensão para os mitos gregos está na recuperação do sentido original do texto, através da análise da língua e com o autor germânico compartilhando a ideia de uma mitologia posterior adulterada.

Em relação às concepções da escola de mitologia comparada, Detienne (2008) assinala o fato de que, com o resultado de estudos de outros pesquisadores, e uma consequente ampliação do objeto de pesquisa – que passou a incluir bosquímanos (família composta por diversos grupos étnicos do sudoeste da África) e peles-vermelhas, por exemplo –, a teoria de Müller mostrou-se menos plausível. Ocorreu que, a partir daquele momento, tornou-se difícil aceitar a

¹² A mitologia da Grécia, não mais do que a da Índia, não é uma poesia reflexiva, premeditada, voluntariamente obscura; é uma poesia ingênua, espontânea, de uma clareza perfeita em suas fontes. Se não a compreendemos mais de imediato é porque ela responde a uma maneira de ver, de pensar e de sentir que não é mais a nossa; é que a língua brilhante, faiscante de imagens das quais ela se serviu em tempos idos, deixou de ser inteligível às idades de reflexão e de abstração. (Tradução nossa).

explicação de que o mesmo padrão de “exacerbação” linguística de sentido tivesse se repetido em tantas línguas, pertencentes a troncos linguísticos diversos, e com o mesmo resultado: originando mitos em cada uma dessas culturas.

Com Edward Burnett Tylor, a análise das narrativas míticas abandona o território da linguística, volta-se para a antropologia e a etnologia, e chega à conclusão de que a narrativa mitológica é resultante de uma estrutura muito específica de pensamento. Para Detienne (DETIENNE, 2008, p. 31-32), tal visão sobre o mito talvez seja a base dos estudos sobre o mito até hoje.

Para Tylor, o mito seria um pensamento investigador rudimentar, corresponderia à criação possível durante uma ‘infância’ cognitiva, sendo o testemunho fóssil de um estágio primeiro no desenvolvimento do pensamento humano que viria a evidenciar seu amadurecimento com o pensamento filosófico.

Em *Primitive Culture*¹³, Tylor não chega a discordar completamente de Max Müller e admite como princípio a ideia de que os mitos – tal como se encontram estruturados hoje – resultam de transformações que também incluem a linguagem. No entanto, o pensamento do antropólogo transcende o conceito mecânico do linguista, e Tylor preocupa-se em desvendar a estrutura de pensamento que possibilitou a construção dos mitos.

Em primeiro lugar, o autor rejeita a ideia de uma produção cujo ponto de partida seja um “poder criativo ilimitado” do poeta primitivo, o que também o afasta de Decharme (TYLOR, 1920, p. 273). Para Tylor, a ideia de uma inata capacidade de ficcionalizar e utilizar uma linguagem de caráter poético não resiste ao estudo mais apurado e metodologicamente mais rígido dos mitos, e, segundo ele, tais narrativas têm sua origem em uma relação objetiva do homem com a realidade: os mitos seriam o produto da descrição da natureza, pelo homem, com base em sua experiência concreta.

Todavia, uma vez que essas fabulações distanciam-se claramente da realidade objetiva, necessário se faz obter uma explicação para tal discrepância.

¹³ TYLOR, Edward B. **Primitive Culture**. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom. Vol I. (in two volumes). 6. ed. London: John Murray, 1920.
(Obtido em <http://www.archive.org/details/primitiveculture01tylouoft>)

Esse esclarecimento pode ser encontrado, segundo Tylor (1920), no animismo característico do pensamento primitivo. É importante observar, porém, que, para o autor, esse animismo não é fruto de uma inspiração de ordem transcendente, mas de um raciocínio que opera por analogia e que, portanto, atribui à natureza as qualidades que o homem vê em si próprio.

Para Tylor, então, a exemplo da criança que, ao dolorosamente topar em uma pedra, devolve-lhe a agressão por imputar-lhe intencionalidade (vontade) e culpa, também assim funciona o pensamento primitivo, lendo o mundo que o cerca através das lentes da lógica movente da ação humana.

Assim como Müller, portanto, Tylor vê a origem das narrativas míticas na descrição objetiva da natureza. Contudo, diferentemente do linguista, o antropólogo não sustenta a ideia de uma degenerescência linguística, mas, sim, a de um processo de transformação do pensamento por meio de um caminho que parte da representação direta da natureza (através, como dissemos anteriormente, da analogia entre esta e o próprio homem) para progressivamente alcançar o desenvolvimento da capacidade de abstrair e, aí, sim, expressar e ler o mundo em termos poéticos, metafóricos:

Analogies which are but fancy to us were to men of past ages reality. They could see the flame licking its yet undevoured prey with tongues of fire, or the serpent gliding along the waving sword from hilt to point; they could feel a live creature gnawing within their bodies in the pangs of hunger; they heard the voices of the hill-dwarfs answering in the echo, and the chariot of the Heaven-god rattling in thunder over the solid firmament. [...] what we call poetry was to them real life [...].¹⁴ (TYLOR, 1920, p. 297).

¹⁴ “Analogias que para nós não passam de criação fantasiosa eram realidade para os homens de tempos passados. Eles podiam ver o fogo lambendo a presa a ser tragada com línguas de fogo, ou a serpente a planar na extensão da espada ondulante, do cabo à ponta; eles podiam sentir um ser vivo roendo seus corpos por dentro em cada pontada de fome; eles ouviam no eco as vozes dos anões das montanhas e a carruagem do deus Sol retumbando no trovão sobre o sólido firmamento. [...] o que chamamos de poesia era para eles vida real [...]” (Tradução nossa).

Segundo Tylor, por conseguinte, são projeções do homem moderno interpretações semelhantes às de Francis Bacon, por exemplo, que, ainda no século XVI, em *A sabedoria dos antigos*¹⁵, procede à análise de vários mitos gregos, decifrando-os como elaboradas alegorias do comportamento humano – fábulas que, para ele, “contêm um significado oculto e implícito”, que “trazem em si uma parábola” (BACON, 2002, p. 19). Em outras palavras, para o antropólogo, o nível de desenvolvimento cognitivo propício à expressão e leitura simbólicas teria sido uma aquisição do homem civilizado, ou em vias de civilização. O que significa, pois, que o sentido visto por Bacon no mito de Narciso e Eco, por exemplo, é muito mais significativo da criatividade do próprio filósofo do que elucidativo em relação à narrativa:

Nessa fábula representam-se as disposições, e ainda a fortuna, daqueles que, cômicos de uma beleza ou dom que a natureza lhes deu graciosamente, sem atentar para seus méritos, acabam como que se apaixonando por si mesmos. A esse estado de espírito junta-se muitas vezes o enfado de apresentar-se em público ou tratar de assuntos políticos. É que tais assuntos os exporiam a inúmeras censuras e vilipêndios, capazes de perturbar e abater seu ânimo. Vivem assim vidas solitárias, reservadas e obscuras rodeados de um círculo modesto de admiradores que concordam com tudo o que eles dizem, como se fossem um eco, e não cessam de bajulá-los. Depravados a pouco e pouco por semelhantes hábitos, inflados de orgulho e aturdidos pela auto-admiração, mergulham em tal desídia e inércia que se atoleimam, perdendo todo o vigor e alacridade. Elegantíssima foi a ideia de escolher a flor da primavera como símbolo de caracteres como esse – os quais, no início da carreira, vicejam e são celebrados, mas desmentem na maturidade as promessas da juventude. (BACON, 2002, pp. 28-29).

Tylor assinala a existência de resquícios do modelo de pensamento primitivo, por ele apresentado, perceptíveis em alguns costumes ingleses e germânicos de seu próprio tempo. Destacamos o ritual chamado de “contar às abelhas”, realizado quando do falecimento de um dos senhores da casa. Na Inglaterra, as abelhas da

¹⁵ BACON, Francis. **A sabedoria dos antigos**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

propriedade são informadas da morte ocorrida, não sendo negligenciada nenhuma das colmeias ali existentes. Em terras alemãs, a cena é ainda mais elaborada, pois, além das abelhas, os animais do estábulo também recebem a notícia e, ainda, todas as sacas de milho são tocadas, e tudo dentro da casa é sacudido. Faz-se necessário que tudo saiba “que o mestre se foi” (TYLOR, 1920, p. 287).

Particularmente, não podemos deixar de ver nesse rito – além de um possível vestígio de concepção anímica da natureza, como sustenta o antropólogo –, um intuitivo mecanismo propiciador do trabalho de luto, pois repetir exaustivamente para o ‘outro’, cuja escuta é ‘silenciosa’, que o parente se foi, é, sobretudo, fazer a notícia ecoar em si mesmo.

Além disso, impossível não perceber, e comentar, o potencial cênico desse ritual. Trata-se de uma família mobilizada e mobilizando a casa, explorando todos os seus ambientes e objetos, com eles interagindo, a repetir a mesma sentença durante todo o processo – sentença que, aliás, se repete em outros lares, com outros atores. cremos que podemos falar de uma cerimônia de aceitação da morte e expurgo da dor, cujo roteiro, composto em tempos idos, renova-se emocionalmente a cada atualização.

Ainda, atentemos para o fato de que vivemos em uma época em que teóricos começam a acreditar na unidade orgânica do planeta com todos os seres animados e inanimados que nele estão, a exemplo de James Lovelock, com sua Teoria de Gaia. Diante de semelhante postulado, não parecem menos ingênuas as concepções de povos ditos arcaicos?¹⁶

Edward Tylor representa, juntamente com James George Frazer, a escola antropológica inglesa, que já não via o mito como uma degenerescência, um desvio em relação a um estágio anterior de pureza da linguagem (VERNANT, 2006). Tendo como modelo certas sociedades arcaicas contemporâneas, entre as quais se verificavam modelos de organização societal ancorados em ritos e mitos, e, partindo

¹⁶ James Ephraim Lovelock (1919) é um químico britânico, pesquisador nas áreas de biofísica e medicina, e autor da Teoria de Gaia, que defende a ideia, falando aqui em termos muito amplos, de que a terra é um organismo vivo, cujos componentes (rochas, mares...) interagiriam como órgãos de um corpo. É possível saber mais sobre a teoria e seu trabalho em seu site pessoal: <http://www.jameslovelock.org/>

do pressuposto de que existe uma homogeneidade do espírito humano, seria possível elucidar mitos e ritos de sociedades anteriores.

*O ramo de ouro*¹⁷ é o resultado da tentativa de elucidação, por James Frazer, de uma lenda e um rito de passagem em um templo dedicado a Diana. Esse rito, que consistia no assassinio concreto de um sacerdote-rei por um aspirante a tal função, alguém que, posteriormente, seria, por sua vez, morto nas mesmas circunstâncias, renovando-se e preservando-se assim, simbolicamente, a vida da figura sacerdotal e régia, parece concentrar o aspecto fundamental do rito e do mito: o medo da morte e a crença na possibilidade de, através de mecanismos mágicos, garantir a manutenção da existência.

Vernant destaca a importância dada, pela escola antropológica, ao rito, nessas sociedades, e ressalta que, na visão dos autores que a compõem, o mito seria o relato organizador e prescritivo do rito. Portanto, “explicar o mito é encontrar o ritual ao qual ele corresponde” (VERNANT, 2006, p. 194).

Ainda em relação a Frazer, Pierre Grimal, em *La mythologie grecque*¹⁸, que lhe atribui o nascimento do método comparativo, afirma que a fragilidade de seus estudos reside naquilo que também é seu mérito, a aproximação de culturas diferentes. Para o historiador francês, a extrema diversidade entre as culturas justapostas por Frazer teria levado o antropólogo a fazer generalizações niveladoras e reducionistas.

A filologia histórica (VERNANT, 2006), terceira vertente de estudos sobre o mito, desse período sobre o qual tratamos no momento, foi o método que se dedicou preponderantemente à mitologia clássica e constituía-se como uma associação entre uma crítica a que podemos chamar anacronicamente de genética – de caráter taxonômico – e a contextualização histórica. Segundo Vernant, o objetivo de tal método era, através do rastreamento genético dos textos, chegar ao texto original, o arquétipo – nas palavras dele – de um determinado mito. Assim, obtendo tal

¹⁷ FRAZER, James G. **O ramo de ouro**. Tradução de Waltensir Dutra. Prefácio Professor Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982.

¹⁸ GRIMAL, Pierre. **La mythologie grecque**. 19. ed. Paris: Presses Universitaires de France: 2004.

arquétipo e situando-o em certo período, seria possível decifrar a realidade, o fato histórico que lhe deu origem.

Vernant aponta duas limitações ao método: o procedimento torna-se o objetivo final, pois a preocupação com a datação, filiação e classificação do material estudado acabou suplantando a pesquisa no terreno da natureza do mito; o segundo problema é a redução sofrida pelo mito devido ao fato de ser ele interpretado como um registro alterado da realidade histórica, pois “todo interesse do mito não vem precisamente da extraordinária distância entre o acontecimento que acreditamos às vezes poder situar em sua origem e o ciclo das narrativas tais como nos chegaram?” (VERNANT, 2006. P. 196).

Vernant ainda diz que, pela escola filológica, os textos foram analisados de forma estritamente literária. De maneira que, assim tomadas, as narrativas míticas estariam aquém da produção dos grandes escritores e filósofos, estes, sim, representantes das “manifestações mais altas e autênticas da religião” (VERNANT, 2006, p. 196).

Em relação à obra de Martin Nilsson, também orientada pelos pressupostos da escola filológica, Vernant assinala ainda que, pela importância dada ao aspecto fragmentado da mitologia grega – origens dispersas, sincretismo –, ela não a percebeu em seu aspecto sistêmico. Pensamos que é possível dizer, com base na exposição de Vernant, que a abordagem dessa escola provoca tamanha partição do mito, que se perdeu de vista o caráter unitário do conjunto mítico para o povo ao qual pertencia.

A despeito das diferenças teóricas e metodológicas que separam as correntes aqui apresentadas, Vernant distingue entre elas alguns pontos em comum: preocupação maior com a origem, com o mito primeiro; segmentação do todo mitológico em narrativas individuais e a consequente impossibilidade de perceber a mitologia como um sistema; redução do mito a sintoma, acessório ritualístico, mero reflexo da realidade, “em vez de se ver nele uma forma de expressão específica, uma língua a decifrar” (VERNANT, 2006, p. 199); redução do símbolo religioso à metáfora literária ou alegoria.

Podemos ainda, em relação a essa primeira fase dos estudos sobre o mito, apontar dois aspectos relacionados entre si, no nosso entender. Inicialmente, destacamos o fato de que preponderou nessas pesquisas a imagem do mito como uma aberração, um aglomerado de incongruências lógicas e morais, uma produção, em suma, que depunha contra a autoimagem do homem como ser de suma racionalidade, e que, portanto, convinha elucidar para encontrar seu ponto exato, histórico ou linguístico, em que possivelmente teria havido uma deterioração. Podemos perceber, na preocupação com a forma primária do mito, característica apontada por Vernant, essa necessidade.

Observemos que, em relação aos mitos gregos, o sentimento de inquietação diante daquele caos lógico atingia níveis paroxísticos, pois colocava em xeque a visão construída sobre a cultura grega, a partir de sua filosofia, que contrastava em elegância e lucidez de espírito com aquele outro discurso, como pudemos constatar com muita clareza através, principalmente, de Max Müller e Decharme.

Finalmente, acreditamos ver nessas primeiras concepções do mito a influência do pensamento darwiniano a respeito da evolução das espécies. Se, por um lado, a ideia de um ancestral animal comum a todas as espécies representava um golpe na origem divina e singular do homem, por outro, a noção de evolução e aprimoramento da raça e, especialmente, a constatação da superioridade intelectual do homem – previamente apresentada por Descartes –, e de que a linguagem seria o elemento distintivo da nossa racionalidade, nutriram vários estudiosos daquele período de uma crença inabalável no espírito racional humano, como atesta Richard Tarnas:

Aqui temos, pois, a declaração prototípica da personalidade moderna, estabelecida como uma entidade plenamente separada e autodefinidora, para quem sua própria consciência pessoal e racional era absolutamente elementar, primária, essencial – duvidando de tudo menos de si mesma, opondo-se não apenas às autoridades tradicionais, mas ao mundo, como sujeito contra objeto [...] O fruto do dualismo entre sujeito racional e mundo material era a Ciência, inclusive sua

capacidade em proporcionar o conhecimento seguro desse mundo e fazer do Homem “dono e senhor da Natureza.”¹⁹

Diante do sentimento daquele homem das ciências, cuja autoimagem era derivada de sua ênfase na racionalidade, não seria possível outra abordagem das narrativas míticas que não as apresentadas até agora.

Até o presente momento, as teorias que resgatamos serviram-nos principalmente para traçar uma linha de desenvolvimento das ‘ciências do mito’ e fixar parte daquilo que podemos considerar como uma primeira tradição desses estudos.

Veremos, a seguir, em que bases e com que características desenvolveram-se as novas teorias sobre o mito desde o início do século XX. Posteriormente, buscaremos também a compreensão da relação entre o mito e a literatura, e, por fim, passaremos a delimitar parte dos conhecimentos que embasarão as análises do nosso objeto de estudo.

1.2. O mito como categoria de pensamento

Enquanto Grimal (2004) vê nos estudos do século XIX, a partir de Max Müller, o momento em que o mito passa a ser valorizado como categoria do espírito, Vernant situa esse redimensionamento no período entre guerras, época em que diversas áreas do conhecimento voltam-se para o mito com a característica de “levar o mito a sério” (VERNANT, 2006, p. 200).

Sabemos que Vernant fala da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, e conhecemos também os efeitos devastadores de ambas – principalmente da Segunda – na humanidade. Hoje, um século decorrido desde os princípios da turbulência que culminou na Primeira Guerra, grande parte de nossa geração é constituída por pessoas que não viveram sob o peso daqueles tempos e atmosfera.

¹⁹ TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental**. Para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo. Tradução de Beatriz Sidou. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 303.

Assim, o sentimento de horror, que compartilhamos em relação àqueles eventos, parece, numa apreciação muito particular, ser análogo ao que se origina de nossa exposição a um fato em relação ao qual ficção e realidade parecem coexistir. E, com isso, não queremos de modo nenhum diminuir o impacto daqueles acontecimentos, mas sugerir que aquela dor, nós, indivíduos de hoje, herdamos registrada no imaginário; é como se fosse simplesmente impossível de acreditar.

Contudo, encontramos na biografia de Elias Canetti (1905-1994), dramaturgo, romancista e ensaísta nascido na Bulgária, a expressão de que precisamos para dimensionar os tempos sob a perspectiva de quem os viveu. Referindo-se a fatos vividos e discutidos por ele e seu grande amigo judeu, Dr. Sonne, Canetti narra²⁰:

Era natural, à época, que se pensasse em Goya e suas gravuras sobre os *Desastres da guerra*, pois foi a vivência de seu tempo que o transformou no primeiro e maior de todos os pintores modernos. “Ele não fechou os olhos”, disse-me Sonne, e eu pressenti o peso que essa frase, dita do fundo do coração, tinha para ele. [...] (p. 274).

A situação para aqueles que não esqueceram a lição aprendida com a Primeira Guerra Mundial era a do mais duro tormento espiritual. Sonne percebeu a natureza da Guerra Civil espanhola e sabia para onde esta conduziria [...] Todo escrúpulo, toda hesitação, toda cautela encorajavam Hitler, que só queria testar até onde poderia ir: seus planos belicosos alimentaram-se da fobia que seus inimigos tinham pela guerra [...] (p. 275).

Disse [Sonne, a respeito do bombardeio de Guernica pelos alemães]: “Tremo pelas cidades”. (p. 279).

Esse depoimento – e imaginamos que existam inúmeros outros de igual ou maior impacto – contrasta em tonalidade com a citação de Tarnas que fizemos anteriormente, em que vemos um homem seguro de si e da estabilidade do seu meio, ao mesmo tempo em que parece ecoar o comentário que reproduzimos de Decharme sobre o mito primitivo. Não encontramos em Canetti, mais uma vez, o

²⁰ CANETTI, Elias. **O jogo dos olhos**: histórias de uma vida: 1931-1937. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

homem diante de um destino apenas pressentível em seu terror? Cremos que o drama, o trágico em sua mais violenta apresentação, insinuando-se na consciência e no inconsciente – agora, sim, freudiano – redimensiona o homem e sua relação com o universo de tal modo, que este agora lhe parece ainda mais brutal que os fenômenos da natureza afiguravam-se para o homem primitivo. Diante de tais circunstâncias, aquele seria realmente o momento de se perguntar se não haveria algo mais do que desvio linguístico, magia simpática e relato histórico corrompido pelo tempo naqueles mitos plenos de absurdos.

Não nos parece coincidência que, a partir de então, opere-se uma importante transformação no pressuposto básico que subjazia às correntes anteriores. Parece-nos que, diante da realidade que se coloca nas primeiras décadas do século XX, o mito volta a fornecer sentido. Diz Vernant (2006, p. 200):

seu 'absurdo' não é mais denunciado como um escândalo lógico; é sentido como um desafio lançado à inteligência científica a quem se deve o realce e a compreensão desse outro que é o mito, e sua incorporação ao saber antropológico. (VERNANT, 2006, p. 200).

Em linhas gerais, Vernant (2006) divide os novos estudos sobre o mito em três grandes correntes teóricas: simbolismo, funcionalismo e estruturalismo, acrescentando que cada uma delas pode aninhar, em si, correntes divergentes.

Segundo Vernant, a corrente funcionalista, fundada por Malinowski, vê o mito como “uma parte, um aspecto fragmentário de um conjunto mais vasto: a vida social enquanto sistema complexo de instituições, valores, crenças e comportamentos.” (VERNANT, 2006, p. 204).

Sem dar maior atenção ao funcionalismo, Vernant simplesmente aponta aquilo que, para ele, seriam suas limitações no que diz respeito ao estudo dos mitos: conferir importância exclusivamente às relações entre o mito, o rito e as estruturas sociais, à compreensão dos processos através dos quais mito e sociedade legitimam-se reciprocamente, e negligenciar as possibilidades de sentido oferecidas pela organização da própria narrativa.

Assim como Vernant, também não nos deteremos no funcionalismo, que, como corrente sociológica, tem interesse preponderante na dinâmica das relações entre as diversas instituições de uma sociedade, levando, portanto, a uma justa preocupação maior com a dimensão social do fenômeno ‘mito’, em detrimento de sua dimensão conceitual.

Embora não desprezemos a importância do mito na organização da sociedade, e das suas relações recíprocas, consideramos que dentro da perspectiva simbólica – nosso maior interesse – traremos aproximações ao mito que não negligenciam seu aspecto funcional dentro da organização societal.

1.2.1. A perspectiva simbolista

Segundo Vernant, Ernst Cassirer foi aquele que mais profundamente e de forma mais sistemática trilhou a senda do simbolismo. Além dele, percorreram esse caminho Mircea Eliade, Freud e Jung, entre outros. Para Vernant, a ideia principal que subjaz às teorias desses pesquisadores é o conceito de símbolo em oposição ao de signo.

O signo linguístico é uma díade composta por dois termos: o significado, que é aquilo que se deseja nomear (em termos de conceito, de representação mental), e o significante, imagem acústica que construímos e partilhamos socialmente através da qual nomeamos (as letras, as palavras). Um terceiro elemento, o referente, exterior ao signo, é o objeto, a ‘coisa’, que é evocada sempre que o signo é usado. Significado e significante, considerados como uma unidade – o signo –, apresentam como característica o fato de que sua relação com o referente é totalmente arbitrária. Ou seja, não há nada que justifique, por exemplo, que o objeto que usamos para sentar seja chamado de ‘cadeira’.

O símbolo, igualmente dual, também formado pela conjunção entre um significante/simbolizante e um significado/simbolizado, constrói-se, no entanto, através de uma relação de complementaridade entre seus dois termos. Em outras palavras, no símbolo, temos uma união motivada entre os elementos que o formam.

Tal concepção do símbolo dá margem a interpretações distintas do mito (VERNANT, 2006), algumas a depender da relação que estabeleçam entre o símbolo e o conceito/razão teórica. Nessa corrente encontram-se, segundo Vernant, Cassirer, Eliade, Freud e Jung, teóricos de orientações diversas cujo elo comum é a investigação do símbolo sob a perspectiva de sua organização lógica. No que diz respeito à relação entre símbolo e conceito vislumbrada por cada um deles, Vernant distingue duas posições teóricas dominantes: a de Freud, para quem o símbolo encontra-se em um nível abaixo do conceito, e a de Eliade e Jung, que pensam o símbolo como uma categoria superior ao conceito. No que tange ao pensamento de Cassirer, Vernant não fornece maiores explicações no sentido de situá-lo dentro desse contexto de oposição teórica entre superioridade ou inferioridade do símbolo, o que nos parece de suma importância, pois, como veremos, Cassirer desenvolve uma teoria à parte dessa discussão.

1.2.1.1. Símbolo, ideação e mito em Cassirer

Dado o merecido destaque que o pensamento de Cassirer recebe de Vernant dentro da corrente simbolista, e aproveitando nosso breve comentário a respeito da natureza do símbolo e da posição que o símbolo pode ocupar em relação ao pensamento conceitual – conforme o olhar da teoria que dele se ocupe –, pensamos ser pertinente começar uma reflexão sobre Cassirer a partir da relação entre o mito – enquanto símbolo – e o pensamento conceitual.

Retomando a observação de Vernant a respeito de Cassirer, começamos dizendo que, dentre todos aqueles que tiveram como perspectiva a ideia do mito como uma linguagem possuidora de uma lógica própria, não redutível ao pensamento racional positivo, foi ele quem, no nosso entender, conseguiu construir a mais bem acabada teoria da lógica do mito, ainda que o próprio Cassirer não se tenha dedicado à análise de narrativas míticas sob a luz de sua teoria.

Nessa teoria, pensar o mito em termos de uma posição de superioridade ou inferioridade em relação ao pensamento conceitual – questão apontada por Vernant com respeito aos simbolistas – não nos parece ser a discussão que se coloca. Trata-

se, em Cassirer, de uma reflexão sobre a diferença entre o pensamento mítico e o pensamento conceitual no que diz respeito à forma através da qual cada um deles organiza mentalmente a relação do sujeito com o mundo dos fenômenos. Não encontraremos, em Cassirer, portanto, uma concepção que principie ou resulte em valorações hierarquizantes entre mito e *logos*, mas, sim, uma construção teórica que explica o pensamento mítico em termos de processo de ideação, naquilo em que ele difere do pensamento conceitual.

Em *A filosofia das formas simbólicas*²¹, Cassirer procede através da constante comparação entre a construção do pensamento empírico-científico – ou conceitual, como temos chamado aqui – e a formação do pensamento mítico. Retomando o pensamento de Kant, Cassirer parte do princípio de que, na sua relação com o mundo, o homem, diante do objeto, tem com ele uma primeira relação imediata. Este objeto toma-lhe os sentidos, e é através dos sentidos que a realidade se lhe impõe. No entanto, em se tratando do pensamento teórico, essa primeira apreensão do objeto, imediata, sofre a mediação de conceitos subjetivos para que se torne representação da realidade.

Temos, então, que o mundo, tal qual o concebemos teoricamente, é um mundo criado a partir de uma realidade material que nos arrebatava pelos sentidos e à qual atribuímos sentido através de conceitos subjetivos. Partindo ainda do pressuposto de que tais conceitos são compartilhados, e, portanto, universais, é possível falar de um conhecimento empírico objetivo da realidade.

Em outras palavras, o pensamento teórico, confrontado pela diversidade dos objetos, consegue uma formulação do todo pelo fato de que, passado o primeiro momento de relação imediata com o objeto, vem o segundo instante de mediação através da intelecção e de seus filtros de leitura. Cada objeto é singularizado, diferenciado dos demais para, em seguida, ser reinserido em um sistema universal de categorização do mundo.

No entanto, mesmo considerando o fato de que os axiomas que balizam a transformação da impressão (relação sensorial primeira com o objeto) em conceito

²¹ CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. II – O pensamento mítico. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

são universais, permitindo assim que se possa falar em objetividade teórica, não podemos deixar de verificar que a consequência desse processo de conhecimento é que nós nos relacionamos com um mundo que é, em última instância, uma construção, uma representação subjetiva da realidade.

Para Cassirer, o pensamento mítico constrói-se a partir da relação imediata com o objeto, “o mito mantém-se exclusivamente na presença de seu objeto: na intensidade com a qual este, em um determinado instante, arrebatava a consciência e toma posse dela” (CASSIRER, 2004, p. 73).

Resulta daí que, diferentemente da ação singularizadora do pensamento teórico sobre seu objeto, o pensamento mítico age por contiguidade e aglutinação. Se, por exemplo, temos na razão teórica a noção de causa e efeito, ela decorre, primeiramente, da observação de acontecimentos cronologicamente sequenciados, e, posteriormente, da submissão dessa observação a leis preestabelecidas que permitam fixar esse tipo de relação. No pensamento mítico, a própria percepção de uma sucessão cronológica é suficiente para o estabelecimento do nexos causal: eis que após a explosão de um raio no céu, sobrevém uma morte, e a conexão entre esses dois eventos será necessária – o raio causou a morte.

No entanto, o pensamento mítico, que, pela natureza da relação que estabelece com o objeto, estaria sujeito a administrar uma totalidade difusa, composta por uma miríade de fenômenos indistintos, também tem sua modalidade de singularizar e universalizar, e ela se dá através da “atuação peculiar para a transcendência” (CASSIRER, 2004, p. 137). Enquanto o universal do conceito lógico é possível por meio do enquadramento dos objetos através de leis, o princípio de categorização do pensamento mítico é o sagrado.

Com isso, também o mito começa a introduzir no indistinto ser “indiferente” (*indifferente*) determinadas diferenças, começa a decompô-lo em diversos círculos de significação. Também ele se revela capaz de dar forma e sentido, ao romper a monotonia e a homogeneidade dos conteúdos da consciência – ao introduzir nessa monotonia determinadas distinções de valor. (CASSIRER, 2004, p. 139).

Portanto, o pensamento mítico, segundo Cassirer, consiste em um sistema de representação da realidade que, assim como o pensamento teórico, possui igualmente necessidade de organizar as informações que recebe do mundo através dos sentidos, fazendo-o por meio da categoria do sagrado.

Para Cassirer, essa teria sido a mais arcaica forma de organizar o conhecimento do mundo, e a partir dela, como está descrito em *Linguagem e mito*²², teríamos caminhado para o pensamento teórico-científico.

Partindo já do pressuposto de que o mito, a linguagem, a ciência e a arte são “formas de ideação” (CASSIRER, 2006, p. 22), ou seja, formas de representação da realidade com suas modalidades próprias, interessa a Cassirer explorar de que maneira elas se relacionam e estão condicionadas entre si.

Em *Linguagem e mito*, Cassirer mostra, a partir de uma tipologia de Hermann Usener, como o desenvolvimento da ideação mítica, que ele considera vinculado ao da linguagem, dá-se em três etapas. Na primeira, quando a vivência do sagrado teria sido pontual, irrepetível, singular, o homem, ao deparar-se com um objeto impactante, ameaçador ou salvador, inusitado, adorou-o, originando-se aí o ‘deus momentâneo’. Esse deus poderá não ter uma existência fixa, contínua, pois será o resultado de cada experiência sagrada. Experiência esta que se plasma diretamente em linguagem²³.

Num segundo momento, surgem os ‘deuses especiais’, que têm forma e função definidas e que estão ligados a um evento, fenômeno ou processo específicos. No entanto, tais eventos repetem-se ciclicamente, e, de um deus único, irrepetível, singular em seu acontecimento, o homem passa a experimentar e, importante, a aguardar, o deus cíclico, agora conhecido. Observemos que, na fase dos deuses especiais, ao mesmo tempo em que a modalidade do sagrado opera, em termos de pensamento mítico, de modo a permitir a categorização e universalização de um determinado fenômeno – o deus e sua manifestação –, está

²² CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

²³ Hermann Usener foi um filólogo e mitólogo alemão do século XIX cujo trabalho também repercute na obra de Rudolf Otto, por exemplo. Trata-se de um autor que, hoje em dia, não é praticamente traduzido (não encontramos nenhuma obra dele disponível no Brasil, mesmo que em outra língua).

aí a esboçar-se também outra operação de classificação, que possibilitará ao homem, por exemplo, prever o tempo de plantar e de colher, e que revela uma etapa de construção do que virá a ser o sistema teórico-conceitual de compreensão e classificação dos fenômenos do mundo.

Cassirer aponta a fase dos deuses especiais como “um ponto de passagem necessário que a consciência religiosa deve atravessar para chegar a seu objetivo último e supremo: a conformação dos deuses pessoais” (CASSIRER, 2006, p. 36). O pensamento encontra-se aqui em uma situação-limite de transformação cujo fator decisivo para tal ocorrência encontra-se na língua.

Onde quer que se conceba pela primeira vez um deus especial, onde quer que ele se erga como uma configuração determinada, esta configuração é investida de um nome especial, derivado do círculo de atividade particular que deu origem ao deus. Enquanto este nome for compreendido, enquanto for percebido em sua significação originária, suas limitações não de estar em correspondência com as do deus; através de seu nome, um deus pode ser mantido duradouramente no estreito domínio para o qual foi, na sua origem, criado. (CASSIRER, 2006, p. 36)

O que se aponta no trecho que ora citamos é o fato de que a fase dos deuses especiais ainda se caracteriza, em termos de linguagem, por uma relação direta entre o nome e o ser evocado. A palavra/nome e o deus/objeto continuam sendo a mesma coisa. No entanto, conforme ressalta Cassirer (2006), o homem encontra-se, nessa segunda etapa, em um estado fronteiro entre dois modos de nomear, e essa passagem é de suma importância não só para a consciência religiosa, mas também para uma consciência empírico-teórica.

Na terceira etapa, os nomes dos deuses especiais, cuja origem relaciona-se à atividade à qual cada deus está vinculado, perdem a conexão evocativa direta com o evento e o deus ao qual se ligavam. E essa dissociação, que pode se dar, quer por uma mudança no próprio evento, quer por uma mudança linguística na palavra que o denominava, gera um deus sem evento, portanto, um corpo, uma personalidade – o deus pessoal:

O conceito de deus especial, que expressa mais um certo fazer do que um certo ser, só então ganha corporeidade e, em certa medida, sua própria carne e sangue. Este deus, agora, é capaz de agir e sofrer como uma criatura humana; atua de diferentes maneiras e, em vez de consumir-se em uma atividade singular, enfrenta-a como sujeito autônomo. (CASSIRER, 2006, p. 37).

A ideia de um deus como “sujeito autônomo”, por um lado, sugere-nos que o sentimento de alteridade, antes inexistente no homem em relação ao mundo, emerge nessa forma que o deus passa a ter. Por outro lado, o fato de que o nome e o objeto nomeado deixam de formar uma unidade parece dotar a própria palavra de autonomia em relação ao seu referente, do qual ela já não é mais a concretização sonora. Afiguram-se, nesse momento, espírito e objeto apartados um do outro.

Cassirer (2006) afirma que a linguagem, o pensamento linguístico, nasce juntamente com o pensamento mítico. Na concepção de pensamento mítico de Cassirer, a linguagem nasce como plasmação direta da experiência mítica. Portanto, não se trata apenas de sincronia ou concomitância, mas, sim, de uma relação estrutural. Mito e linguagem desenvolvem-se com estruturas paralelas e similares. O pensamento mítico é formador da linguagem, e essa relação tem uma dupla via.

Ainda, considerando que, para Cassirer, a capacidade de abstrair características objetivas a partir da análise de objetos, seres e fenômenos – peculiar ao pensamento teórico, classificador – é uma aquisição humana possibilitada pelo mesmo processo que gerou os deuses especiais, podemos concluir também que o próprio *logos* nasceu do mito. O *logos* foi construído através de uma linguagem moldada pelo mito. Essa mesma linguagem, formatada segundo a ideação mítica, ao mesmo tempo em que a transformava, teria possibilitado e veiculado o pensamento teórico.

Ora, o mito estaria então na gênese de toda ideação humana, e, mesmo concebendo que essas ideações estruturaram-se cada uma ao seu modo, não podemos acreditar que a experiência mítica originária não componha, de alguma forma, todas as outras construções intelectivas ideacionais.

Aliás, o próprio Cassirer ajuda-nos a argumentar:

Todos os conteúdos do espírito, por mais que tenhamos de atribuir-lhes sistematicamente um domínio próprio e fundamentá-lo em seu próprio “princípio” autônomo, na realidade nos são dados primeiro apenas neste entrelaçamento [com o mito]. A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa. (CASSIRER, 2006, p. 64, inserção nossa).

Contudo, não obstante essa ligação original, o homem abandonou uma forma de ideação para a qual não é mais possível voltar, como também afirma Cassirer, dessa vez em seu *Ensaio sobre o homem*:

Todavia não existe remédio para essa inversão da ordem natural. O homem não pode fugir à sua própria realização. Não pode senão adotar as condições de sua própria vida. Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. [...] O homem **não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente**; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente.²⁴

Cassirer aponta a metáfora, no entanto, como um instrumento que instaura uma rasgadura no tempo, ligando nossa linguagem última – resultante da cristalização do *logos* – à formação linguística mítica inicial. O que podemos chamar de metáfora mítica origina-se daquele primeiro encontro mágico do homem com o mundo, quando o impacto do sagrado diante do fenômeno gera a palavra, que passa a estar ligada corporeamente ao objeto nomeado. É a palavra-coisa, nome que se encontra conectado materialmente ao seu objeto, dele fazendo parte. A metáfora mítica é, portanto, palavra de poder sobre a realidade, e,

²⁴ CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 48.

consequentemente, instauradora da própria realidade. Contudo, embora essa condição mágica tenha sido perdida:

Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida misticamente presa e sim esteticamente liberada (CASSIRER, 2006, p. 115).

Assim, com o apoio do pensamento de Cassirer, acreditamos poder deslocar um pouco a questão do mito x *logos* de uma comumente ressaltada relação de divergência para uma relação de imbricamento e, quiçá, de insolúvel e essencial tensão no âmbito da literatura.

1.2.1.2. Mircea Eliade e o domínio do sagrado

O conceito do sagrado como fenômeno de relação entre o homem e o mundo também se encontra nas ideias de Mircea Eliade sobre o mito²⁵. Mas é bom primeiro ressaltar que lidamos com duas perspectivas e propósitos diferentes. De um lado, Cassirer encontra-se construindo uma teoria da gênese do pensamento humano e dos modelos de representação da realidade, debruçando-se sobre os primórdios da nossa cognição. De outro lado, Mircea Eliade lida com culturas que, embora ‘primitivas’, já vivem a articulação entre o sagrado e o profano, o que nos sugere a coexistência do pensamento mítico com o pensamento conceitual, com a preponderância do primeiro, ou melhor, da realidade que foi por ele instaurada. Além disso, o escopo do trabalho de Eliade é estabelecer, através do comparatismo entre

²⁵ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

manifestações religiosas de culturas diferentes, os elementos invariantes do mito, do rito e do sagrado.

Na perspectiva do sagrado, da qual parte Eliade, o mito é uma narrativa que conta a história dos Entes Sobrenaturais e de como eles deram origem à história do homem. O mito é narrativa fundante e legitimadora do homem, de sua moral, sua cultura e seu espaço. O mito funciona como paradigma para comportamentos e modelos de estruturas sociais, legitimando, assim, a organização da sociedade, suas regras e, inclusive, sua localização geográfica (ELIADE, 2006).

Em sociedades arcaicas, são funções do mito: contar a origem dos seres sobrenaturais; contar como os seres sobrenaturais deram origem ao homem e instituíram todos os modelos de organização social; concentrar os poderes criativos e mágicos da origem, constituindo, portanto, a chave para os ritos de instauração do sagrado, ou seja, da realidade mais importante e estruturante do sujeito e de sua comunidade.

Alguns mitos têm por característica revelar qualidades profundas da divindade. Eliade aponta uma delas como a *coincidentia oppositorum*, a incidência simultânea de atributos opostos na mesma divindade. Temos, assim, deuses da destruição e renovação; bondosos e cheios de ira (como Jeová); o andrógino – que reúne em si os sexos feminino e masculino: “Nesse sentido, é justo dizer que o mito revela, mais profundamente do que revelaria a própria experiência racionalista, a estrutura da divindade, que se situa além dos atributos e reúne todos os contrários”²⁶, conforme afirma o autor.

Eliade (2006) aponta a estreita relação entre os mitos e os ritos. Rituais de consagração, de cura, de estabelecimento de novos limites geográficos, de casamento e de funerais, por exemplo, geralmente dependem, para seu sucesso, da recitação impecável do mito mais adequado à ocasião, que costuma ser o mito que explica a origem da qualidade que se deseja invocar: o primeiro remédio, ou médico, o grande casamento dos deuses, o deus que morreu e voltou. Não raro, os mitos de cosmogonia são utilizados em todos esses ritos, uma vez que eles representam a

²⁶ ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

grande origem de todas as coisas, o que quer dizer que evocá-los é também recuperar tudo o que já foi criado e estabelecido pela divindade.

A importância do mito se dá pela sua capacidade de recuperar o tempo remoto ao qual ele se refere e, conseqüentemente, instaurar a instância do sagrado, garantindo a eficácia do ritual. Por isso, a posse da narrativa dá àquele que a recita as propriedades mágicas dos deuses, o poder sobre determinados elementos e situações (ELIADE, 2006).

Recordemos, com Cassirer (2004), que o sagrado é a modalidade ordenadora do pensamento mítico e que duas categorias são de extrema importância para a organização do mundo na esfera do sagrado: o espaço e o tempo. Eliade (1993) também apresenta tais categorias como os grandes eixos que, dentro do sagrado, dão suporte e orientação à existência humana.

Segundo Eliade (1993), o espaço sagrado tem duas origens básicas. Uma, resultante de um acontecimento especial, uma hierofania (revelação do sagrado), uma cratofania (revelação de poder não humano) ou uma teofania (revelação de um deus). Outra, o espaço sagrado encontra-se revelado em algum mito de origem, ou seja, ele já estava escrito e descrito. Nesse caso ele consta como o lugar onde, *in illo tempore* (naquele tempo), um acontecimento importante ocorreu ou o espaço onde algo ocorrerá em tempos vindouros. A experiência do sagrado em um determinado espaço torna-o lugar de eleição para ritos, templos, cidades e mesmo a casa, pois todos esses lugares, após a consagração ou descoberta do espaço, passam a ser uma réplica do cosmo. Como é possível constatar, o espaço sagrado está sobretudo ligado aos mitos cosmogônicos, o que também lhe confere a qualidade de centro do mundo, uma vez que, estando ligado ao começo de tudo, ele remete ao centro das origens.

Há um tipo de lugar especial para o qual Eliade (1993) chama a atenção por sua função conectora entre o céu e a terra. Trata-se da montanha, do elevado, do monte, locais que, por seus atributos físicos, simbolizam a elevação para o céu, o superior e os deuses. Existem elevados particularmente sagrados, como é para o cristianismo, o Gólgota (ELIADE, 1993, p. 302), mas, por derivação simbólica, lugares muito altos, picos, construções elevadas e casas reais (que contêm em si a

altura e mais o ocupante divino) acabam por simbolizar a união entre a terra e o céu. Percebemos, portanto, que tais espaços são também lugares da totalidade, neles estando unidos os opostos.

O tempo, que é para Eliade (1993) uma categoria muito mais difícil de delimitar – diríamos de compreender, inclusive –, não pode ser objetivado à maneira do espaço, o que significa que ele não é eternizável em termos concretos, contrariamente ao que pode ser feito com o espaço através da construção de um templo, por exemplo. Porém, no templo, o espaço pode encontrar seu lugar de instauração, funcionando o espaço sagrado como um portal de abertura temporal para o estabelecimento do tempo sagrado. A sacralização do tempo também ocorrerá por meio do rito que, quer pela recitação, quer pela teatralização, abre uma brecha no tempo e permite interrupções da temporalidade profana para que se dê o resgate do infindável tempo remoto e sagrado.

A descrição feita por Eliade, da relação das sociedades que vivem o sagrado quase que em sua inteireza com seus mitos, revela a concepção de um mundo que possui uma lógica própria, um jeito singular, traduzindo a compreensão de um mundo-Ser cuja existência é independente, espiritualmente, da do homem. Diferentemente do homem primordial concebido por Cassirer, esse homem, embora conectado ao mundo em que vive pelo sentimento do sagrado, reconhece sua alteridade:

O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, embora “cifrado” e misterioso. O mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos [...] Ele [o mundo] fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos. (ELIADE, 2006, p. 125).

E nessa relação entre homem e mundo, em um período ou em sociedades onde a existência do sagrado já se contrapõe ao tempo profano, este parece corresponder à voz, ainda sussurrante, do pensamento conceitual. Nessa nova realidade, em que o sagrado já não é a atmosfera exclusiva do homem, é necessário

que haja uma instância instauradora dessa dimensão do sagrado, e isso se dará através da linguagem dos símbolos e dos ritos.

1.2.1.3. Mito e Psicanálise

Mas deixemos passar os anos e pensemos em um período – o nosso, do homem contemporâneo – no qual o simbolismo parece adquirir contornos ainda mais complexos, variando entre a conexão com o sagrado e a neurose. Podendo, ainda, podendo levar às duas coisas ao mesmo tempo, como veremos adiante.

Em Freud encontramos a ideia de que os sonhos são expressões e realizações de desejos inconscientes – reprimidos ou recalcados –, que operam através de uma linguagem simbólica. Esses símbolos são representações de conteúdos inconscientes censurados, de cunho sexual, que teimam em se fazer ouvir. Sintomas e sonhos são as formas, por excelência, do retorno do reprimido²⁷.

A constatação de que o conteúdo manifesto dos sonhos (o sonho, tal qual é relatado pelo paciente) é muito menor, mais sintético do que o conteúdo latente (conjunto de significações a que se chega após a análise do sonho), levou Freud a analisar de que forma opera essa linguagem simbólica – a linguagem do inconsciente – e a concluir que os conteúdos do inconsciente são submetidos a dois processos de deformação: condensação e deslocamento.

Na condensação, “uma representação única representa por si só várias cadeias associativas, em cuja interseção ela se encontra”²⁸. É assim, então, que, num sonho, um elemento pode ser a junção de vários personagens e afetos presentes no inconsciente daquele que sonha. No deslocamento, a carga de afeto que seria originariamente vinculada a uma determinada imagem aparece arbitrariamente vinculada a outra, desviando a atenção do objeto verdadeiramente importante para outro aparentemente banal.

²⁷ FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”. In: ———. **Obras completas**. Tradução de Jayme Salomão. Ed. Standart Brasileira, vv. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

²⁸ LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. **Vocabulário da psicanálise**. Sob a direção de Daniel Lagache. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992, P. 87.

E, assim, através de recursos que atuam tanto na imagem quanto na palavra – embora predominantemente na primeira –, nelas operando um criativo trabalho de alteração de significados, em muitos aspectos semelhantes aos processos de transformação da linguagem característicos do labor literário, o inconsciente simboliza como meio de conceder, a si próprio, pequenas instâncias de satisfação de desejos.

A ideia de que, assim como nos sonhos, os mitos são articulados pelas forças do inconsciente também se encontra em Freud, e essa relação entre os mitos – gregos, por excelência – e a psicanálise freudiana está muito bem sintetizada por Ana Vincentini Azevedo, em *Mito e psicanálise*²⁹.

Partindo da concepção de uma dupla perspectiva ao abordar a relação entre psicanálise e mito, a autora trata desse diálogo primeiro apontando a existência da psicanálise no mito, tomando, nesse momento, “o mito [...] como algo maior que tece, *avant la lettre*, algumas noções que mais tarde serão elaboradas pela psicanálise” (AZEVEDO, 2004, p. 9).

Em seguida, invertendo a perspectiva, Ana Azevedo passa a observar a presença do mito na própria psicanálise. Embora não se detenha na análise do procedimento de Freud ao construir sua teoria, ele próprio um escritor de mitos, a autora apresenta elementos muito pertinentes para a compreensão do conjunto teórico de Freud e lança um olhar poético sobre a relação entre a psicanálise e o mito.

No que diz respeito ao mito, tanto como “precursor” de conceitos psicanalíticos, quanto como fonte inspiradora de conceitos de Freud, Azevedo ressalta a importância do *Édipo Rei*, de Sófocles, tragédia que, segundo ela, mais influência teve na edificação teórica freudiana (AZEVEDO, 2004, p.38).

Analisando linguisticamente trechos da peça, assim como de outras fontes do mito grego – Ovídio, com as *Metamorfoses*, *Antígona*, de Sófocles, e Eurípedes, com *As bacantes*, por exemplo –, a autora aponta as semelhanças entre o discurso mítico e o inconsciente.

²⁹ AZEVEDO, Ana Vincentini. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Tanto o mito quanto o inconsciente articulam-se como linguagem específica, organizada mediante estrutura própria, e em ambos verifica-se a repetição. Este fenômeno, que a autora destaca como ‘repetição’, parece-nos particularmente interessante. Trata-se da presença constante de elementos ou temas invariantes sempre presentes nas narrativas míticas, em suas diversas versões. Ainda, esses temas, ou elementos, cuja ressurgência, com algumas alterações, é perceptível nas diversas narrativas míticas pertencentes a uma mesma tradição cultural também são encontrados em mitos de culturas diferentes (AZEVEDO, 2004, p. 15).

No entanto, ressaltemos, a autora não apresenta ou analisa mitos em sua forma original, e, sim, as elaborações poéticas que tomaram o mito como seu objeto, o que, contudo, não impede o vislumbre de tais repetições do mito, inclusive nas formas poéticas por ele geradas.

No inconsciente, essa recorrência corresponde à “tendência a retornar sempre ao mesmo ponto; em geral, ao ponto de encontro com uma satisfação originária e absoluta e, portanto, mortífera” (AZEVEDO, 2004, p. 15), ao eterno retorno do recaiado. Estamos aí na esfera do **desejo**, conceito caro à teoria freudiana e que se caracteriza pela busca, por parte do sujeito, do restabelecimento de sensações primárias de satisfação de uma necessidade. No entanto, o indivíduo não possui propriamente uma memória dessa satisfação, apenas traços mnêmicos, tanto da necessidade quanto do objeto que propiciou a satisfação originária dessa ‘carência’. Portanto, diante do fato de que não há mais um objeto concreto para fins de satisfação, o objeto desse desejo só pode ser uma fantasia, ou seja, um alvo inatingível. Resulta dessa impalpabilidade uma satisfação que não se aniquila, uma vez que não consegue ir ao encontro de seu objetivo, não restando ao desejo senão retornar sempre, sob forma de sintoma, ou de sonho, ou de mito. (FREUD, 1980, v. V, *passim*). E, acrescentaríamos, de forma poética.

A autora aponta ainda nos mitos a representação de tensões que parecem ecoar questões conflitantes da psique humana através de pares antitéticos: “vida e morte; o mesmo e o outro; o perene e o transitório” (AZEVEDO, 2004, p.15). Além disso, e passando para a esfera da linguagem, podemos retomar uma aproximação com o sonho, e lembrar-nos de como nele se expressa o inconsciente: com a

aglutinação de sentidos, o deslocamento, condensação – características que Freud viu também na construção dos mitos (FREUD, 1980, vv. IV e V, *passim*).

Em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*³⁰, Jung descreve a nossa psique como sendo a totalidade espiritual do homem. No entanto – e isso não é mais possível ignorar após a teoria freudiana –, esse conjunto mental não se deixa apreender de forma objetiva, pois se encontra dividido em camadas de profundidade e conteúdo diversos, em sua maior parte, inalcançáveis através da racionalidade. Essa intangibilidade compreende, para Jung, aquilo que também é externo ao espírito humano, o mundo objetivo, pois, na verdade, não temos como conhecer nem a matéria, nem a psique em seu conteúdo total³¹.

Portanto, é sobre a natureza da psique e de seu substrato que o autor se debruça. O conjunto psíquico está composto, como dissemos acima, por camadas. A mais superficial delas é o consciente. Regido primordialmente pelo tempo presente, pelo agora, o consciente está vinculado à racionalidade, à vigília, e é a porção do espírito humano que nos dá o sentimento de controle de nossas decisões, de gerenciamento de nossas vidas.

Essa função do consciente é exercida com o apoio de uma parte do inconsciente, que Jung chama de inconsciente pessoal. Podemos dizer que nessa porção da psique impera o tempo pretérito, mas, destaquemos, um tempo vinculado à duração da vida transcorrida desde o nascimento.

No inconsciente pessoal encontram-se informações que, por diversos motivos, não interessam ao consciente, ou que para lá foram reprimidas, reminiscências e os “*complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade da vida anímica” (JUNG, 2011, p. 12, grifo do autor). Mas há ainda conteúdos que, segundo Jung, nunca fizeram parte do consciente, e que

³⁰ JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

³¹ JUNG, C. G. “Chegando ao inconsciente”. In: JUNG, C. G. *et al.* **O homem e seus símbolos**. Concepção e organização Carl G. Jung. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

como um lótus, nascem das escuras profundezas da mente para formar uma importante parte da nossa psique subliminar. Encontramos exemplos disso em nossa vida cotidiana, onde às vezes os dilemas são solucionados pelas mais surpreendentes e novas proposições. Muitos artistas, filósofos e mesmo cientistas devem suas melhores idéias a inspirações nascidas de súbito do inconsciente. A capacidade de alcançar um veio particularmente rico desse material e transformá-lo de maneira eficaz em filosofia, em literatura, em música ou em descobertas científicas é o que comumente chamamos genialidade. (JUNG, 2008, p. 41).

Observemos a menção de Jung à “solução de dilemas” e ao “surgimento” de ideias, até mesmo de cunho científico, brotados do inconsciente. Parece-nos poder afirmar que, ainda nessa instância inconsciente, estamos no domínio de atuação de uma razão silenciosa, recôndita, e acreditamos que tais ‘conteúdos originais’ resultam, na verdade, de um trabalho de uma dimensão racional do inconsciente a partir de elementos que nele foram depositados. Estamos diante do fato que o senso comum chama de intuição e acreditamos, também, na correspondência entre essa esfera do inconsciente, tal qual descrita por Jung, e a instância que Freud chama de pré-consciente³².

Contudo, mais importante do que descobrir a mecânica, pela qual o inconsciente pessoal opera para ‘raciocinar’, é entender a função dos sonhos na relação entre o inconsciente e o consciente.

A função geral dos sonhos é tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total. [...] O sonho compensa as deficiências de suas [das pessoas] personalidades e, ao mesmo tempo, previne-as dos perigos dos seus rumos atuais. Se os avisos do sonho são rejeitados, podem ocorrer acidentes reais. (JUNG, 2008, p. 56).

Mas que não se tome o papel do sonho, conforme descrito acima, como uma atividade divinatória mágica, e, sim, uma expressão daquela propriedade racional do

³² FREUD, Sigmund. “O inconsciente”. *In: Op. cit.* v. XIII.

inconsciente – à qual aludimos acima – que permite a síntese de elementos a que o indivíduo, em seu estado consciente, não deu a devida atenção, ou não foi capaz de perceber:

Na verdade, parece que o inconsciente tem a capacidade de examinar e concluir, da mesma maneira que o consciente. Ele pode inclusive utilizar certos fatos e antecipar seus possíveis resultados, precisamente porque *não* estamos conscientes deles. (JUNG, 2008, p. 97, grifo do autor).

O sonho é, pois, “expressão específica do inconsciente” (JUNG, 2008, p. 34), cujo sistema de articulação é o símbolo: “pode-se qualificar [o] sonho de simbólico porque não representa uma situação de modo direto e sim indiretamente, por meio de uma metáfora” (JUNG, 2008, p. 48).

Ao comparar o sonho, como forma de expressão, com a língua, Jung aponta que, enquanto a primeira é construída através de sinais que remetem ao seu exterior – e sua decifração se dá então por meio da ação de perscrutar, a partir dos sinais linguísticos, essa realidade extra-palavra –, o significado do sonho está dentro dele mesmo:

Comecei, pois, a considerar se não deveríamos prestar mais atenção à forma e ao conteúdo do sonho em vez de nos deixarmos conduzir pela livre associação [...] Preferia, antes, concentrar-me nas associações com o próprio sonho, convencido de que o sonho expressaria o que de específico o inconsciente estivesse tentando dizer. (JUNG, 2008, 28-29).

Ressaltamos o quanto essa postura de Jung, em relação ao sonho, é semelhante ao olhar que se passou a ter diante do próprio mito como narrativa simbólica: “é nesse sentido que o símbolo mítico pode ser dito ‘tautegórico’: não representa outra coisa; ele se coloca e se afirma a si mesmo. Não é saber concernente a um objeto, é a presença em si” (VERNANT, 2006, 201).

É necessário, primeiro, observar a insistência com que Jung marca sua concepção da formação simbólica do sonho, assim como seu processo de decifração. Nessa postura, encontra-se uma expressa oposição a Freud e a seus métodos analíticos do material onírico.

Jung opõe-se a dois procedimentos freudianos. O primeiro consiste no método de associação-livre, através do qual o paciente vai estabelecendo, quase que em fluxo de consciência, conexões entre elementos do sonho e outros dados (do cotidiano, reminiscências da infância, por exemplo). Para Jung, tal prática afasta o paciente do material onírico com o qual ele realmente deveria lidar, que é a imagem: “o método que desenvolvi se assemelha mais a um movimento de circunvolução cujo centro é a imagem do sonho” (JUNG, 2008, p. 30).

Eis um bom exemplo da perspectiva de Jung (2008, p. 30):

Um homem sonha que enfiou uma chave numa fechadura, ou que está empunhando um pedaço de pau, ou que está forçando uma porta com um aríete. Cada um desses sonhos pode ser considerado uma alegoria, um símbolo sexual. Mas o fato de o inconsciente ter escolhido, por vontade própria, uma dessas imagens específicas – a chave, o pau, ou o aríete –, é também da maior significação. A verdadeira tarefa é compreender *por que* a chave foi escolhida em lugar do pau, ou por que o pau em lugar do aríete. E vamos algumas vezes descobrir que não é um ato sexual que ali está representado, mas algum aspecto psicológico inteiramente diverso.

O segundo procedimento de Freud rejeitado por Jung – já apontado na citação acima – é o uso de uma tipologia fixa de símbolos como referência para analisar o material onírico dos pacientes. A lógica para tal recusa não difere do raciocínio que faz Jung renunciar ao método de associação-livre. Em ambas as divergências concentra-se a ideia de que a construção simbólica é individual e singular, resultando daí dois fatos interligados: a impertinência em decifrá-la mediante um catálogo de ‘metáforas’; a necessidade de levar em conta a inserção cultural do indivíduo para compreender seus processos de simbolização.

No entanto, embora Jung ressalte o caráter pessoal do símbolo, ele próprio não nega a ideia de que ele possui uma dimensão cultural, e, portanto, compartilhada. Inclusive, ainda na esfera do inconsciente pessoal, o autor refere-se a um processo de construção simbólica que é tanto individual, operado pela subjetividade do sujeito, quanto coletivo, e consciente.

Porém, nossa psique possui uma camada inconsciente ainda mais profunda, o inconsciente coletivo. Nesse inconsciente coletivo, que também elege o sonho como instância primeira de expressão, encontram-se os arquétipos, definidos por Jung como o impulso herdado, quase um instinto, de construir representações, imagens, em torno de temas invariáveis. Ele, inclusive, ressalta o fato de que não são as representações que são herdadas, e, sim, o tema.

Devemos esclarecer, aliás, que os contornos dessa definição parecem-nos fluidos, pois o conceito de arquétipo, em sua realidade tal qual apresentada por Jung, aparentemente abarca o processo de trabalho (o impulso de construir representações), o seu produto final (a própria representação) e o tema. Ao mesmo tempo em que o autor aponta os arquétipos como 'impulso de construção', sistema afetivo, ou seja, esquemas de processamento de um determinado material, também apresenta exemplos em que o arquétipo parece ser a própria representação:

Lembro-me especialmente do caso de um professor que teve uma visão de repente e julgou ter enlouquecido. Veio ver-me em estado de pânico. Apanhei da estante um livro de quatrocentos anos e mostrei-lhe uma velha xilogravura que retratava exatamente a visão que tivera. "Não há razão alguma para que se considere louco", disse-lhe. "sua visão já era conhecida há quatrocentos anos". (JUNG, 2008, p. 84-85).

Considerando o acontecimento citado acima, perguntamo-nos o que teria sido herdado nesse caso. Aparentemente, o professor possuía em seu inconsciente o registro da própria imagem – da representação –, o que não se coaduna com a definição de Jung. Ou então, seu inconsciente figurou um determinado tema – herdado – com a mesma apresentação pictórica de uma representação já existente.

Não nos deteremos na discussão sobre qual seria a definição mais acertada do arquétipo; se registramos o que nos parece ser uma discrepância, é muito mais

para ilustrar as dificuldades conceituais que cercam a noção de arquétipo do que para resolver a questão. No entanto, arriscaremos o parecer de que determinados temas apresentam formas praticamente invariantes em sua organização imagética, o que explicaria a experiência de Jung com o professor.

Porém, merecem maiores considerações de nossa parte a perspectiva do arquétipo como tema, mesmo correndo o risco de contrariar as considerações de Jung. Somos do alvitre de que refletir sobre sua natureza, o processo através do qual ele tornou-se impresso em nossa psique, sua função na nossa vida, e, principalmente, sua relação com os mitos, é caminho mais profícuo, no que diz respeito ao aproveitamento das ideias de Jung, para o nosso trabalho.

Já vimos que os arquétipos também se fazem representar por símbolos. No entanto, estamos agora em face de uma lógica de simbolização muito remota, que diz respeito a vivências primordiais da esfera humana. Essas experiências tiveram uma força tal, que chegaram a ficar armazenadas em um inconsciente compartilhado; elas dizem respeito a questões-limite da natureza humana, a eventos do ciclo da vida, ao numinoso, ao transcendente³³ (JUNG, 2008, *passim*).

O arquétipo, conforme Jung, é nosso registro mais arcaico, nossa impressão primeira do ancestral impacto do homem diante do mundo e de si mesmo, sob o domínio – como já dissemos – do sagrado. Podemos até estabelecer uma correspondência entre essa descrição e aquilo que vimos em Cassirer: a representação mítica formada pelo homem diante de um contato imediato com o mundo – desnudado de conceitos prévios –, organizada sob a modalidade do sagrado (CASSIRER, 2004, p. 115-150).

Cassirer, como já vimos, fala do processo de representação do mundo do homem arcaico através de um sistema próprio de organização do pensamento: o

³³ O geneticista Peter Underhill, da Universidade Stanford, descobriu há aproximadamente dez anos, juntamente com equipe sob sua coordenação, que o DNA mitocondrial é o registro genético mais arcaico que possuímos. Transmitido exclusivamente pelas mães, e tendo sofrido pouquíssimas mutações ao longo do tempo, ele é nossa ligação genética mais direta com o homem arcaico. Acreditamos que essa descoberta não seria desprezada por Jung, que, quiçá, poderia ter elaborado o conceito de um inconsciente mitocondrialmente transmitido.
(Fonte: http://galileu.globo.com/edic/116/rep_genetica.htm).

mítico. Cogitamos que em Jung encontramos um sistema teórico que, presumindo uma existência igualmente arcaica do inconsciente, dá conta do acontecimento psíquico por trás do pensamento mítico.

O homem primitivo de Cassirer não reconhece a diferença entre si e o mundo; a noção de indivíduo para esse homem, o qual não leva em conta o fato anímico pessoal necessariamente diferente da realidade material na qual ele se insere, só se constrói mais tarde:

[...] o sentimento-de-si e a consciência-de-si individuais não estão no começo, mas no fim do desenvolvimento. Nos primeiros estágios de desenvolvimento até onde podemos retroceder, encontramos o *sentimento-de-si* sempre ainda fundido a um determinado *sentimento comunitário* mítico-religioso. O eu sente e sabe a si mesmo apenas na medida em que se compreende como membro de uma comunidade, na medida em que se vê unido a outros na unidade de um clã, de uma tribo, de uma liga social. (CASSIRER, 2004, 298).

A noção junguiana da existência de um inconsciente e de subjetividade não é, para nós, incongruente com o pensamento de Cassirer, pois, como diz Jung, “seu conhecimento da natureza é essencialmente a linguagem e as vestes externas do processo anímico inconsciente” (JUNG, 2011, p. 15), o que nos parece reafirmar a indistinção entre sujeito e realidade objetiva.

É, pois, justamente esse conhecimento da natureza que, para Jung, está na base do mito:

Até hoje os estudiosos da mitologia contentavam-se em recorrer a ideias solares, lunares, meteorológicas, vegetais etc. O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua

trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas etc., não são de modo algum *alegorias destas experiências objetivas*, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. [...] O homem primitivo é de uma tal subjetividade que é de admirar-se o fato de não termos relacionado antes os mitos com os acontecimentos anímicos. [...] Mais precisamente pelo fato de este processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito. (JUNG, 2011, p. 14-15, grifo nosso).

É preciso dizer que “o fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma” não nos parece ter sido negado de forma tão incondicional assim. Uma declaração dessa natureza deve ter sido feita provavelmente sem levar em conta autores como Cassirer e Rudolf Otto, para quem o sentimento do sagrado, visto como um aspecto do emocional no homem, está na gênese de uma formação religiosa, e que, ao tratar do numinoso, deixa clara a impossibilidade de racionalização desse fenômeno, só tangível através de simbolização³⁴; e até Decharme, o qual, ainda que chegando à mesma conclusão de Müller, vê nos mitos o resultado da projeção, na natureza, do drama humano (DECHARME, 1886, p. XXIV).

Gostaríamos também de chamar a atenção para o profundo lirismo que reveste a concepção que Jung tem do mito – característica já pressentida por Decharme, conforme mostramos anteriormente – e para o fato de que este fenômeno lírico, que poderia ser tomado como o exercício de uma autoconsciente subjetividade em confronto com o objeto externo (o que encontramos entre os românticos, por exemplo) é, tanto na concepção de Cassirer, quanto na de Jung, decorrente de um ‘estar’ no mundo com o qual o indivíduo primitivo de fato ainda se confunde. Perspectivas diferentes, no entanto, caracterizam essa fusão: enquanto Cassirer apresenta um homem diante da tarefa de construir-se como objeto autônomo e destacar-se da natureza da qual ele se vê fazendo parte, Jung descreve

³⁴ OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 2005, p. 9-15.

uma gênese psíquica do homem caracterizada pela projeção de sua alma na natureza, que ele considera uma extensão de si.

1.2.2. Por uma perspectiva holística do mito

Em Joseph Campbell encontramos uma concepção de mito igualmente fecunda para compor a moldura teórica de que necessitamos. Em *O poder do mito*³⁵, Campbell desenvolve de forma assistemática, porém profunda – no desenrolar de uma entrevista – seu pensamento sobre o mito, sua natureza, sua função e a multiplicidade de temas que nele encontramos. Procederemos no intuito de desentranhar dessa conversa a contribuição teórica do autor.

Também em Campbell está presente a ideia do arquétipo como elemento fundamental de composição do mito. Tendo em mente o conceito junguiano do sonho como veículo de comunicação dos arquétipos com o indivíduo, Campbell afirma que os “mitos são os sonhos do mundo” (CAMPBELL, 1990, p. 16), ampliando essa ideia e reafirmando a noção do mito como narrativa que organiza, por meio da expressão simbólica, entendida por ele como um trabalho metafórico, o conteúdo dos arquétipos.

A noção do mito como um caminho para a transcendência, tanto no sentido teológico, quanto gnoseológico, é um fato que certamente está no horizonte de Campbell, e essa perspectiva bifurca-se em duas sendas: o mito e a religião; o mito e a literatura. Contudo, não estamos diante de relações óbvias, onde o divino pertence ao campo da religião, enquanto a literatura se ocupa do conhecimento. Uma vez que, como diz o autor, “os temas [arquéticos] são atemporais, e a inflexão cabe à cultura” (CAMPBELL, 1990, p. 11), o que interessa é perceber de que forma cada uma dessas áreas da nossa esfera social e cultural – religião e literatura – incorpora o mito e como nós podemos, ou deveríamos, lidar com isso.

Campbell vê, essencialmente, quatro funções dos mitos:

³⁵ CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. Organização Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

1. **a função mística** [...] dando conta da maravilha que é o universo, da maravilha que é você, e vivenciando o espanto diante do mistério. Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. [...]
2. **a dimensão cosmológica**, a dimensão da qual a ciência se ocupa – mostrando qual é a forma do universo, mas fazendo-o de uma tal maneira que o mistério, outra vez, se manifesta. [...]
3. **a terceira função é a sociológica** – suporte e validação de determinada ordem social. E aqui os mitos variam tremendamente de lugar para lugar. [...]
4. mas existe uma quarta função do mito, aquela, *segundo penso, com que todas as pessoas devam tentar se relacionar* – **a função pedagógica**, como viver uma vida humana sob qualquer circunstância. Os mitos podem ensinar-lhe isso. (CAMPBELL, 1990, p. 32, grifos nossos).

Assim como Jung, Campbell vê as religiões como instituições “enformadas” (CAMPBELL, 1990, p. 4) pela força dos mitos e seus arquétipos, e, por isso mesmo, catalisadoras desse poder. No entanto, esse poder, na religião, ultrapassa a ação de, comunalmente, propiciar o momento de transcendência para os fiéis. É através dela, também, que o mito cumpre sua função reguladora das leis sociais. Não podemos esquecer, e Campbell não o faz, a ligação dos mitos com os ritos, assim como a importância dos ritos para a sustentação da sociedade.

O autor ainda aponta o fenômeno do mito e o rito atuando em outras instâncias da organização social: a posse de um presidente, de um juiz, o coroamento de reis e rainhas. Que não se pense haver necessariamente nessa afirmação a concordância com o que comumente temos no mundo em termos de magistrados ou reis, como podemos ver pela afirmação do autor: “suponho que muitos reis e rainhas sejam as pessoas mais estúpidas, absurdas e banais que você possa encontrar” (CAMPBELL, 1990, p. 12). Campbell constata que temas míticos e rituais que deles provêm são estruturantes da sociedade em que vivemos.

Ainda, em relação à função sociológica dos mitos, o autor ilustra bem a variabilidade do conjunto mitológico de uma sociedade associada às suas necessidades de organização, e vice-versa: “você tem toda uma mitologia da

poligamia, toda uma mitologia da monogamia. Ambas são satisfatórias. Depende de onde você estiver”. Mas ele alerta: “foi essa função sociológica do mito que assumiu a direção do nosso mundo – e está desatualizada” (CAMPBELL, 1990, p. 32). Com esse comentário, Campbell parece-nos assinalar o fato de que a função sociológica, por ser mais vinculada ao aspecto ritualístico do fenômeno mítico, quando esvaziada de sua função mística ou pedagógica, torna-se simplesmente legitimadora de instituições ou procedimentos que não são mais do que “vestígios de um ritual” (CAMPBELL, 1990, p. 8).

Mas é naquela que vem a ser a quarta função do mito, a função pedagógica, a que, no entender de Campbell, deveria ser inescapável para o homem (conforme citação acima), onde vemos com mais força a aproximação que o autor faz do mito com a literatura. Para Campbell, o mito é a força pura da fabulação, da história. Porém, não de uma história qualquer, mas daquelas cujos conteúdos “têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana [...] têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia [...]” (CAMPBELL, 1990, p. 4).

Evidentemente, as palavras que encontramos no autor: ‘profundo, limiar, travessia, mistério’, remetem ao aspecto místico do mito, que não se restringe, portanto, à religião, ao ritual sagrado, mas que também recheia outra ordem de fabulação, como os romances, por exemplo, alguns dos quais, para Campbell, foram escritos “em termos do que se poderia chamar de tradição mitológica” (CAMPBELL, 1990, p. 4). Thomas Mann e James Joyce são alguns dos exemplos citados por Campbell, porém, além disso, ele aponta a importância da leitura de todas as tradições míticas externas à nossa própria dimensão cultural, não pertencentes à nossa religião.

Em relação à função de conjuntos míticos exógenos na espiritualidade humana, observamos que Campbell e Jung situam-se em perspectivas diferentes. Jung afirma que as religiosidades e mitos alheios, mesmo tendo sido construídos em torno de arquétipos do inconsciente coletivo (compartilhados, lembremos, pela humanidade), não têm o mesmo efeito espiritual que o conjunto mítico pertencente à nossa própria herança religiosa. Isto porque, segundo ele,

mais vale [...] reconhecer abertamente nossa pobreza espiritual pela falta de símbolos, do que fingir possuir algo, de que decididamente não somos herdeiros legítimos. Certamente somos os herdeiros de direito da simbólica cristã, mas de algum modo desperdiçamos essa herança³⁶. (JUNG, 2011, p. 23).

Ora, a indicação de Campbell contrapõe-se diametralmente a essa visão de Jung:

Leia mitos de outros povos, não os da sua própria religião, porque você tenderá a interpretar sua própria religião em termos de fatos – mas lendo os mitos alheios você começa a captar a mensagem. O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo. (CAMPBELL, 1990, p. 6).

Perguntamo-nos se a oposição que subjaz a essa contradição não refletiria perspectivas diferentes quanto ao conhecimento e seus processos: por um lado, em Jung, a ideia de um saber organizado predominantemente pelo inconsciente, pelo afeto; por outro, com Campbell, vemos a análise consciente tomando a frente no caminho da apreensão do significado mítico.

Jung atribui importância fundamental à liberação da passagem entre o inconsciente e o consciente para o conhecimento pessoal e o crescimento humano. E, segundo vimos, essa comunicação é possibilitada, para ele, pelas representações simbólicas dos arquétipos, presentes nos mitos – que são culturalmente produzidos – e nos sonhos, pertencentes à instância subjetiva, mas alimentados também pela cultura. Ora, para ele, as representações simbólicas construídas dentro de uma

³⁶ Trata-se aí de uma questão bastante interessante e polêmica levantada por Jung acerca da responsabilidade da iconoclastia protestante no empobrecimento simbólico e, consequentemente, espiritual, do ocidente. Para ele, “a iconoclastia da Reforma abriu literalmente uma fenda na muralha protetora das imagens sagradas” (Jung, 2011, p. 21), o que nos teria deixado espiritualmente – entendendo-se com isso, psiquicamente – desprotegidos.

cultura compartilhada são muito mais eficientes em promover a comunicação entre as duas grandes instâncias do psiquismo, devido à sua proximidade e à carga de afetos que essa proximidade possibilita.

Campbell, por sua vez, apresenta o caminho do comparativismo, o que nos leva a algumas reflexões. Já sabemos que Campbell também tem, no conceito do arquétipo, uma base importante para o seu pensamento sobre o mito. No entanto, sua proposta é olhar para a cultura mítica do outro com o intuito de nela encontrar iluminação e até mesmo o frescor necessário para voltar a apreciar a sua própria cultura, seus mitos, sua religião:

no estudo da mitologia comparada, comparamos as imagens de um sistema com as de outro e ambos se iluminam, porque um acentuará e dará uma expressão mais clara ao significado do outro, e assim sucessivamente. Eles se esclarecem uns aos outros. (CAMPBELL, 1990, p. 228).

Analisando as afirmações de Campbell, vemos que sua argumentação aponta a necessidade de desapego em relação à busca de uma verdade fatual nos mitos – quiçá histórica, se pensarmos no judaísmo-cristianismo – e de sensibilização para a verdade humana que eles contêm. O autor propõe uma observação das narrativas míticas, através da comparação entre mitos de culturas diversas, para que nelas se evidencie a ressurgência de determinados temas, permitindo maior clareza em relação às ‘mensagens’ a captar. O conselho de Campbell indica-nos que, para o autor, a razão teórica tem uma função bastante importante na trajetória da iluminação pessoal pelos mitos. A mudança de horizontes, recomendada por Campbell, leva o leitor a colocar-se tal qual estrangeiro diante do texto, sendo pela ação do exótico, do singular, do estranhamento, enfim, que o igual – aquilo que já estava lá sem ser visto – revelar-se-á.

Através de Campbell, finalmente, chegamos a um ponto em que convergem três conceitos fulcrais ao nosso trabalho: literatura, mito e *logos*. Na verdade, mais importante do que o debate sobre cada um desses conceitos, interessa-nos agora

refletir um pouco sobre a literatura como instância de coabitação do mito e da razão conceitual.

Partimos da comum ideia de oposição entre *logos* e mito, associando-os, respectivamente, a outro par de opostos: consciente e inconsciente. Dois pressupostos, porém, situam-se no nosso horizonte: o primeiro é que nenhum dos pares constitui, na nossa compreensão, instância ou estrutura meramente oposta ou divergente. Percebemo-las como estruturas cujas relações são de ordem: uma, filial (mito e *logos*), e outra, gemelar (inconsciente e consciente). Resulta daí o segundo fato: não vemos limites precisos possíveis para uma separação dos elementos dentro de cada díade, pois eles não são simplesmente co-habitantes do mesmo espaço. Comparamos esses sistemas ao Yin-Yang, imagem representativa de forças complementares: no conjunto formado por cada díade, um elemento contém o outro, sem que deixe de ser um³⁷.

Segundo acreditamos, o *logos* foi gestado pelas estruturas do pensamento mítico que, conforme concebemos, nela permanecem. Se por instante nos reportarmos a Piaget – que pensou a evolução cognitiva do indivíduo³⁸ –, e com ele concluirmos que, ao longo do nosso desenvolvimento pessoal, vários de nossos esquemas primários, ao invés de serem substituídos, só ganharam em complexidade, não temos como acreditar que o pensamento conceitual substituiu, em termos estruturais, o pensamento mítico. Só podemos conceber que houve, na verdade, um processo de justaposição com a interpenetração dos contrários, e que, no recôndito do *logos*, ou nele entranhado, o pensamento mítico persiste e deve se fazer presente de uma forma que, na esfera das ciências, por exemplo, expressão por excelência da elaboração teórica, ainda não alcançamos entender.

³⁷ O Yin-Yang é um símbolo chinês que representa, em termos gerais, uma unidade harmônica formada por forças opostas: o masculino e o feminino, o forte e o fraco, o celeste e o terrestre etc. Sua representação pictórica se faz com uma circunferência dividida ao meio por uma linha ondulante e com seus hemisférios, de igual tamanho, preenchidos cada um com uma cor: um preto, o outro, branco. Porém, espelhando a interpenetração dos polos opostos, cada um deles possui uma pequena área preenchida com a cor do outro.

³⁸ PIAGET, Jean. **La naissance de l'intelligence chez l'enfant**. 5. ed. Neuchatel/Suisse: Delachaux et Niestlé, 1966.

Gostaríamos de ensaiar uma aproximação entre essas díades de opostos complementares – consciente e inconsciente; *logos* e mito – e o que cogitamos poder ser mais uma: mito e literatura. Por um lado, na narrativa mítica, embora comprometida com o pensamento que lhe deu origem, opera-se, em sua construção, a ação do *logos* através da linguagem. Por outro lado, a literatura, cujo processo de labor com a linguagem aponta para um predomínio do *logos*, pode justamente com isso potencializar ou revelar sua dimensão mítico-simbólica, o que nos sugere uma tessitura obtida através de uma tensão, ou, como dissemos acima, da interpenetração dos contrários.

Após a recuperação histórica e teórica – dentro de um determinado recorte – da trajetória do pensamento moderno ocidental sobre os mitos, e tendo permitido o fluxo de nossas reflexões sobre o tema, consideramos, neste momento, valioso proceder a uma breve retomada, dentre as ideias que expusemos ao longo deste capítulo, das noções mais importantes para a nossa perspectiva em relação ao mito, considerando que chegaremos a ele pela literatura.

Faz-se necessário reforçar, como conceito bastante caro ao nosso estudo, o que vimos em Cassirer – o mito sob a perspectiva da formação do conhecimento e do surgimento de uma forma específica de representação da realidade. Vimos ainda que desse formato cognitivo mítico ter-se-ia originado o pensamento conceitual, o *logos*. Ter essa teoria no nosso horizonte conceitual permite-nos trabalhar com a possibilidade de ver a literatura como uma expressão da linguagem particularmente carregada da tensão, ou da interpenetração, entre o *mythos* e o *logos*.

Vimos também com a teoria de Jung, e com nossas inferências a partir dela, que determinadas experiências, vividas durante uma primeira etapa do pensamento humano, ficaram impressas em um inconsciente coletivo que não cessa de reafirmar essas vivências através da expressão simbólica, que encontra no mito uma de suas formas de manifestação e organização.

Ainda, o pensamento de Campbell, que retoma conceitos junguianos, parece-nos transcendê-los, pois o autor logra uma bela articulação entre a instância psíquica, subjetiva do mito – os arquétipos – com uma esfera laboral de caráter racional, consciente e até individual da construção da narrativa mítica. Esta

característica do pensamento do autor permite-nos maiores reflexões sobre o escritor como construtor de mitos – uma contraface do criador de mitos como poeta – o que para nós é extremamente profícuo, e, considerando a natureza do nosso objeto, iluminador da ideia de ressignificação mítica.

Devemos, neste momento, esclarecer que, se demos bastante relevância à teoria de Jung, não será por ter sido essa nossa escolha conceitual com fins de análise. Voltamos a afirmar a necessidade de considerar o capital de conhecimentos sobre o mito, não apenas por contextualização ou ilustração, mas, sim, por nos dedicarmos ao estudo de peças resultantes de um deliberado trabalho de reelaboração no campo mítico, escritas por autores cuja formação intelectual foi alimentada pela tradição filosófica e histórica ocidental, especialmente em se tratando dos franceses Giraudoux e Sartre, ambos filósofos de formação. E, assim sendo, não poderíamos deixar de explorar melhor as ideias que, no nosso entender, findaram por dar o tom preponderante dos estudos sobre o mito nesse recém-escoado século XX.

Lembremos o fato de que existe uma intrínseca relação entre mitos e ritos – sacrifícios, uniões sagradas, ritos de passagens e consagrações –, constituindo negligência indesculpável a omissão desse tema neste trabalho. Contudo, esses estudos serão naturalmente trazidos à tona no decorrer da análise das peças e oportunamente discutidos.

Por fim, é preciso dizer que o destaque dado a esses autores não relega os demais à função de painel histórico de nossa pesquisa sobre o mito. Nutrimo-nos de perspectivas diversas, e, fazendo jus ao nosso tema, trabalharemos sob o horizonte de uma crítica em que se perfile a razão sensível.

2. Mito e Literatura

2.1. Das Formas simples de Jolles às fases da linguagem por Northrop Frye

*Formas simples*³⁹, livro escrito em 1930 por Johannes Andreas Jolles – André Jolles –, representa a empreitada, no âmbito da teoria literária, de compreender, categorizar e distinguir os traços estilísticos distintivos de uma literatura que encontra sua expressão maior na oralidade. Trata-se de uma obra cujo fim é lançar os fundamentos de uma teoria da literatura de expressão oral.

Jolles distingue as diferentes correntes críticas pelo que elas priorizaram em termos de análise: o belo na obra – a vertente filosófica; o sentido da obra – a crítica romântica; e sua morfologia. O autor indica sua determinação em olhar o fenômeno literário a partir de sua forma, conceito que ele estabelece da seguinte maneira: “En éliminant tout ce qui est conditionné par le temps ou individuellement mouvant, on peut, dans la poésie au sens le plus large, établir également la forme, la circonscrire et la connaître dans son caractère fixe”⁴⁰ (JOLLES, 1972, p. 15), permitindo-nos falar de Forma, aqui, como sendo o conjunto de traços distintivos, essenciais, de um determinado fenômeno literário.

Vale destacar o trecho em que Jolles se refere a uma “poesia em seu sentido mais amplo” para mais uma vez mencionar o *corpus* do autor, o fenômeno literário fixado a partir da e na oralidade, objeto esse que, diferentemente da forma literária que se notabiliza pelo que ocorre de individual e particular em sua construção (pela marca do escritor, digamos assim), tem sua singularidade no fato de que sua ‘estrutura essencial’ encontra-se fixada, em estado de potência, em uma dada cultura, residindo nisso sua força. Tentamos estabelecer a diferença entre o que Jolles chama de “Formas sábias” (individual) e “Formas simples” (coletiva). Nas palavras do próprio autor:

³⁹ JOLLES, André. **Formes simples**. Traduit par Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, 1972.
———. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

⁴⁰ “Eliminando tudo que é condicionado pelo tempo ou individualmente variável, podemos, na poesia, em seu sentido mais amplo, estabelecer igualmente a forma, circunscrevê-la e conhecê-la em seu caráter fixo”. (Tradução nossa).

Commençons par le langage; dans la Forme savante il s'efforce à tel point d'être solide, particulier et unique [...]. Nous exprimons la chose en disant que, finalement, la Forme savante ne peut trouver sa réalisation définitive que par l'action d'un poète – le poète ne désignant évidemment pas la force qui crée mais celle qui effectue.

[...]

Forme savante ou Forme simple, on peut également parler de “paroles propres”; mais dans les Formes savantes, il s'agit des *paroles propres au poète*, qui sont l'exécution unique et définitive de la forme, alors qu'il s'agit dans la Forme simple des *paroles propres à la forme* qui s'y donne à chaque fois et de la même manière une exécution nouvelle.⁴¹ (JOLLES, 1972, p. 186).

As Formas simples de que trata Jolles são: a legenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto e o chiste. O mito, dentre as formas estudadas pelo autor, é o tipo de narrativa mais fugidia à sua categorização, como ele mesmo reconhece, seja pela própria opacidade da narrativa mítica, seja pelo fato de que categorizar uma forma de expressão tão diversa e ampla – cultural e temporalmente – é uma tarefa que demandaria um nivelamento inaceitável das diversas sociedades e seus mitos. Jolles tem consciência disso, e, não por acaso, é com as legendas (vidas de santos), material historicamente e culturalmente muito bem delimitado – a Idade Média cristã –, que ele consegue de modo mais pleno sua sistematização. Assim sendo, também partiremos das legendas para que as categorizações de Jolles fiquem menos obscuras quanto à natureza e características do mito.

As Formas simples são cristalizações de uma determinada disposição mental na linguagem, em estado de potência, ou latência. “Disposição mental”, tradução de

⁴¹ “Comecemos pela linguagem; na Forma sábia, ela se esforça a tal ponto para ser sólida, particular e única [...] Expressimos a coisa dizendo que, finalmente, a Forma sábia só pode encontrar sua realização definitiva pela ação de um poeta – o poeta designando evidentemente não a força que cria, mas a que efetua.”

[...]

“Forma sábia ou Forma simples, podemos igualmente falar de “palavras próprias”; mas, nas Formas sábias, trata-se das *palavras próprias do poeta* que são a execução única e definitiva da forma, enquanto na Forma simples são as *palavras próprias à forma* aquelas às quais se dão, a cada vez e da mesma maneira, uma execução nova.” (Tradução nossa).

um neologismo do autor em língua alemã, é versão do que literalmente seria: “le fait que l’esprit soit occupé d’une certaine façon, tourné dans une certaine direction”⁴² (JOLLES, 1972, p. 34, N. d. T). É então a disposição mental de um povo, de uma sociedade, o dispositivo que organiza um determinado material, ou conteúdo, gerando-lhe uma forma, de tal modo que esta forma é, no fundo, uma resposta, ou o reflexo de uma demanda do espírito. Não podemos deixar de observar que o pensamento de Jolles concebe a literatura como uma estrutura cuja organização dá-se por força de seu próprio conteúdo, e que essa ideia também contempla as Formas sábias, se lembrarmos sua asserção sobre o que é o poeta: “não a força que cria, mas a que efetua” (JOLLES, 1972, p. 186). E é pela análise de formas em estado vivo, concretizadas em determinadas narrativas, que Jolles infere a disposição mental que lhes corresponde.

Uma vez que a Forma simples, como conceito, encontra-se em estado de potência, ou latência, toda vez que nasce uma narrativa correspondente a essa Forma, trata-se da Forma simples atualizada, ou, como também diremos nós, concretizada. Cremos não discrepar de Jolles ao estabelecer uma analogia, para fins de didatismo, entre a relação da Forma simples com a forma atualizada e a ligação entre língua e fala, em que a língua é um fenômeno que, como um todo, existe virtualmente no conjunto formado por um povo, clã social ou cultura, que se concretiza como fala a cada ato de comunicação ou expressão.

O conceito de disposição mental corresponde a uma das categorias de análise utilizada por Jolles para descrever as Formas simples. Além dessa, duas outras se encontram muito bem delineadas, sendo importante para enriquecer nossa compreensão das formas: os gestos verbais e o objeto. Tentaremos, partindo da legenda, esclarecer a configuração dessas três categorias para que melhor sejam compreendidas em relação ao mito.

Já vimos que a disposição mental nomeia uma ‘atitude’ mental culturalmente delimitada. Em relação à legenda, Jolles associa seu nascimento a um fortíssimo investimento da igreja católica, a partir da baixa Idade Média, nos processos de

⁴² “o fato de que o espírito esteja ocupado de uma determinada forma, voltado para uma determinada direção”. (Tradução nossa).

canonização de santos. Sabemos que tais ações decorrem de uma investigação aos moldes do inquérito criminal. Deve-se comprovar, em relação ao candidato a santo, uma vida de rigores, milagres e martírio, falando de modo bastante resumido. Jolles (1972) refere-se a números elevados de beatificações a cada dia, de modo que houve no período uma intensa vivência social da santidade, em termos católicos. Essa exacerbação da santidade e a consequente demanda por referências, por modelos de comportamento a seguir no intuito de obtê-la, constituem o que Jolles chama de disposição mental para a imitação, para a constituição de modelos exemplares. A legenda, portanto, resulta ao mesmo tempo em que fomenta a inquietação mental em torno da vida dos santos.

Os gestos verbais são unidades de sentido peculiares a uma determinada Forma, cuja expressão pela linguagem encontra seu análogo, no âmbito da composição musical, no que chamamos de tema e variações. Jolles assinala que na legenda, cujo conteúdo é a vida e a formação dos santos, a presença de eventos de suplício físico e espiritual geram ‘temas’, gestos verbais, que estarão presentes em qualquer forma atualizada, ou seja, em toda narrativa concreta: a roda laminada das torturas, o confronto do mártir com os falsos ídolos e a voz celeste que se faz ouvir pelo mártir são alguns dos gestos verbais presentes na legenda (JOLLES, 1972).

Uma das características dos santos seria a capacidade de operar milagres, e podemos considerar o feito ‘milagre’ como uma objetivação da santidade. Aliás, não só concretização, mas também uma marca do santo que permite eternizá-lo, uma vez que os milagres também podem acontecer após sua morte. Jolles aponta uma outra objetivação e processo de eternização do santo através da relíquia, que, na forma legenda, corresponde à categoria que o autor chama de ‘objeto’. As relíquias são, como sabemos, partes do corpo do santo, algum objeto pessoal ou um objeto que tenha sido usado em sua martirização.

Podemos observar que a relíquia, além de ser de fato um objeto e ter o poder de tornar eterno aquele de quem ela procede, acaba também se tornando uma parte que passa a significar o todo. Essa qualidade da relíquia permite-nos arriscar a formulação de um conceito para a categoria ‘objeto’ na estrutura da forma simples –

necessidade nossa que se deve ao fato de não termos encontrado em Jolles uma definição dessa categoria, apenas exemplificações concernentes a cada forma.

Diremos, pois, que, nas formas concretizadas, o objeto é aquilo que podemos apontar como unidade mínima de significado possuidora da propriedade de tomar o lugar da própria forma ou de seu conteúdo. Na nossa compreensão, o objeto é uma síntese imagética da forma. Porém, trata-se de uma síntese, ou parte, que não só equivale ao todo como pode transcendê-lo. No caso da legenda, por exemplo, se pensarmos na figura do Cristo, que, para Jolles, é o santo dos santos, a grande vida a imitar, o Santo Sudário e o Santo Graal são relíquias que acabaram concentrando significados paralelos à narrativa a que pertencem.

Veremos agora como Jolles procedeu às categorizações em relação ao mito. Não é demais lembrar que, dada a diversidade dos mitos no que diz respeito ao seu meio cultural e período de origem, aos conteúdos que eles podem trazer, enfim, a heterogeneidade dos mitos dificulta um contorno preciso das categorias de análise concebidas por Jolles quando aplicadas à sua compreensão.

Segundo Jolles, à forma Mito corresponde uma disposição mental para o saber, o conhecimento. O homem, motivado pelo anelo de decifrar o mundo à sua volta, joga-lhe uma questão; Jolles observa que questionar também exprime demandar e que, na língua em que escreve (alemão), podemos incluir os significados de desejar, procurar e exigir (JOLLES, 1972, p. 81).

Subjaz à ação de exigir um sentimento ou percepção de alteridade daquele que pergunta em relação ao objeto perquirido: “cela veut dire que l’homme est en face de l’univers comme l’univers est en face de lui et qu’il le *questionne* [...] L’homme demande à l’univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui”⁴³ (JOLLES, 1972, p. 81); e, ainda, vê-se nesse homem um espírito sem passividade fazendo face ao mundo. A demanda do homem é que o próprio universo se lhe desvende. O mito para Jolles, portanto, decorre de uma relação mediatizada entre o indivíduo e o universo.

⁴³ “isto quer dizer que o homem está diante do universo como o universo está diante do homem e que ele lhe *questiona* [...] O homem pede ao universo e a seus fenômenos que se façam conhecer por ele” (tradução nossa).

Para Jolles, a narrativa da criação no livro do Gênesis é um exemplo dessa autorrevelação do mundo. O autor destaca no relato a ausência da divindade no que diz respeito à autoria do próprio relato. Deus não fala ao homem, não lhe conta o que fez e o porquê; fala tão somente aos elementos, e para determinar que se criem: “Faça-se a luz”, e assim fez-se. Segundo Jolles, há um limite entre Deus e a criação, da qual Ele, assim como o homem, também se encontra em face, ao avaliar, por exemplo, que a luz era boa. Na forma através da qual se elabora essa narrativa, evidencia-se que cada ser criado – terra, sol, lua, luz, trevas – tem sua autonomia:

[...] elle [a criação] est la réponse ultime, par-delà le phénomène de la création, la prophétie sublime de cette création elle-même qui se fait connaître à son créateur comme étant “bonne”.

Ici, en tant que forme, le mythe se referme parfaitement sur lui-même: on pose une question sur la lune et sur le soleil, la lune et le soleil répondent.⁴⁴ (JOLLES, 1972, p. 83, inserção nossa).

Como dissemos anteriormente, as Formas simples são estruturas em estado de potência, ou, arquiformas, ou, ainda, formas paradigmáticas. Elas estão em estado de ‘repouso’ e se concretizam no que Jolles chama de forma atualizada. Ou seja, cada narrativa mítica é uma forma atualizada da Forma ‘Mito’: a narrativa bíblica da criação, o mito de Prometeu e o mito de criação do universo segundo os gregos seriam exemplos de atualizações da Forma Mito.

No mito, o gesto verbal corresponde à expressão que singulariza a criação. Sol, lua, montanhas, oceanos, rios, trovões, mata, monstros ou animais amigos, tudo isso já está no mundo quando cada homem chega. Poderíamos dizer que, na verdade, a criação já está ‘criada’. No entanto, o mito registra o momento em que essas entidades revelam-se para o homem, respondem-lhe, tornando-se, portanto, únicas: “[...] chaque fois qu’une montagne donne témoignage de soi-même, elle se nomme ‘*pillier du ciel*’ et dit qu’elle a été construite pour soutenir le ciel, ou encore

⁴⁴ “[...] ela [a criação] é a resposta última, para além do fenômeno da criação, a profecia sublime dessa criação se faz conhecer a si própria ao seu criador como sendo ‘boa’. Aqui, enquanto forma, o mito fecha-se perfeitamente sobre si mesmo: faz-se uma pergunta sobre a lua e sobre o sol, a lua e o sol respondem.” (Tradução nossa)

‘*siège des dieux*’, et qui veut dire qu’elle a été placé pour servir de résidence à la divinité”⁴⁵ (JOLLES, 1972, p. 93.). Nas palavras do próprio Jolles, “o *evento* define o *gesto verbal do mito*” (JOLLES, 1972, p. 93). Perceba-se que, no mito, o seu gesto verbal, o evento, corresponde à expressão que singulariza cada momento criador e seu resultado.

Definimos o objeto, quando falávamos sobre a legenda, como sendo um elemento que se configura como unidade mínima de significado, possuidora da propriedade de tomar o lugar da própria forma ou de seu conteúdo, ou a síntese imagética da forma. Em relação ao mito, o objeto parece-nos fornecer o elo entre seu gesto verbal, toda expressão que singulariza o evento da criação, e o homem. Jolles (1972) aponta o símbolo como objeto do mito.

Encontramos aí uma ligação não só com o conceito de mito, do Mircea Eliade de *Mito e realidade* (2006) – o mito como narrativa fundante, legitimadora de espaços e acontecimentos –, mas, principalmente, com a ideia de sagrado, presente em *O sagrado e o profano*⁴⁶, onde vemos o sagrado como instância que torna real e concreto um espaço, um acidente geográfico, uma força da natureza. Observemos que, segundo Eliade (2008), tudo aquilo que é, que existe de fato para um determinado povo, assim é por estar na esfera do sagrado. O profano é aquilo que não tem existência. cremos que podemos afirmar que a narrativa mítica, sintetizando Jolles (1972) e Eliade (2008), é a linguagem modelando o testemunho do ente sagrado e sua declaração de existência diante do homem que o investiga.

Na senda do formalismo, encontramos em Greimas uma análise estrutural do mito, em um texto onde o autor anuncia o intuito de estabelecer os princípios balizadores de uma teoria estruturalista da narrativa mítica. Apoiado em Lévi-Strauss e tomando como ponto de partida o modelo proposto por Vladimir Propp para o estudo do conto maravilhoso, Greimas apresenta, em “*Éléments pour une théorie de*

⁴⁵ “[...] cada vez que uma montanha dá testemunho de si mesma, ela se denomina ‘*pilar do céu*’ e diz que foi construída para sustentar o céu, ou ainda ‘*assento dos deuses*’, o que quer dizer que ela foi posta para servir de residência para a divindade.” (Tradução nossa).

⁴⁶ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

l'interprétation du récit mythique"⁴⁷, o que parece uma taxonomia da narrativa mítica articulada com feitiço de estrutura algébrica. Para a investigação das isotopias presentes em uma determinada narrativa mítica, Greimas procura estabelecer uma gramática semântica do mito, gramática essa que obedece aos princípios organizadores da narrativa, amplamente considerada (GREIMAS, *In* BARTHES *ET AL*, 1981).

Para Greimas, a unidade discursiva – a narrativa – estrutura-se através de uma sequência de enunciados que

[...] simulent linguistiquement un ensemble de comportements ayant un but. En tant que succession, le récit possède une *dimension temporelle*: les comportements qui s'y trouvent étalés entretiennent entre eux des relations d'antériorité et de postérité. Le récit, pour avoir un sens, doit être un tout de signification et se présente, de fait, comme une *structure sémantique simple*.⁴⁸ (GREIMAS, p. 35 *In*, BARTHES *ET AL*, 1981).

Pensamos não extrapolar quando vemos nessa afirmação de Greimas um eco da definição de tragédia que encontramos em Aristóteles: a mimese de homens em ação através da linguagem e com uma estrutura formada por episódios cuja sucessão dê-se por nexo causal e de modo a não haver nela situações prescindíveis, conformando, assim, um todo orgânico que tenha início, meio e fim – tudo convergindo para um determinado fim.⁴⁹

Mas é uma propriedade da narrativa mítica apontada por Greimas o que particularmente desperta nosso interesse e nos permite aproximar o mito da

⁴⁷ GREIMAS, Algirdas J. "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique". *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Communications**, 8. L'analyse structural du récit. Paris: Éditions du Seuil, 1981, (pp. 34-65).

⁴⁸ "[...] simulam linguisticamente um conjunto de comportamentos que tenham um fim. Como sucessão, a narrativa possui uma *dimensão temporal*: os comportamentos que nela se encontram dispostos estabelecem entre si relações de anterioridade e de posterioridade. A narrativa, para que tenha um sentido, deve ser um todo significativo e se apresenta, de fato, como uma *estrutura semântica simples*." (Tradução nossa).

⁴⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

tragédia. Vimos como a sucessão de eventos no tempo é característica da narrativa, conceituando em termos amplos. Greimas divide o gênero narrativo em subclasses, sendo uma delas composta por mitos, contos e peças de teatro. Para o autor, o que permite agrupar tais narrativas em uma subclasse – que ele nomeia, a propósito, de ‘narrativas dramatizadas’ – é o fato de que a dimensão temporal que as reveste encontra-se dicotomizada em um ‘antes’ em ‘oposição’ a um depois (GREIMAS, p. 35, *In BARTHES ET AL*, 1981).

Chega a ser evidente que a sucessão temporal de episódios urdidos pelo agir humano apresente mudanças situacionais, mas queremos salientar a oposição apontada por Greimas. Não se trata simplesmente de sucessivas passagens de um estado a outro – ou de uma conjuntura a outra –, mas sim a transformação de uma situação em seu **reverso**.

O autor toma como exemplo de análise o mesmo mito bororo (etnia indígena que habita o estado de Mato Grosso) estudado por Lévi-Strauss em *O cru e o cozido*. Greimas analisa a trajetória do jovem personagem que, ao violentar a mãe, é punido pelo pai e enviado para várias expedições perigosas, que se revelam provações. As circunstâncias alteram-se sempre, e cada tentativa de castigo transforma-se em seu oposto. Por fim, o jovem retorna à sua aldeia como herói e consegue vingança sobre o pai e todas as suas esposas. Acreditamos não extrapolar ao dizer que, levando Greimas às últimas consequências, mito e drama conjugam-se pela *peripeteia*⁵⁰.

Refletindo sob uma perspectiva que articula linguagem e pensamento, Northrop Frye, em *O código dos códigos*⁵¹, inspira-se em Giambattista Vico e dele aproveita a proposição concernente a uma história da evolução da linguagem – esta inserida em um plano maior de apresentar um modelo de desenvolvimento da

⁵⁰ Conceito aristotélico que designa, em relação à tragédia, uma alteração qualitativa no rumo da ação dramática, que, de uma determinada situação, muda para seu exato oposto (ex: Édipo, que se descobre parricida quando finalmente desvenda o assassinio de Laio).

⁵¹ FRYE, Northrop. **O código dos códigos**. A Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

história das nações⁵² – para refletir sobre as transformações da linguagem através da história humana e propor uma tipologia para categorizar essas etapas evolutivas.

Vico (1894) concebe um processo de desenvolvimento que vai da linguagem estruturada por sinais, ou seja, pré-verbal, até a linguagem articulada por palavras, e distingue três espécies de linguagem. A primeira, que ele chama de ‘língua divina mental’, estrutura-se através de sinais e/ou hieróglifos. A ela corresponderia uma fase em que o homem ainda não teria conquistado a capacidade de abstração necessária para comunicar-se por meio de expressões gerais, e o recurso a uma imaginação poética teria gerado figuras pictóricas que pudessem representar, de forma concentrada, um conjunto de informações. Nessa etapa, segundo Vico, a linguagem tem uma função primordialmente religiosa, e seus sinais servem às cerimônias sagradas, aos “atos mudos de religião” (VICO *In*: VICO; MICHELET, 1894, p. 557).

Na segunda fase, a linguagem, que ainda é hieroglífica, ou constituída por sinais, e elaborada pela mesma imaginação poética da fase anterior, é usada preponderantemente para descrever o mundo dos heróis. Vico a denomina de linguagem dos ‘signos heroicos’ (p. 557).

A terceira etapa da linguagem, denominada por Vico de ‘língua vulgar’ (1894, p. 559), é o momento em que finalmente se organiza a linguagem articulada. As palavras nascem no terreno da abstração e, agora, sim, as expressões gerais passam a ocupar o lugar das linguagens anteriores e seus inúmeros caracteres. Por ‘vulgar’, Vico indica o fato de que sobre essa linguagem o povo tem domínio amplo. Ainda, em relação a esses três estágios da expressão humana, o filósofo afirma que eles se repetem ciclicamente.

Frye (2004), como mencionamos, também propõe que a linguagem apresenta três fases distintas em termos de predominância de tipo de expressão. Diferentemente de Vico, no entanto, Frye concentra sua observação em um período em que a expressão verbal e a escrita já fazem parte da cultura, e é para a escrita que se voltam suas reflexões.

⁵² VICO, Giambattista; MICHELET, Jules (Org.). **Oeuvres choisies de Vico**. Traduction Jules Michelet. Paris: Flammarion, 1894. Obtido em: <http://www.archive.org/details/oeuvreschoisiesd00vicouoft>

Inicialmente, Frye apresenta o que ele concebe como as três fases da linguagem, em paralelo à classificação de Vico: expressão hieroglífica, ou metafórica; expressão hierática, ou metonímica; expressão demótica, ou descritiva.

Na primeira fase, a da expressão metafórica – na qual se situa Homero, segundo Frye –, a linguagem, assim como o homem, tem com o objeto uma relação imediata, o que significa que ela não cumpre a função de evocá-lo, mas, sim, de representá-lo fisicamente. A palavra se confunde com o objeto, e na linguagem desse primeiro momento prepondera então o uso da palavra-coisa: “Todas as palavras nesta fase da linguagem são concretas: em verdade não há abstrações” (FRYE, 2004, p. 29). Palavra e objeto são, nessa fase, portanto, partes de um mesmo todo, e, na ausência do objeto, o verbo o trará: a fase da expressão metafórica é mãe das palavras de poder, dos encantamentos e dos mitos. No entanto, atentemos, nessa metáfora não se oculta um raciocínio comparativo que iguala o diferente por força da criatividade poética, mas, sim, uma razão que vê semelhança e contiguidade naquilo que, hoje, nos pode parecer discrepante. Como diz Frye (2004, pp. 29-30),

Do ponto de vista da crítica literária isto quer dizer que, se as concepções de Homero não eram metafóricas para ele [...], elas devem sê-lo para nós. Do modo como pensamos nas palavras, apenas metáforas podem expressar, na linguagem, o sentido de uma energia comum a sujeito e objeto.

Na segunda fase, a hierática, predomina a linguagem que substitui a realidade, pois a expressão constrói-se em analogia ao objeto-mundo, não mais como sua materialização sonora: “Sujeito e objeto tornam-se mais consistentemente separados e a ‘reflexão’, junto com sua ressonância de se olhar um espelho, vem ao proscênio verbal” (FRYE, 2004, p. 30). Frye também chama de metonímica essa etapa, pois agora a palavra não mais presentifica o objeto, mas evoca-o, com ele estabelecendo uma relação de afinidade que prepondera sobre a anterior relação de pertença, característica da fase metafórica.

Ainda,

As operações intelectuais da mente passam a distinguir-se das emotivas; assim torna-se possível a abstração, e o senso de que há maneiras válidas e não válidas de se pensar termina por desenvolver a concepção da lógica. Nas entranhas dos heróis homéricos revolve-se uma inextricável mistura de pensamento e emoção; Sócrates demonstra, sobretudo em sua morte, a penetração superior do pensamento quando este se encontra no comando do sentimento. (FRYE, 2004, p. 30).

Finalmente, na terceira etapa, a linguagem descritiva/demótica “perscruta a realidade”, chegando inclusive a questioná-la. Nesse momento, a autonomia do sujeito frente ao mundo é nítida, e ele o classifica e determina o que pode ou não ser considerado realidade. Sobrepõe-se, aí, a linguagem da empiria, da razão indutiva. A linguagem é então descritiva, como diz Frye, e podemos também dela dizer que é determinante, pois é ela quem passa a fixar os limites do mundo.

Em relação a esse percurso da linguagem, considerando sua relação com o pensamento mítico/religioso, a seguinte afirmação de Frye parece-nos condensar suas reflexões:

Na primeira fase da linguagem, a metafórica, o elemento unificador da expressão verbal é o “deus”, um espírito-da-natureza personificado. Na segunda fase a concepção de um “Deus” transcendente desloca-se para a centro [sic] da ordem das palavras. Na terceira fase o critério da realidade é a fonte da experiência na ordem da natureza, no que tange ao sentido e aos sentidos; [...] O espaço mitológico separou-se do científico graças à nova astronomia do século XVII; o tempo mitológico separou-se do científico graças às novas geologia e biologia do século XIX. (FRYE, 2004, p. 39).

As ideias de Frye descrevem um trajeto do homem e sua linguagem em muitos aspectos semelhantes ao descrito pelo Cassirer de *Linguagem e mito* (2006). Ambos concebem um processo de desenvolvimento da linguagem cujo início deriva de uma relação do homem com o mundo na qual não existe sentimento de

alteridade por parte do primeiro em relação ao segundo. Aglutinam-se, nesse universo, homem, mundo e palavra, e o sentimento do sagrado – um ‘deus’, ou ‘deuses’ – será o elemento central de organização e classificação dessa realidade primeira. Ambos os autores, portanto, compreendem uma fase primeira da linguagem atrelada ao sagrado, o que nos permite concluir que, independente de seu conteúdo, o ‘contar’ nasceu sagrado, assim como nasceram míticos os primeiros relatos estruturantes da humanidade.

Todavia, há, entre Cassirer e Frye, alguns pontos de desacordo sobre os quais refletiremos com o objetivo de obter, do pensamento de ambos os autores, uma síntese que, julgamos, enriquecerá nosso horizonte relativamente aos liames entre o mito e a literatura.

É inequívoca a similaridade entre as etapas da evolução da linguagem apontadas por Cassirer (2006), com base nas categorias de Usener, e as fases descritas por Frye (2004), que, por sua vez, partiu de um modelo de Vico, e tendemos por isso a emparelhar as fases hieroglífica/metafórica, hierática/metonímica e descritiva/demótica de Frye às etapas dos deuses momentâneos, dos deuses especiais e dos deuses pessoais de Cassirer.

Convém ressaltar, no entanto, o fato de os autores tratarem de períodos diferentes da história da humanidade. Enquanto Cassirer pensa sobre a aquisição da linguagem (estamos falando de um evento que teria se dado há aproximadamente 45.000 anos), Frye está a falar sobre um período em que não só a linguagem já está dada, mas também a escrita já é um fato; lembremos que ele ilustra seu pensamento percorrendo desde a poesia de Homero até o pensamento do século XIX, período no qual, considerando os termos de Cassirer, a razão teórica já teria substituído, desde bastante tempo atrás, o pensamento mítico. Observamos, assim, que Cassirer e Frye tratam de fenômenos diferentes, porém, em termos semelhantes.

Existe ainda outro ponto de divergência entre o pensamento dos dois autores. Recordamos ter citado um trecho de Cassirer, do *Ensaio sobre o homem* (1994, p. 48), no qual o autor expressa o fator de irreversibilidade no processo de desenvolvimento da linguagem e do pensamento humanos, e uma consequente

perda da relação imediata com o mundo e da linguagem ‘encantada’, perda cuja mitigação é obtida através da linguagem metafórica poética, através da qual o homem “torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada” (CASSIRER, 2006, p. 115).

Quanto a Frye, vem dele a seguinte afirmação:

No que se refere à mitologia as questões são mais confusas: aparentemente cientistas sociais levam muito mais tempo do que poetas e críticos para compreender que **toda a mente é uma mente primitiva, sejam quais forem as variáveis do condicionamento social**. (FRYE, 2004, p. 64, grifo nosso).

E se Frye, por um lado, assevera a permanência da mente primitiva, ou seja, mítica, por outro, ele declara que a linguagem descritiva/demótica não tem sua existência exclusivamente a partir do século XIX:

A fase descritiva da linguagem corresponde à que Vico chamou de ‘vulgar’ ou demótica, o que significa que ela é semelhante ao que sempre foi acessível e extensamente usado em termos de linguagem, principalmente em termos de linguagem ordinária que nunca teve ascendência cultural. Um sumério ou egípcio de 3.000 a.C., quando pedisse pedras para uma construção, ou barganhasse com a parentela da mulher as finanças de seu casamento, ou cobrasse os impostos devidos por um sitiante, certamente usaria as mesmas categorias demóticas de verdadeiro e falso, razoável e fantasiosos, que nós usaríamos hoje em dia. (FRYE, 2004, p. 37).

É possível, portanto, concluir, conforme o exposto por Frye, que, em relação ao período que ele analisa, todos os estilos de expressão descritos (hieroglífico/metafórico, hierático/metonímico e demótico/descritivo) são sincrônicos, e o que o autor aponta como fase trata-se, na verdade, de períodos em que um desses estilos, pela função de que está incumbido, prepondera sobre os demais, diferentemente do que nos parece descrever Cassirer (1994; 2006).

Vale a pena retomar as fases da linguagem, segundo a descrição de Frye (2004), e deixar bem clara a relação entre os três estilos (metafórico, metonímico e demótico) e suas respectivas funções.

Na expressão metafórica, representativa de um pensamento que não distingue os limites entre homem e natureza (homem e objeto), e que, por conseguinte, não estabelece fronteiras entre o verbo e a coisa, a palavra é uma extensão do objeto, e, assim sendo, ela não o evoca, mas bem o concretiza. Trata-se da palavra de poder, a palavra mágica, encantatória. Sua função reside primordialmente na instauração do sagrado.

A linguagem metonímica, da segunda fase, constitui a expressão de um pensamento que, como já afirmamos, elabora-se como análogo ao mundo, não mais como sua extensão ou contraparte, e é representativa da ascensão do pensamento filosófico em detrimento do pensamento mítico. Sua função encontra-se na formulação do pensamento lógico dedutivo, dos silogismos, da argumentação cujo valor é determinado por sua lógica interna. Segundo Frye, essa fase inicia-se com Platão e tem seu declínio no século XVI, quando começa a terceira fase da linguagem, a demótica.

Na exposição de expressão demótica (FRYE, 2004, p. 36), “uma separação muito clara entre sujeito e objeto” se impõe, e a linguagem formula um “pensamento ou a reflexão [que] seguem as sugestões da experiência dos sentidos”. Nesse momento, impera a necessidade de representar com fidelidade a natureza circundante. A linguagem passa a ser o lugar privilegiado dos dados factuais, da razão empírica, e é expressão por excelência do pensamento indutivo. Ela é instrumento de representação do que se considera realidade objetiva, e as palavras são, então, o “servomecanismo da reflexão”, ou seja, um dispositivo mecânico que manipulamos para dar corpo aos nossos pensamentos.

No que diz respeito às fases da linguagem e o fenômeno literário, Frye (2004) não se detém na relação, em termos históricos ou estilísticos, entre as etapas metonímica e demótica e movimentos, ou períodos, literários específicos. Vimos que o autor aponta Homero como um poeta cuja produção evidencia os traços da fase metafórica, porém, em relação às demais fases, Frye apenas assinala o fato de que,

a partir da fase metonímica “a metáfora se torna uma das figuras de linguagem reconhecidas como tal” e que, com a transformação crescente da linguagem, “começará a crescer uma tensão entre o significado figurado e o que se chama de significado ‘literal’”. De suma importância, conforme compreendemos, é aquilo que o autor refere como sendo o ápice dessa tensão entre o termo em seu sentido figurado e o significado “literal”: a literatura da fase demótica – que encontra no realismo sua expressão privilegiada – “tentará evitar quanto puder as figuras de linguagem, alegando que elas são ‘meramente verbais’ e turvam a transparência da descrição” (FRYE, 2004, p. 48).

Para encerrar, voltemos à concepção de Vico (1894), que vê esse trajeto da linguagem como um fenômeno de repetição cíclica e fornece-nos, assim, um importante elemento de conciliação entre as ideias de Cassirer e as de Frye. O próprio Frye, inclusive, analisando as mudanças de paradigma de pensamento no século XX, período em que se chegou à conclusão de que “não era mais possível separar o observador do observado; o observador tornou-se também um objeto observado” (2004, p. 38), sugere que, considerando essa realidade, talvez estejamos iniciando um segundo ciclo, e que nova e redimensionada relação de contiguidade entre sujeito e objeto esteja a nos colocar diante da necessidade de voltar à expressão metafórica.

Ocorre-nos que talvez tenhamos iniciado um terceiro ciclo no século XX, tendo sido o segundo iniciado, de acordo com o que apontamos a partir de Frye (2004), nos tempos homéricos, e o primeiro aquele em que o homem primevo, diante do mundo, forjou a linguagem e o pensamento à medida que urdia seus mitos. E, conforme Frye, cabe à literatura, em sua função primeira, manter viva a fase metafórica da linguagem, sempre que houver o predomínio das demais fases, “representando-a como uma modalidade de linguagem que nunca devemos nos permitir subestimar, e muito menos perder de vista” (FRYE, 2004, p. 48).

2.2. O mito na tragédia: as razões gregas

Em *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, Vernant, ao refletir sobre a oposição entre *mythos* e *logos*, inicia ressaltando que essas palavras não indicaram sempre realidades necessariamente opostas:

Em grego, *mythos* designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou da enunciação de um projeto. *Mythos* é então da ordem do *legein*, como indicam os compostos *mythologeîn*, *mythologia*, e não contrasta inicialmente com os *logoî*, termo cujos valores semânticos são vizinhos e que se relacionam às diversas formas do que é dito. (VERNANT, 2006, p. 172).

De fato, a palavra *legein* é verbo para ‘dizer’, ‘contar’, ‘narrar’, ‘considerar’, ‘decidir’ e ‘juntar’, enquanto em *logos* temos um substantivo conectado a *legein* e cujo significado é ‘discurso’, ‘consideração’, ‘pensamento’. Interessa-nos, no momento, reportar o processo que levou à dita separação entre *mythos* e *logos*, mas, principalmente, refletir sobre suas consequências na representação do mito na tragédia.

Segundo Vernant, a escrita operou um papel fundamental para que a relação entre *mythos* e *logos* passasse da contiguidade para uma oposição na qual ao *mythos* coube a carga do maravilhoso, do fabuloso, passando ele a ser assimilado “a um conto de comadre” (VERNANT, 2006, p.177), enquanto o *logos* assumiu o atributo do discurso da verdade. A fixação, em texto escrito, daquilo que era da ordem da oralidade, resultando em um objeto que deu ao leitor a possibilidade de, tendo-o em mãos, revisitá-lo e analisá-lo criticamente, implicou um acréscimo de exigência, por parte desse público, em relação ao rigor lógico do discurso. O discurso, ao qual cabia antes convencer pelo encantamento, quase fórmula mágica, precisava agora responder aos rigores da coerência interna e externa, convencendo,

assim, pelo valor da argumentação e pela veracidade demonstrada dos fatos apresentados.

No que tange à relação entre oralidade e escrita na Grécia Antiga, e ao processo que deu primazia a esta última, Detienne, em “L’écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce”⁵³, fala de um processo ocorrido entre os séculos VIII e V a.C., e evidencia sua disposição em refletir sobre tal evolução prioritariamente sob o aspecto das relações entre escrita e poder – ou função social – em vez de partir do pressuposto de que haja uma necessária relação causal entre desenvolvimento da escrita e enriquecimento do pensamento conceitual:

En soi, aucun système graphique, même alphabétique, n’est porteur de la rationalité et de ses lumières infuses. Et c’est par un étrange aveuglement qu’on voudrait voir, à l’inverse, dans l’écriture un sous-produit de la culture orale.⁵⁴ (DETIENNE, p. 8, *In: DETIENNE ET AL*, 1992).

No entanto, sua ideia para explicar o que ocorreu na Grécia faz eco à teoria de Vernant:

Nous avons choisi une autre hypothèse: que l’écriture, en tant que pratique sociale, est une manière de penser, une activité cognitive, qu’elle engage des opérations intellectuelles. [...] Très précisément quand l’écriture, entre 650 et 450 avant notre ère, devient une activité majeure qui s’exerce au centre de la vie sociale.⁵⁵ (DETIENNE, p. 10, *In: DETIENNE et al.*, 1992).

⁵³ DETIENNE, Marcel. “L’écriture et ses nouveaux objets intellectuels em Grèce”. *In: DETIENNE, Marcel et al. Les savoirs de l’écriture en Grèce Ancienne*. Sous la direction de Marcel Detienne. 2. ed. France: Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 70-28.

⁵⁴ “Em si, nenhum sistema gráfico, mesmo alfabético, é portador da racionalidade e de suas luzes infusas. E é por uma estranha cegueira que se deseja ver, inversamente, na escrita, um subproduto da cultura oral” (tradução nossa).

⁵⁵ “Nós escolhemos uma outra hipótese: que a escritura, enquanto prática social, é uma forma de pensar, uma atividade cognitiva, que ela põe em ação operações intelectuais. [...] Muito precisamente quando a escrita, entre 650 e 450 antes de nossa era, torna-se uma atividade capital exercida no centro da vida social” (tradução nossa).

Mas é o próprio Detienne quem faz a ressalva de que se deve tomar esse processo na Grécia como um fato singular, não forçosamente único na história, mas não necessariamente universalizável, como prova a civilização Inca do Peru, que, sendo ágrafa, desenvolveu complexos sistemas contábeis, astronômicos e teóricos (DETIENNE, pp. 10-11, *In: DETIENNE et al.*, 1992).

No que diz respeito ao que mencionamos anteriormente sobre o fato de o texto representar o discurso da verdade (VERNANT, 2006), é Charles Segal, em “Vérité, tragédie et écriture”⁵⁶, quem afirma: “Dans la société grecque archaïque, le poète est un “maître de vérité”, celui dont le discours trouve sa validité dans un ensemble de récits privilégiés, culturellement valables”⁵⁷ (SEGAL, pp. 336, *In: DETIENNE et al.*, 1988).

Segal tem a concepção, assim como Vernant e Detienne, de que na Grécia Antiga a escrita teve um papel decisivo na formação de uma razão científica, vendo o desenvolvimento da prosa – que, segundo ele, mostrou-se uma ferramenta mais flexível, capaz de dar conta de sutilezas argumentativas, mas sem perder o poder do impacto pela narrativa – como um fator fundamental para a conformação da poesia trágica (SEGAL, p. 330, *In: DETIENNE*, 1988).

Para Segal, aquele que era o poeta de uma verdade sagrada passa a ser, também, o poeta da verdade argumentativa e da demonstração lógica. O autor lembra o fato de que as peças podiam levar meses ou anos para serem montadas, permitindo assim que o tragediógrafo as retrabalhasse, apontando, inclusive, a ocorrência de modificações em determinadas peças depois de terem sido elas levadas ao público – como o *Hipólito*, de Eurípedes, por exemplo, cuja versão primeira, *Hipólito velado*, é citada pelo autor (SEGAL, p. 333, *In: DETIENNE et al.*, 1992). Ainda, Segal ressalta que certos textos circulavam após a representação da

⁵⁶ SEGAL, Charles. “Vérité, tragédie et écriture”. *In: DETIENNE, Marcel et al. Les savoirs de l'écriture en Grèce Ancienne*. Sous la direction de Marcel Detienne. 2. ed. France: Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 330-358.

⁵⁷ “Na sociedade grega arcaica, o poeta é um “mestre da verdade”, aquele cujos discursos encontram sua validação em um conjunto de narrativas privilegiadas, culturalmente legitimadas” (tradução nossa).

tragédia correspondente (SEGAL, p. 333, *In: DETIENNE et al.*, 1992), significando que um contingente de público leitor já podia aferir, nos textos das tragédias, qualidades agora muito específicas da elaboração escrita. O autor também reporta um fenômeno assaz importante, tributário dessa nova relação entre o poeta e seu texto: a singularização das peças – a contribuição pessoal do poeta com elementos próprios. Nas palavras de Segal: “le poète est en train de devenir un fabricant de fictions”⁵⁸ (SEGAL, p. 340, *In: DETIENNE et al.*, 1992).

Nesse ponto também tocam Vernant e Vidal-Naquet, que, em *Mito e tragédia na Grécia antiga*⁵⁹, acentuam o caráter singular, individual de cada tragédia. Para os autores, a análise das tragédias deve estar alicerçada, antes de tudo, na clareza de que elas não são mitos, e, sim, um material literário particular, elaborado dentro de padrões estético-estilísticos que já correspondem à especificidade da tragédia. Já os mitos formam um conjunto que deve ser estudado como tal, e cuja compreensão depende fundamentalmente da recolha e cotejo das diversas variantes existentes de cada um deles: um mito não se compreende reduzindo-o a uma de suas narrativas, ou versões.

O texto de Segal leva-nos a ver a realidade da tragédia grega entre os séculos VI e V a.C., um momento em que ela se constrói no âmbito de uma tensão entre a palavra encantatória e a palavra convencimento, ou, nos termos de Frye, (2004) entre a fase metafórica e a fase metonímica. O tragediógrafo de então já experimenta as novas exigências e possibilidades oferecidas pela composição escrita, mas não pode se esquecer de que não escreve (ainda) para leitores, mas, sim, para ser encenado diante de uma plateia, e, por isso, ele continua submetido às demandas da palavra encantatória. Essa tensão entre as duas ordens de palavra teria gerado para Segal uma oposição, e mesmo uma contradição, entre a representação visual e a representação verbal, no espetáculo, no que diz respeito ao tratamento da verdade (SEGAL, p.334, *In: DETIENNE et al.*).

Além disso, o autor assinala a presença de um jogo de oposições entre mentiras e revelações, por um lado, e ocultação e exposição cênicas, por outro.

⁵⁸ “o poeta está se tornando um fabricante de ficções” (tradução nossa).

⁵⁹ VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de vários autores. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Particularmente interessante é o exemplo da *Electra*, de Sófocles, onde o espaço de dentro, o 'íntimo', é o lugar da revelação da traição e do assassinato; no espaço amplo, aberto, escondem-se a mentira e a falsidade.

Para Segal, enfim, a tensão que se instaura na poesia trágica provém de um questionamento sobre o lugar da verdade no discurso, ou seja, vem do conflito entre dois campos de verdade – a verdade mítica e a verdade argumentativa –, impondo ao poeta trágico a incômoda posição de representar uma tradição oral, ao mesmo tempo em que trabalha seu texto sob as demandas de novas possibilidades da escrita.

Vernant, que também refere o nascimento da tragédia sob o signo da tensão, situa o conflito no âmbito da estrutura social, da pólis, e o lugar que nela pode ocupar o mito. Para o autor, o mito não responde mais às perguntas da sociedade, que, não obstante isso, ainda está vinculada e estruturada através de sua relação com ele. Trata-se, mais uma vez, da verdade posta em questão, só que agora é o próprio mito que tem abalado o seu estatuto (VERNANT, 1990; VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2005). É em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, que Vernant e Vidal-Naquet (2005) ressaltam:

No conflito trágico, o herói, o rei, o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dado pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo do valores coletivos impostos pela nova cidade democrática. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, p. XXI).

O poder, o direito, a justiça, a responsabilidade são as palavras de ordem para a tragédia grega, na concepção de Vernant. A tragédia construiu-se a partir da tensão entre o direito divino e o direito dos homens e, fazendo parte de tal conflito, encontra-se em questionamento o poder que tem o homem de exercer sua vontade, gerador, segundo Vernant e Vidal-Naquet, da própria consciência trágica, que “nasce e desenvolve-se com a tragédia” (2005, p.9).

Em relação a essa ideia do surgimento do sentimento do trágico com o homem grego, em concomitância e conexão com o surgimento da poesia trágica,

acreditamos que, ao longo deste capítulo, por meio da exposição de vários estudiosos do mito, tenha ficado patente que o sentimento ou a própria experiência do trágico vem acompanhando o homem desde há muito tempo antes da tragédia grega. Que tenha advindo ao grego do século V a.C. a percepção de uma condição muito particular de tragicidade, ligada ao questionamento e necessidade de uma esfera de ação voluntária mais ampla do que a permitida pelos deuses, parece-nos mais de acordo com nossos próprios pensamentos, tanto sobre a relação do homem com o trágico, quanto sobre a tragédia, sua gênese e sua função.

Um retrospecto de nosso percurso histórico pelo pensamento europeu moderno sobre o mito assinala um ponto comum entre os pesquisadores aqui analisados: a relação do homem com a natureza e com a morte como fenômeno que se encontra na gênese da elaboração dos mitos, o que significa, em última instância, que o mito é uma primeira resposta ou tentativa de solução do homem para o imponderável.

Descrevemos uma humanidade que, em seus primórdios, percebeu-se conectada ao universo circundante. Um fio invisível, produto de uma lógica tendencialmente aglutinadora, ligava um homem a qualquer uma de suas partes, um homem a outro homem, a natureza ao homem, os elementos da natureza entre si. Naquele momento, a linguagem, o **nome**, sendo fruto do impacto dos eventos e fenômenos do universo sobre o homem, foi um elemento através do qual ele passou a organizar o mundo que o rodeava. Mas, ainda por um período, o nome também fez parte daquele universo amalgamado, e a mesma lógica que via conexão concreta entre o homem e o mundo também revestia a palavra, que não só significava o objeto, mas era igualmente parte do objeto, e sobre ele, então, tinha poder (CASSIRER, 2004, 2006).

O que se nos afigura hoje como encantamento (a palavra que instaura a cura, que fertiliza o campo, que traz de volta o objeto perdido...), já foi considerado procedimento, e se aquela palavra parece-nos hoje revestida de magia, isso se deve à nossa dificuldade de percebê-la em termos concretos. Não diremos impossibilidade, pois a palavra que já foi coisa/objeto tem seu atributo mantido ou

reconquistado pela metáfora, pela poesia, pela literatura (CASSIRER, 1994, 2004, 2006; FRYE, 2004).

Com bem diz Frye (2004), a literatura é herdeira legítima, ou irmã, do mito, narrativa constituída predominantemente pela palavra-objeto. E, embora tenhamos visto com Cassirer (1994, 2006) como sendo irreversível o trajeto percorrido pela linguagem, partindo de uma natureza concreta (quando ela era mito – pensamento mítico) para alcançar um caráter abstrato (quando ela se faz *logos* – pensamento teórico), as análises feitas por Frye, se não nos enganamos, autorizam-nos a mais uma vez assinalar uma possível condição de coexistência, na linguagem, de ambos os pensamentos. Percebemos a literatura como um fenômeno onde cintilam juntos o mito e o *logos*. E, vale ressaltar, por mito não entendemos exclusivamente os processos cognitivos característicos do pensamento mítico, mas também o conteúdo simbólico que se impregnou na linguagem desde tempos remotos. Falamos de imagens afetivas ancestrais, pavores, traumas, epifanias, nascimento e morte, registrados como arquétipos que em nós coabitam com a racionalidade.

Lembremos que, segundo Vernant (2006), a tragédia grega nasceu em um período de descrença em relação ao mito e de ascensão de um discurso e uma forma de pensar que dele se afastava, e que podemos relacionar ao que Frye (2004) chama de expressão hierática/metonímica. Naquele momento, o homem buscava firmar-se em sua racionalidade, acreditando que através dela obteria respostas mais confiáveis para suas questões. Assim, a poesia trágica grega, herdeira de uma tradição em que palavra e pensamento míticos representavam a verdade, conforma-se e apresenta seus mitos sob o signo da ambivalência.

Se, desde o século XIX, prepondera o modo teórico de pensamento, que se expressa através da linguagem demótica/descritiva, e que representa uma ruptura efetiva entre o mito e o *logos*, para a supremacia deste, não é menos verdade que no século XX a razão também se depara com obstáculos em relação à sua suposta eficiência e infalibilidade (FRYE, 2004). Porém, o caminho de volta para o mítico em sua situação exclusiva é percurso impossível, como afirma Cassirer (1994).

No entanto, este é o movimento que, assim nos parece, é buscado por Jean Giraudoux, com a sua *Électre*, através de um texto que, recusando a racionalidade e

buscando o símbolo em estado de pureza, explora a linguagem poética, a linguagem-objeto que seria característica do pensamento mítico.

Por outro lado, Sartre, recusando as possibilidades simbólicas do mito, e versando para o drama seu pensamento filosófico através de uma linguagem que se deseja demótica, elabora *Les mouches* como um texto de apelo exclusivamente à razão.

Esperamos evidenciar, com nossas análises, de que modo a razão conceitual, expressa em termos de linguagem demótica/descritiva se impõe ao drama de Giraudoux, impossibilitando-o de alcançar um estado de pureza mítica em sua obra, assim como, inversamente, Sartre é traído em seu projeto pelo seu próprio objeto de trabalho, o drama, que lhe impõe, por força de sua natureza, a herança da palavra mágica, dos afetos primevos e das demandas do trágico.

Pensamos que, por ora, conseguimos trazer para o nosso trabalho vários aspectos do mito, de sua relação com o pensamento conceitual e com a literatura. Refletir mais especificamente sobre a construção do *mythos* trágico, buscando compreender a sua relação com o mito, será nossa próxima tarefa.

II – O *MYTHOS* NA DRAMATURGIA TRÁGICA: ARISTÓTELES E HEGEL

1. A *Poética* de Aristóteles

Discutiremos aqui alguns dos conceitos que compõem a concepção aristotélica de tragédia, dando ênfase àqueles que constituem nossas categorias centrais de análise para a abordagem dos textos de Giraudoux e Sartre. Nosso texto de base será a tradução da *Poética* por Eudoro de Souza¹. Muitas de nossas reflexões são estimuladas pelo trabalho do tradutor George Whalley, cuja versão da *Poética* vem acompanhada de alguns ensaios que fazem reflexões acuradas e pertinentes².

Convém fazer, inicialmente, um alerta em relação à terminologia que usamos para tratar da fabulação trágica. Embora tenhamos adotado uma tradução que, para referir à concatenação dos episódios na tragédia, ou seja, ao enredo, usa a palavra ‘mito’, preferimos usar, com tal fim, o termo *mythos*. Essa escolha resulta do imperativo de não haver, constante e indiscriminadamente, o uso da palavra ‘mito’ ao longo do nosso texto, reservando-a, assim, para o fenômeno do qual tratamos no nosso primeiro capítulo. *Mythos*, portanto, aparece aqui, tal qual definido por Aristóteles, no sentido de “entrecho das ações”, ou, como se pode ler em outros autores, como equivalente à trama, enredo, intriga etc.

Para uma definição geral da tragédia, Aristóteles propõe os seguintes termos, segundo tradução de Eudoro de Souza (ARISTÓTELES, 1993, p. 37):

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.

¹ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Prefácio Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo, Ars Poetica, 1993.

² ARISTOTLE. **Poetics**. Translated with a commentary by George Whalley. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1997.

Whalley, em notas ao longo da tradução do estagirita (In: ARISTÓTELES, 1997), chama a atenção para o fato de que, em Aristóteles, tanto no conceito de arte poética quanto no de mimese, subjaz a ideia de processo, de construção. Em seu texto, o tradutor desapega-se do usual termo *poetic art* para empregar uma transliteração do grego, propondo a expressão **poietic art**. Segundo Whalley, a raiz da palavra *poiētikē* (*poiein*) é um verbo cujo significado imprime ao vocábulo um sentido de trabalho, de técnica, o que permite enxergar no vocábulo, além e complementarmente à noção de produto, a ideia de ofício. Com base nisso, o autor afirma que Aristóteles privilegia, em termos de estudo, a questão da arte de ofício.

No entanto, é crucial que ressaltemos o fato de que, se há, em Aristóteles, uma atenção especial ao aspecto procedimental da arte poética, ela se deve, assim conjecturamos, a dois fatores interligados: trata-se, em primeiro lugar, de um exercício da razão, faculdade que, segundo o filósofo, permite ao homem que se distinga dos animais; segundo, a arte poética não só evidencia a capacidade intelectual do homem, mas é uma área em que se pode atingir aquilo que, em sua *Ética a Nicômaco*, Aristóteles chama de uma “excelência específica” (do humano), e que tomamos, neste caso, como a excelência da composição trágica³. Ora, não é difícil concluir que a excelência no ofício do tragediógrafo resulta em um produto – a tragédia – que deverá ser excelente, ideal.

Essa mesma qualidade de processo encontra-se, ainda segundo Whalley, no termo *mimesis*, que ele prefere manter, não recorrendo ao usual termo *imitation* (imitação), para reforçar o vínculo entre o produto e o trabalho de sua elaboração. Assim, Whalley procura enfatizar, no termo *mimesis*, a noção de **produção** de assemelhação, acentuando portanto o caráter artesanal do trabalho poético. Além de refrescar e ampliar nossa visão sobre o conceito de mimese, Whalley aparta-o da ideia platônica de cópia, noção que tornava justificável, para o filósofo, proscrever os poetas da cidade ideal⁴.

³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

⁴ PLATÃO. *A república*. Ou da justiça. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006.

Ainda em relação ao fato de que Aristóteles aponta, na *Poética*, para um caráter de perfeição a que pode e deve aspirar o tragediógrafo, seria oportuno fazermos algumas considerações. Devemos primeiro assinalar que essa expectativa de Aristóteles pode ser vista no uso frequente de sentenças que aconselham ao poeta as escolhas corretas em vista de um resultado positivo e perfeito: “[...] digamos agora qual **deve** ser a composição dos atos [...]”; “os Mitos **devem** ter uma extensão bem apreensível pela memória” (ARISTÓTELES, 1993, pp. 47 e 49, respectivamente. Grifos nossos). Paralelamente ao que podemos considerar uma postura normativa de Aristóteles, verifica-se, em seu texto, que suas reflexões e teorizações a respeito da tragédia resultam de um trabalho de comparação e exame das obras de seu tempo, o que dá um caráter descritivo ao trabalho do filósofo.

Vejamos agora o que diz Zélia Cardoso no prefácio à *Poética* (In: ARISTÓTELES, 1993, p. 11):

Diferentemente do que se observa na *Ars Poetica* de Horácio ou na *Art Poétique* de Boileau – obras inspiradas em Aristóteles –, a *Poética* não é um preceituário, um livro de “receitas” do bem escrever ou do bem compor. É uma exposição teórica, que parte da observação e da análise de obras literárias conhecidas do autor. O filósofo, entretanto, em alguns momentos, dá uma ou outra orientação aos poetas trágicos no tocante à organização dos episódios das peças e à conjugação da intriga com o desenlace.

Na verdade, acreditamos ver no texto do filósofo mais do que “uma ou outra orientação”. Poderíamos facilmente apontar mais de uma dezena de sentenças em que Aristóteles fornece o rumo da tragédia excelente, a começar pelo primeiro parágrafo: “Falemos da poesia – dela mesma e das duas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos Mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito [...]” (ARISTÓTELES, 1993, p. 17). O que acontece é que Aristóteles, por meio de seu trabalho investigativo, chega àquilo que ele considera serem as características essenciais da tragédia. Vemos, a partir dos exemplos que o próprio autor fornece, que nem toda tragédia de sua época apresentava o conjunto

dessas características em si. No entanto, como Aristóteles vê um objetivo a ser atingido pela tragédia – provocar terror e piedade como meio de obtenção da catarse –, e parte do princípio de que a conjugação dos traços essenciais à tragédia e ao trágico é fator importante no cumprimento desse objetivo, ele pontua, ao longo do texto, aqueles aspectos que não devem ser desprezados pelo poeta que, como ele bem diz, “quiser” compor um poema perfeito. Em Aristóteles temos, com efeito, a definição tanto dos traços essenciais da tragédia, quanto a projeção de uma tragédia modelar, cujo exemplo ele encontra, aliás, em *Édipo Rei*.

No capítulo IX da Poética, onde Aristóteles compara a poesia à história, o autor afirma:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 54-55).

O historiador escreve, então, o que observou e anotou, enquanto o poeta escreve o que é possível que aconteça. Escolher e organizar sua matéria, tendo em vista o amplo horizonte de possibilidades da ação humana, e obter, com isso, um resultado ideal, significa compreender profundamente as leis universais que regem o comportamento humano; significa eleger, dentro da diversidade, aquilo que é paradigmático e expor como exemplar. Nesse aspecto, o tragediógrafo, no nosso entender, é não só um fazedor de *mythos*, mas também um criador de mitos. Lembremos que, na esfera do sagrado, o mito é exemplar, instaurador da verdade sobre o homem. Acreditamos que *mythos* e mito aproximam-se não somente pelo fato de que a tragédia grega usou seus mitos como tema, mas por, mesmo ao reorganizá-los, conseguir avivar o aspecto paradigmático e fundante do mito.

Após fazer uma descrição geral da tragédia, Aristóteles (1993, p. 10; 1997, p. 71) lista, em ordem decrescente de importância, os seis elementos que a compõem: *mythos* (trama, organização dos eventos), caráter (*ethos*), fala, pensamento (*dianoia*), espetáculo e música.

O olhar de Whalley sobre a *Poética* de Aristóteles permite-nos ter uma visão do caráter processual tanto do trabalho do tragediógrafo, como do objeto que o poeta ‘imita’, que é a vida **em movimento** por força da **ação** de seus personagens. Porém, o decurso de uma vida humana, salienta Aristóteles, é composto por uma profusão de ações e, portanto, de caminhos e movimentos, que extrapolam a totalidade adequada à *mimesis* trágica, pois esta precisa mostrar-se coesa, homogênea, em termos de acontecimentos. Essa necessidade advém do efeito dramático que deve ser suscitado pela tragédia, pois a precisa seleção dos episódios que comporão a trama permite que sejam condensados os fatos que levarão ao infortúnio, ou à felicidade dos personagens, ensejando um nível de tensão muito maior do que ocorreria em uma trama repleta de fatos desconexos. A trama conterá, portanto, “princípio, meio e fim”, sendo o princípio

[...] o que não contém em si mesmo o que quer que siga **necessariamente** outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará **necessariamente** unido. ‘Fim’, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por **necessidade** ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. ‘Meio’ é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. É necessário, portanto, que os Mitos bem compostos não comecem nem terminem **ao acaso**, mas que se conformem aos mencionados princípios. (ARISTÓTELES, 1993, p. 47, grifos nossos).

Caberá, portanto, ao tragediógrafo arranjar os eventos do drama de tal maneira que haja um nexo causal **necessário** entre cada evento, baseado quer na lógica interna da ação, quer em exemplos universalizáveis da vida real: “porque assim acontece na maioria dos casos” (ARISTÓTELES, 1993, P. 47). O poeta deve também cuidar para que o conjunto dos eventos deixe visível uma linha unitária de ação. Soma-se a isso a indicação de Aristóteles para que, em termos de extensão

no tempo, o poema não seja excessivamente longo ou curto, de modo a não quebrar o efeito de plausibilidade. Ou seja, considerando os acontecimentos que devem tomar lugar no poema, o tamanho da tragédia deve abarcar um tempo extenso o suficiente para que as ações ocorram (e sejam críveis), considerando, porém, os limites da percepção e da memória, de modo a não dificultar o processo de recepção.

Ao atentarmos para todos os detalhes com que deve se preocupar o poeta, em razão do ‘assemelhamento’, ou verossimilhança, e lembrando a concepção de Whalley a respeito da qualidade artesanal assinalada por Aristóteles na arte poética, percebemos a propriedade com que o estagirita vê no *mythos* a “alma” da tragédia (ARISTÓTELES, 1993, p. 43).

Observemos que a ação, como categoria, não é citada explicitamente como um dos seis elementos a compor a tragédia, conforme a exposição de Aristóteles. No entanto, a ação é central ao próprio *mythos*, que é “a trama dos fatos” (ARISTÓTELES, 1993, p. 43). Ora, sendo o ‘fato’ constituído pela própria ação e suas decorrências, podemos colocar a ação no fulcro da tragédia.

Em relação à questão que se coloca entre ação e caráter, qual seja, a primazia dada por Aristóteles à ação, deixando para o caráter o segundo lugar em importância para a elaboração da tragédia, Sandra Luna pondera que o efeito trágico – finalidade última da tragédia – só poderá ser obtido através da ação, sim, mas com um necessário investimento na caracterização do agente⁵. Buscando os elementos de corroboração dessa afirmativa, a autora percorre o texto de Aristóteles apontando os elementos que demonstram a forçosa conexão, ou mesmo a subordinação, da ação ao caráter, ao *ethos*. E mais, Luna (2005), analisando o texto de Aristóteles e cotejando entre si diversas passagens da *Poética*, não só demonstra o entrelaçamento entre ação e caráter, como ainda ressalta que a fala também é um elemento sem o qual a qualidade da ação não fica esclarecida: o predicado da ação será determinado pelo caráter, e este, por sua vez, não se dá a conhecer senão com o apoio da fala. Ou seja, é imprescindível que os personagens emitam depoimentos

⁵ LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**. O legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.

e julgamentos a respeito de determinadas ações para que possamos conhecer e avaliar o caráter desses personagens.

Em algumas de suas notas, Whalley (In: ARISTÓTELES, 1997) também aborda essa questão, trazendo para seu argumento a escolha de Aristóteles pela palavra *praxis*, traduzida como ação. Whalley enfatiza, o que pode parecer óbvio, que não se deve tomar ação por atuação, vocábulo cujo correlato em grego é usado pelo filósofo de forma muito clara, segundo seu tradutor, sempre acompanhado de termos que remetem à montagem. Whalley ressalta também o fato de que por ação não se deve compreender uma ação qualquer, mas, sim, um ato resultante de uma escolha de caráter moral (*proairesis*). Ele assevera ainda que quando Aristóteles, ao classificar as formas de ‘imitar’ tomando o objeto (tema) como categoria definidora, afirma que o poeta imita ‘homens em ação’, estaria aí subentendida a ideia de “men of action in action”, e, nota ele, “‘Men of action’ are those who are morally dynamic⁶” (p. 50), ou seja, o homem que age na tragédia possui força moral e age por escolha.

Devemos também lembrar o Aristóteles da *Ética a Nicômaco*⁷, que, buscando distinguir no homem as instâncias por meio das quais ele pode se tornar excelente em sua ‘humanidade’, ou seja, naquilo que o diferencia de qualquer outro ser vivente, aponta as duas esferas humanas que, aprimoradas, levam o indivíduo à dita excelência: o caráter moral (*ethos*) e o pensamento teórico (*dianoia*).

Partindo da constatação de que, na prática de seus ofícios, ou seja, exercendo as funções de sapateiro, ferreiro, carpinteiro etc., os homens podem alcançar a máxima eficiência possível e destacar-se pelos resultados excelentes de seu trabalho, Aristóteles (2009) pretende traçar um quadro do que corresponderia a essa máxima eficácia no âmbito da prática da função de ser ‘pessoa’. É assim que o filósofo distingue dois campos da atividade humana em que é possível, exclusivamente ao homem, alcançar um determinado nível de aprimoramento e perfeição. Como já adiantamos, trata-se da ética (esfera do comportamento moral;

⁶ “homens de ação em ação”; “Homens de ação’ são aqueles que são moralmente dinâmicos” (tradução nossa).

⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

caráter) e da dianoética (âmbito do pensamento teórico), ou, em termos mais simples, da cognição e da ética.

A importância maior que a ética tem para Aristóteles, em relação à razão teórica, advém do fato de que o filósofo constrói seu pensamento no campo da ação prática e vê o homem como um ser que, antes de qualquer outra característica ou função, tem sua razão de ser na relação que estabelece com a sociedade. O homem aristotélico é um ser político, e, como tal, encontrará sua excelência humana prioritariamente no aprimoramento dessa condição. A filosofia de Aristóteles é prática e situada, quer dizer, o conhecimento é gerado pela observação do mundo e do contexto, e encontra sua serventia na ação prática do ser humano e no bem coletivo que ela pode proporcionar: “O bem que cada um obtém e conserva para si é suficiente para se dar a si próprio por satisfeito; mas o bem que um povo e os Estados obtêm e conservam é mais belo e mais próximo do que é divino” (ARISTÓTELES, 2009, p. 18).

Interessante, e deveras importante para nossas reflexões, é chamar a atenção para a forma como Aristóteles concebe o aperfeiçoamento do homem em direção à excelência ética. Embora suas ideias partam do princípio de que é inerente ao homem sua capacidade racional, qualidade inscrita na alma, sendo ela a base de seu avanço ético, no entanto, a concretização desse desenvolvimento será necessariamente advinda da relação do ser humano com o mundo, espaço de experiências onde ele, com a ajuda da razão, deverá fazer as escolhas adequadas a cada situação, pondo-as em prática através da ação e, mais, exercitando-as sempre. Em suma, o *ethos*, embora inerente ao humano como potencialidade, resulta, em sua qualidade final, de um aprendizado prático. Da mesma forma, será através do agir que ele se dará a conhecer:

É por isso que o jovem não será especialmente entendedor da perícia política, porque é inexperiente nas situações que se constituem ao longo da vida. [...] o objetivo final desta investigação não é constituir um saber teórico, mas agir. [...] (ARISTÓTELES, 2009, p. 19).

Podemos, por fim, concluir que, para Aristóteles, a ação é a instância reveladora do *ethos* do homem, este resultante de um aprendizado e treinamento situados, através da qual ele se expressa como ser de vontade e escolhas morais, insere-se politicamente/socialmente no mundo e nele intervém.

Interessa-nos agora avançar nossas reflexões em direção à caracterização moral adequada ao personagem trágico, ou ao 'herói trágico', como sugere Eudoro de Souza (*In*: ARISTÓTELES, 1993, p. 67), mas não sem antes apresentar o que seria o trágico na tragédia, ou, segundo Aristóteles, o que vem a ser uma tragédia **trágica** em termos de elaboração da ação.

A poesia cuja finalidade é provocar terror e piedade, ou seja, forte impacto emocional, deve sua qualidade trágica, segundo Aristóteles (1993, 1997), à ocorrência de episódios que se dão de forma inesperada e aparentemente inexplicável, embora não aleatória, pois, "ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito" (1993, p. 59). Três elementos são indispensáveis ao efeito trágico no drama: a *peripeteia* (peripécia), a *anagnorisis* (reconhecimento) e o *pathos* (catástrofe).

A *peripeteia* é uma inversão no rumo dos acontecimentos em sentido oposto ao que eles deveriam ou pareciam tomar. N' *As traquínias*, Sófocles representou o terrível fim de Héracles, cujas carnes foram corroídas por uma poção venenosa despejada por Dejanira, sua esposa, sobre um manto com o qual ela presenteou o marido. O terrível engano de Dejanira, cujo 'ardil' consistia em usar o que ela pensava ser um filtro de amor para recuperar para si a paixão de Héracles, provocou a morte do marido amado. Modernamente, no *Romeu e Julieta* de Shakespeare, por exemplo, a estratégia de forjar a morte de Julieta para resolver os impedimentos da união amorosa entre ela e Romeu, concebida e posta em prática pelo frade amigo e conselheiro do casal, acaba resultando no suicídio de Romeu, que desconhecia o artifício e acredita na morte da amada, e no imediatamente posterior suicídio de Julieta, quando percebe ter perdido Romeu.

O conceito de *anagnorisis* não nos chega com a mesma clareza que o de *peripeteia*, pois, nesse ponto, parece-nos, as traduções de que dispomos são menos

concordes entre si, além do fato de que as obras que perfazem a história da dramaturgia demonstram um elastecimento desse conceito.

Nas palavras de Aristóteles, por Eudoro de Souza, temos:

O “Reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz **para amizade ou inimizade** das personagens que estão destinadas **para a dita ou para a desdita**.

[...]

Posto que o Reconhecimento é **reconhecimento de pessoas**, pode acontecer que ele ocorra apenas numa pessoa a respeito da outra, quando uma das duas fica sabendo quem seja a outra [...] (ARISTÓTELES, 1993, pp. 61-63).

Com base nesse trecho compreendemos que a *anagnorisis* constitui uma revelação de identidade, que poderá resultar na evidência ou constituição (“que se faz para”) de vínculos de afeto ou desafeto, a depender do “destino” previsto para os personagens, boa fortuna ou infortúnio. Temos em mente que o ‘destino’ em questão pode ser atribuído com muita pertinência à organização da ação pelo poeta, para um determinado fim – aquele que ele determinou previamente –, e que será um destino que parecerá impor-se aos personagens por força de suas ações, resultando em acontecimentos de uma determinada ordem.

Os dois exemplos fornecidos por Aristóteles são, primeiro, o caso de Édipo, que reconhece sua identidade ao mesmo tempo em que descobre suas reais conexões familiares, o que acaba por colocá-lo diante da situação amplamente conhecida: marido da própria mãe, pai de seus irmãos e assassino do pai; em seguida, Aristóteles se remete à menos difundida história de Ifigênia, filha de Agamêmnon, que, estando prestes a ser sacrificada para beneficiar a campanha contra Tróia, é, em uma das versões do mito, arrebatada do altar de sacrifício pela deidade e conduzida à ilha de Táuris, onde passa a ser uma sacerdotisa cuja função inclui conduzir ritos sacrificiais. Na *Ifigênia em Táuris*, tragédia de Eurípides que apresenta os eventos que acontecem após a chegada de Ifigênia na ilha, o reconhecimento se dá entre Orestes, que, após o assassinato de Clitemnestra

acaba por aportar em Táuris, e sua irmã Ifigênia, incumbida do sacrifício dos estrangeiros que ali chegassem. Neste caso, o reconhecimento não traz dor, mas evita em tempo o evento trágico que seria sacrificar o próprio irmão, ou seja, temos um reconhecimento que conduz à boa fortuna.

Whalley nos traz uma tradução que leva a um entendimento um pouco diferente. Vejamos:

‘Recognition’, as indeed the word implies, [is] a change from not-knowing to knowing, in [matters of] love or hatred [within a blood relationship], in people who have been marked out for success or disaster.

[...]

Now since the recognition is a recognition between persons, there are some [recognitions made] of one person only by the other, when it is [already] clear who the other is [...]⁸ (ARISTÓTELES, 1997, p. 87).

A tradução de Whalley parece restringir o conceito de reconhecimento, apresentando a ideia de que esse acontecimento se dá entre parentes. Sua argumentação para tal interpretação, e inserção no texto aristotélico, baseia-se em sua compreensão do uso da palavra *philia*, que, segundo ele, implica um bem-querer entre pessoas, caracterizado por apresentar uma feição de amor entre consanguíneos (*In*: ARISTÓTELES, 1997, p. 86, n. 96). Em uma segunda nota, porém, Whalley (p. 86, n.100) volta a comentar o reconhecimento, falando também sobre a peripécia:

The emotional power of the tragic recognition, secured through the complex Aristotle has so far generally described, lies in the protagonist's

⁸ “‘Reconhecimento’, como a palavra de fato implica, [é] uma mudança do não saber para saber, em [termos de] amor ou ódio [dentro de uma relação de parentesco], em pessoas que foram destinadas para a felicidade ou para o infortúnio.

[...]

Uma vez que o reconhecimento é um reconhecimento entre pessoas, há alguns [reconhecimentos feitos] de uma só pessoa pela outra, quando [já] está claro quem é a outra [...].” (tradução nossa; as palavras entre colchetes são inserções de George Whalley).

discovery that he is fatally involved, or in danger of being fatally involved, with a blood-relation. The recognition concentrates the full emotional charge on a single event – a change in awareness. Both *peripeteia* and recognition – which need not coincide in time – are principles of concentration and intensification, not simply ‘structural’ elements. Recognition is less integral to plot than *peripeteia* is; but for Aristotle it is of the deepest import. Aristotle, like Plato, saw happiness and unhappiness as modes of knowing. **The tragic recognition is an abrupt act of self-knowing.**⁹ (Grifo nosso).

Segundo nossa compreensão, se Whalley restringe a experiência do reconhecimento a um acontecimento entre consanguíneos, isso também se deve, além da argumentada questão linguística, ao fato de que a tragédia paradigmática para o entendimento dos conceitos propostos por Aristóteles é o *Édipo Rei*, de Sófocles. Para o filósofo, ela é a tragédia que melhor exemplifica os conceitos dos elementos da poesia trágica, justamente pelo modo de organização de tais elementos. É nessa tragédia de Sófocles que estão reunidos, a um só tempo, os eventos de reconhecimento, peripécia e catástrofe.

No entanto, se atentarmos para a última frase citada, veremos que o tradutor acrescenta ao reconhecimento, que se encontra na esfera de ‘identificação de pessoas’, a ideia de autorreconhecimento. Pensamos que a palavra ‘reconhecimento’, correlata de ‘reconhecimento’, pode nos ajudar a revigorar o conceito de reconhecimento, no mesmo sentido indicado por Whalley, pois ela também remete à noção de reentendimento, ou ainda a de reformulação do entendimento. Esperamos, com isso, poder afirmar com clareza a abrangência do fenômeno da *anagnorisis*, por meio do qual o personagem não só descobre a identidade de alguém, mas

⁹ “O poder emocional do reconhecimento trágico, assegurado pela intriga que Aristóteles descreveu largamente até o momento, reside na descoberta do protagonista de que ele está fatalmente envolvido, ou em perigo de envolver-se de modo fatal, com um parente. O reconhecimento concentra a carga emocional máxima em um evento único – uma mudança de consciência. Ambas, *peripeteia* e reconhecimento – que não precisam coincidir no tempo –, são princípios de concentração e intensificação, e não elementos estruturais, simplesmente. O reconhecimento é menos essencial para a trama do que a *peripeteia*; mas para Aristóteles ele é da mais profunda importância. Aristóteles, assim como Platão, via felicidade e infelicidade como modalidades do conhecimento. **O reconhecimento trágico é um ato súbito de autoconhecimento.**” (Tradução e grifo nossos).

principalmente reconfigura a sua própria imagem à luz da nova descoberta. Como já dissemos, descobrir-se assassino do rei de Tebas significa para Édipo reaprender todas as suas relações de parentesco, voltar mentalmente ao passado, refazer o mesmo percurso de sua vida, mas sob uma perspectiva completamente diferente.

Mas se a *anagnorisis*, tal como define Aristóteles, refere-se ao reconhecimento de identidade entre pessoas, ou entre parentes, há tragédias que, em termos de parentesco, ou mesmo no que diz respeito a pessoas de uma forma geral, não apresentam revelações; não faz parte de suas tramas a descoberta da verdadeira identidade de alguém – no sentido mais óbvio de identidade. Contudo, nelas evidencia-se igualmente um fenômeno de reconhecimento, que leva também a uma mudança de autopercepção, mas que se dá através da descoberta de um determinado fato, o que, em princípio, fugiria do conceito de Aristóteles.

Já comentamos a *peripeteia* acarretada pela execução dos planos de Dejanira, em *As traquínias*: o manto coberto de loção mágica, que deveria fazer Héracles ver a paixão reflorescer por sua esposa, provoca-lhe sofrimento físico excruciante e o conseqüente ódio por aquela que deveria amar. Momentos antes de tomar conhecimento de que o plano dera errado, Dejanira começa a suspeitar de que pode ter feito algo terrível após ver dissolver-se, em contato com o sol, o pedaço de lã que ela usara para embeber o manto com o suposto filtro do amor. São suas as palavras:

Demasiado tarde, quando já nada há que fazer, tomo eu consciência destes fatos! E serei eu só, eu, na minha desdita, se a razão não me engana, quem o vai aniquilar! A flecha que atingiu o Centauro sei que também causou sofrimentos a uma divindade – Quirão – e que os monstros que atingir, a todos mata. Como é que esse veneno, tinto de sangue, vindo das feridas de Nesso, não o mataria a ele também?!¹⁰

Não estaria Dejanira, nesse momento, passando por uma *anagnorisis*, um reconhecimento de si própria em termos da ação cometida? O passado de ludíbrio

¹⁰ SÓFOCLES. *As traquínias*. Tradução de Maria do Céu Zambuja Fialho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996, p. 54.

pelo centauro e um futuro de assassinio desvelam-se para Dejanira a uma só vez, fazendo-a perceber-se como agente de uma ação nociva, incompatível com seu *ethos*.

O autoconhecimento de um só golpe, conceito que transborda da definição aristotélica de reconhecimento, como pudemos ver por meio de Whalley (*In: ARISTÓTELES, 1997*), também está no cerne do pensamento sobre a tragédia de Maxwell Anderson, dramaturgo e ensaísta americano que, em 1938, publica o resultado de suas ideias a partir da prática de escritor, associada a releituras e reflexões sobre Aristóteles, em um ensaio intitulado “The Essence of Tragedy”¹¹.

Ao comentar o conceito do filósofo grego sobre o reconhecimento, Anderson não deixa de observar que a *anagnorisis* do teatro clássico realizava-se sob formas mais limitadas e, algumas vezes, até ingênuas aos nossos olhos. No entanto, o que importa para Anderson é a força que o evento do reconhecimento tem para o decurso da ação, e, segundo ele, embora tenham-se alterado, na contemporaneidade, os modos de construir as cenas de reconhecimento, por imperativos de verossimilhança, sua eficácia estrutural e, por conseguinte, emocional, permanecem as mesmas. Para Anderson, o conceito de reconhecimento é o grande achado de Aristóteles em relação à poesia trágica, constituindo, segundo ele, a essência da tragédia. Para nós, o vislumbre do reconhecimento como um evento de contornos menos rígidos, que possa abarcar qualquer episódio de caráter revelador, permite um aproveitamento muito mais rico do conceito para a análise do texto dramático.

Acreditamos que as alterações concernentes tanto à forma do reconhecimento, quanto à dimensão que, segundo o olhar de Anderson, ele passou a ocupar na dramaturgia moderna, sejam um reflexo do valor que a subjetividade adquiriu na sociedade moderna, principalmente após a efetiva afirmação da burguesia. Construiu-se na sociedade um espaço amplo para as novas dimensões do ‘Eu’, e o drama, onde o homem comum está em cena, assimilou tais mudanças reorientando suas formas, evidenciando, por exemplo, um investimento muito maior

¹¹ ANDERSON, Maxwell. The Essence of Tragedy. *In: CLARK, Barrett (ed.). European Theories of the Drama*. With a supplement on the American Drama. New York: Crow Publishers Inc., 1961. (Obtido em: <http://www.archive.org/details/europantheoriesOOclar>)

na caracterização dos personagens e trazendo, como veremos adiante com Hegel, essa caracterização para o centro do conflito dramático.

Por fim, o terceiro elemento a confluir com os demais para tornar trágica a composição dramática é o *pathos*, a catástrofe, “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 1993, p. 63). Em termos de impacto afetivo, a catástrofe é a culminância da tragédia, cuja ocorrência deve ser resultante da trajetória da ação. Ou seja, em uma trama bem estruturada, o *pathos* será um acontecimento inevitável, e seu impacto emocional poderá estar diretamente vinculado à disposição e qualidade da *anagnorisis* e da *peripeteia*. Podemos na verdade dizer que esses três elementos – *peripeteia*/inversão, *anagnorisis*/reconhecimento e *pathos*/catástrofe –, embora não ocorram, necessariamente, ao mesmo tempo, e nem sempre estejam juntos em uma mesma tragédia, têm efeito potencializador uns sobre os outros e são dimensionados pela organização dos episódios na estrutura dramática. Para Aristóteles, “a mais bela de todas as formas de Reconhecimento é a que se dá juntamente com a Peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*” (ARISTÓTELES, 1993, pp. 62-63).

Chamamos a atenção para um comentário feito por Whalley sobre o uso da palavra *pathos* por Aristóteles na *Poética* (1997, p. 90). O tradutor afirma que o termo *pathos* significa fundamentalmente ‘algo sofrido’ – o termo deriva, segundo ele, de *paschein*, palavra que exprime ‘sofrer’, o que assinalaria um caráter passivo do personagem em relação à catástrofe. Ele aponta, no entanto, para a afirmação de Aristóteles de que o “*pathos* é uma *praxis*”, e para o fato de que “the paradoxical term *pathos-as-praxis* seems to imply that the crucial event is to be seen both as suffered and as inflicted”¹² (ARISTÓTELES, 1997, p. 90, n. 112). A preocupação de Whalley consiste em assinalar um caráter processual do *pathos* e sugerir que ele não é apenas um evento final, mas também uma ação desencadeadora de um processo, ou seja, a catástrofe não seria unicamente o evento a encerrar a tragédia, mas também uma ‘turbulência’ impregnada de recomeço.

¹² “O paradoxal termo *pathos-como-praxis* parece implicar que o evento crucial deve ser visto ao mesmo tempo como sofrido e infligido.” (Tradução nossa).

Nossa intenção, no entanto, é assinalar duas possibilidades de interpretar essa associação entre *pathos* e *praxis*. Podemos primeiro pensar na catástrofe, considerando que a tragédia concentra suas forças na trajetória de um protagonista trágico, como resultante da própria ação do herói. Melhor dizendo, o herói trágico ativa, através de ato próprio, o mecanismo que engendrará a catástrofe, sendo ele então agente e objeto do *pathos* (entendido aqui como ação). Por outro lado, também é possível cogitar a descentralização da figura do herói no que diz respeito tanto à ação sofrida quanto à dor infligida, concebendo a catástrofe como um evento que não repousa sobre os ombros de um único agente, ou que recai sobre vários personagens.

Concordamos com Luna (2005) em relação ao fato de que a concentração do *pathos* nas mãos e nos ombros de um só personagem, o herói trágico – responsável por seu próprio sofrimento –, é dramaticamente, e emocionalmente, por conseguinte, muito mais eficiente, considerando o propósito último da tragédia. Além disso, lembramos, juntamente com a autora, que o escopo de Aristóteles é precisamente descrever e indicar os princípios organizadores do trágico em sua mais bela feição, a exemplo do *mythos* sofocliano para contar a tragédia de Édipo. Mas não percamos de vista o fato de que, mesmo recaindo primordialmente sobre um único personagem, o *pathos* não deixará de atingir todos aqueles que estão à sua volta, o que amplifica seus efeitos.

O efeito de “terror e piedade” a ser obtido por meio da estrutura da trama, observa Aristóteles, requer um tipo de ‘herói’ apropriado para sofrer/infligir o *pathos*. Um personagem que possa suscitar terror e piedade simultaneamente terá de ter cometido uma ação extremamente perniciosa, porém deverá possuir um caráter que não dificulte a empatia em relação a ele. Não pode ser alguém feito de pura bondade, pois só seria horrível que algo ruim lhe acontecesse. Por outro lado, alguém malvado só causaria regozijo na plateia com sua fatalidade. Atentando para as qualidades morais que acabamos de mencionar, consideradas inadequadas para a obtenção do efeito último da tragédia – terror e piedade diante dos eventos trágicos e em relação ao seu agente –, podemos refletir sobre a natureza do acontecimento trágico em relação ao personagem que sofre suas consequências:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O Mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão. Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por fôca de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 67-69).

Se o ‘herói’ não pode ser pura virtude, ou seja, excelente, é pelo fato de que o *pathos* **não deve ser totalmente imerecido**, pois essa seria uma situação que só causaria angústia, revolta ou sentimento de injustiça. Pensamos, no entanto, que este não é o único empecilho para o uso de um personagem de *ethos* exemplar, pois se dá, também, que a verossimilhança seria comprometida. Para Aristóteles (2009), o homem tem diante de si dois campos de excelência a desenvolver: o campo ético (caráter) e o dianoético (teórico). Em relação ao caráter, diz o filósofo: “a excelência é, portanto, uma disposição do caráter escolhida antecipadamente” (ARISTÓTELES, 2009, p. 49). Ora, a escolha pressupõe o uso das faculdades do campo dianoético, e como o próprio Aristóteles (2009, p. 130) afirma, “na verdade, agir bem e o seu contrário não existem na ação sem o pensamento teórico nem sem a disposição ética”. Se partirmos do pressuposto de que, para que o sofrimento do herói não seja imerecido, ele deverá ter contribuído de alguma forma para o

acontecimento, o que significa que terá sido necessariamente por *hamartia* (erro), mesmo que no campo teórico (responsável pela escolha da verdade), teremos de concluir que esse personagem, por razões de verossimilhança, não pode ser alguém que se caracterize pela excelência.

Em se dando o oposto – um personagem cruel sofrendo um ato doloroso –, situação igualmente antitragica para Aristóteles, estaríamos diante de uma circunstância propícia a suscitar em nós a sensação de que foi feita justiça e de que o malvado em questão teve o **merecido**.

Contudo, se o *pathos* há de despertar a piedade, ele deverá ser, em algum grau, imerecido. Como, porém, também provocar terror, ou horror, através de um ato cujo agente não nos pareça merecedor de sofrimento? Ou melhor, quem é esse agente que nos pareça natural que sofra, embora cause compaixão? Para Aristóteles (1993, 1997), esse alguém deve ser moralmente acima da média, porém, não extremamente virtuoso, e cujo sofrimento deva-se a um ato decorrente de erro, não de fraqueza ou depravação.

Considerando os efeitos de terror e piedade, atentemos para a importância da relação entre o *ethos* do personagem e a sua *hamartia*, em suma, para o binômio caráter *versus* erro. Atendidos os critérios de plausibilidade e verossimilhança na construção do personagem, os efeitos atribuídos por Aristóteles à tragédia, terror e piedade, serão diretamente proporcionais à discrepância entre o *ethos* do herói e o erro cometido: “[...] estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais [...]” (ARISTÓTELES, 1993, p. 57). Pensamos, pois, que esse paradoxo de que fala o autor é instaurado pelo fato de que, em um determinado personagem, *ethos* e *hamartia* associam-se sem que, no entanto, sejam compatíveis. E, mais uma vez, não podemos, assim como Aristóteles, deixar de lembrar Édipo, cujo *ethos* parece discrepar intensamente dos erros cometidos: parricídio e incesto com geração de filhos bastardos.

A respeito da natureza da *hamartia*, Luna (2005) debruçou-se com um refinamento que não daremos conta de reproduzir, mas interessa-nos apresentar um pouco de sua pesquisa e suas conclusões. Devemos observar que o interesse maior da autora encontra-se em apresentar argumentos que corroborem sua ideia de

partida: a de que a tragédia grega organiza-se de modo a tentar estabelecer os elementos cuja conjunção possa explicar o acontecimento trágico. E, considerando a morte como o evento mais funesto possível no decurso de uma vida, o trágico é, em última instância, como bem diz a autora, inexplicável, sem ordenação possível. Na contramão, portanto, de uma corrente concepção que vê na tragédia um olhar pessimista sobre a condição humana, ou o reconhecimento de que o homem será sempre derrotado pelas forças invisíveis do destino, Luna (2005) propõe que se veja na tragédia o seu avesso – uma desesperada negação do trágico. Para a autora, a tragédia constrói-se como possibilidade dramática de racionalização do evento trágico.

Recordaremos sobre a tragédia ática o que afirmamos ainda no nosso primeiro capítulo, que ela foi engendrada em um período caracterizado pela desconfiança do homem ao mito como explicação para a vida e para o mundo. Essa desconfiança em relação a explicações de ordem mítica para questões fundamentais ao homem, ao mesmo tempo em que se lhe desenvolve um espírito científico que lhe permite buscar no mundo visível, tangível e empiricamente experimentável a elucidação de alguns mistérios da vida, resulta em uma crença e encanto pela racionalidade humana. E é essa racionalidade, a aplicação do *logos* à decifração do mundo, que se encontra, segundo Luna (2005), como um dos elementos propulsores da tragédia. Enfim, para a autora, é sob o signo da tensão entre o homem e a divindade que nasce a tragédia, incorporando esse conflito e tentando trazer para o campo da ação humana a resposta sobre o devir trágico do homem.

Ora, se esse drama estrutura-se de modo a possibilitar a atribuição ao homem da responsabilidade pelo evento trágico, evidentemente esse homem agirá de modo desastroso. E esse comportamento ‘desastroso’, claro, responderá pela catástrofe. Diz Luna (2005 p. 262):

[...] a tragédia dá a ver em sua construção ordenada um agente que erra, um articulador da catástrofe que chama a si a responsabilidade, senão a culpa pela ocorrência trágica. O chamado “erro trágico”, elemento fulcral na construção da ação, foi identificado por Aristóteles e sugerido na *Poética* pela palavra *hamartia*.

Luna, em seguida, põe em juízo a natureza da *hamartia*, o erro trágico, e coloca-nos diante da seguinte questão: seria a *hamartia* um desvio moral ou erro cognitivo? A essa pergunta a própria autora responde, primeiro, através de Aristóteles, retomando as palavras do estagirita sobre a composição do evento trágico e do caráter mais adequado para, como dissemos, sofrer e infligir o *pathos*: “[...] do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [...]” (ARISTÓTELES, 1993, p. 69).

Mas o que deveria parecer evidente com o simples endosso das palavras do filósofo – que a *hamartia* refere-se a um equívoco, não a uma degradação moral – não se afigurou assim tão claramente para os vários estudiosos que se debruçaram sobre a *Poética*, tendo havido, conforme expressa Luna, uma série de debates sobre essa questão, e durante todo um período o erro trágico foi percebido como revestido de corrupção moral. Para não deixar lacunas, então, Luna (2005) recorre ainda ao próprio Aristóteles e seus escritos sobre ética, deixando-nos bastante bem munidos para afirmar tratar-se o erro trágico, considerando a tragédia idealizada por Aristóteles na *Poética*, de um erro involuntário.

Recordamos a infortunada Dejanira, embebendo com o veneno, que ela acreditava ser um filtro de amor, a túnica que enviaria para Hércules com o propósito de reacender-lhe a chama do amor, e, ainda, Édipo, conduzindo teimosamente uma investigação para descobrir-se no centro da ação funesta. O fato de que em ambos os casos os agentes ‘agem’ não só convictos de sua posição, mas, principalmente, certos de que obterão a reparação de uma situação em crise e, ainda, sem cometer ato danoso em relação a inocentes, reveste a *peripeteia* de uma absurdidade violenta.

Em suas considerações sobre Aristóteles, Luna (2005) apresenta duas categorias não mencionadas pelo filósofo na *Poética*, mas que, segundo a autora, contribuem para enriquecer o conceito de *hamartia*. São elas as noções de *ate* e *hybris*.

A *ate* corresponde ao que seria uma maldição familiar, normalmente deflagrada por um crime terrível entre consaguíneos, mobilizando então as Erínias em sua ação vingadora. Ocorre que a vendeta deve ser perpetrada por outro parente, o que acaba por gerar nova demanda de vingança e uma sucessão sem fim de crimes: os assassinatos cometidos por vingança clamarão por novos atos justiceiros.

Conforme Luna (2005), a *ate* seria um elemento atenuante da culpa do herói trágico, uma vez que pesa sobre ele uma força da ordem do sobrenatural a atuar de forma determinista sobre os acontecimentos. Nesse caso, o personagem continuaria sendo o agente do fatídico, e, ao mesmo tempo, vítima do destino.

Juntamente com essa maldição familiar, podemos propor a inclusão do destino profetizado por oráculos divinos no conjunto de elementos ‘minorantes’ de culpa, pois temos no vaticínio a fala que antecipa os acontecimentos vindouros, uma prolepse da qual não se pode fugir. Considerar os fatos sob tal perspectiva faria de Édipo, por exemplo, um fantoche do destino, alguém que agiu da forma prevista e para quem não haveria outro trajeto de ação.

No entanto, alerta Luna (2005) que considerar a *ate* e o destino como únicos responsáveis sobre as ações do personagem implica caracterizá-lo como, em última instância, vítima absoluta em relação à ação trágica, um desafortunado, inocente, que agiu sob a pressão de agentes coercitivos, cuja potência é insuperável para o homem. Isso nos levaria precisamente a uma caracterização de personagem inadequada para sofrer/infligir o *pathos*: o homem muito bom (já que nada é culpa dele) para quem é reservada a desdita. E, como diz Aristóteles (1993), a tragédia imita ações humanas, ações que, assim como vimos com o estagirita (ARISTÓTELES, 2009), pressupõem escolhas feitas pelo homem. Logo, 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.

A *hybris*, o segundo elemento importante para a compreensão da *hamartia*, ainda segundo Luna (2005, p. 314), é um “comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito [e que] responde, em

certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate”. Luna então observa que se encontra, em determinadas tragédias, uma tensão de forças – a *ate* e a *hybris* – agindo concomitantemente sobre o personagem de tal modo que, mesmo considerando o efeito opressivo da *ate*, o herói, por força de sua arrogância, destempero ou ira, ou seja, de sua *hybris*, pode ser responsabilizado por sua ação, pois terá voluntariamente chamado para si o cumprimento do destino.

Os homens da tragédia analisada por Aristóteles são homens, “insignes representantes de famílias ilustres” (1993, p. 69), não mais os semideuses de Hesíodo ou Homero. E justamente por serem tais representantes, assemelhar-se a um deus passa a ser um perigo. A *hybris* não é adequada ao homem social, político, e manifestá-la pode levar à catástrofe.

Podemos afirmar que o *mythos* trágico, conforme Aristóteles, tem por horizonte o humano, a vida sob a lei dos homens, os agentes humanos da catástrofe, a possibilidade, como afirma Luna (2005), de encontrar na ação humana a origem da desdita, o que significa obter para o homem maior liberdade de ação, assim como ampliar seu raio de perdição.

Tendo visto, através de Aristóteles, de que forma a tragédia organiza uma série de eventos que desembocam, idealmente, no infortúnio, na morte, no *pathos*, através da ação perniciosa, do erro trágico (*hamartia*) cometido por homens cujo *ethos* não necessariamente se coaduna com a gravidade do ato praticado, enfim, após termos apresentado algumas reflexões sobre os componentes do poema trágico, a partir da *Poética*, veremos como, séculos depois, Hegel se debruçou sobre o mesmo fenômeno.

2. A poesia dramática por Hegel

Vimos na *Poética* de Aristóteles, com o apoio das reflexões de Whalley, a importância dada pelo filósofo ao caráter artesanal da poesia, valor perceptível na centralidade ocupada pela estruturação do *mythos* em relação aos demais elementos da tragédia em sua composição. Vemos no texto de Aristóteles a ação

humana como uma parte essencial, tanto no trabalho de composição da *mimese* – a ação do poeta – quanto no lugar que o homem ocupa dentro dessa composição – a ação do personagem. A valorização do trabalho humano, que acreditamos perceber em Aristóteles, leva-nos a reforçar a corrente consideração de que a *Poética* apresenta uma argumentação no sentido de opor-se à afirmação de Platão (2006) de que não haveria lugar para os poetas em uma cidade idealmente concebida¹³.

Retomaremos brevemente, aqui, o que nos parece ser o argumento principal para tal banimento dos poetas imitativos, por parte de Platão, pelo fato de que sua asseveração repousa em uma compreensão de mundo cujo reflexo encontra-se na teoria exposta por Hegel em suas aulas de estética, proferidas entre os anos de 1823 e 1829, e, por conseguinte, em suas formulações sobre a poesia dramática¹⁴. Além disso, afigura-se interessante e enriquecedor descrever em Hegel o que acreditamos derivar de uma articulação entre a visão idealista neoplatônica e a concepção humanista/empirista de Aristóteles.

Platão (2006) parte da concepção de que nosso mundo, que apreendemos e percebemos pelos sentidos como algo real, verdadeiro, seria de fato o reflexo de uma esfera não visível – conquanto inteligível – que ele nomeia de mundo das Ideias, ou das formas. Nesse universo das formas encontrar-se-iam os modelos de perfeição, as configurações arquetípicas (no sentido de originais, prototípicas) de todos os seres e objetos que temos ao nosso redor. Na natureza, por exemplo, todas as árvores seriam uma aproximação, uma pálida imagem da Ideia de árvore, sendo esta a forma primeira, pura e verdadeira da árvore.

No que concerne aos poetas, duas questões colocavam-se para Platão. Uma delas era o fato de que no conteúdo narrado, ou representado pela poesia, encontravam-se homens cujos exemplos não deveriam ser seguidos, além de situações em que deuses eram representados de forma inadequada, desrespeitosa.

¹³ Embora Sócrates seja aquele que de fato conduz os diálogos na *República*, e sejam dele, em grande parte, as ideias que o livro contém, preferimos manter Platão, autor do volume, como portador das ideias. Assim, será a Platão que nos reportaremos sempre, ao tratar das ideias contidas na *República*.

¹⁴ HEGEL, Georg W. F. **Aesthetics**. Lectures on Fine Art. Translated by T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press, 1998.

A segunda questão, importante para nossa discussão, deriva da concepção de *mimese* de Platão (2006), à luz da teoria hegeliana das Ideias, e incide na compreensão do filósofo sobre a natureza do trabalho do poeta e sua razão de ser na sociedade. Partindo de dois pressupostos, o caráter de simulacro do que consideramos ser nossa concretude, se comparada à realidade das Ideias, e o fato de que, para Platão, a *mimese* poética é uma imitação deste nosso mundo, a poesia não passaria de uma reprodução do que, em si, já é cópia. Observando por esse prisma, o trabalho do poeta consistiria em fazer a cópia da cópia, o que acaba por lhe negar uma função de valor na sociedade, aos olhos de Platão, bem entendido. Por fim, para que se entenda essa desvalorização do poeta, a despeito de sua habilidade em nos dar prazer com seus versos e suas fabulações – o que Platão reconhece –, precisamos ressaltar que a cidade idealizada pelo filósofo tem a verdade e a justiça absolutas como princípio básico, o que torna imperativo que todo labor convirja nesse sentido, pois só assim seria viável construir uma sociedade cuja excelência corresponda o mais fielmente possível ao ideal. Sendo assim, o poeta, na ótica de Platão, em nada contribuiria, pois seu trabalho consistiria na ‘distorção’ da verdade, uma vez que em sua obra ele representaria um mundo muito distante do verdadeiro.

Retomando a concepção platônica de que o mundo das Ideias é mais real e perfeito do que o que acreditamos ser o terreno do concreto, mas também alimentado pelas concepções teóricas de uma modernidade que colocou o homem no centro do mundo e do pensamento, ou seja, platônico, por um lado, e cartesiano, por outro, Hegel (1998) reafirma a concretude do plano da Ideia, mas, diferentemente de Platão, coloca-a dentro do espírito humano. Ou melhor, Hegel assevera a existência de uma ‘substância’, que é a do mundo, o espírito do mundo, na qual estamos todos inseridos, da qual fazemos parte:

It is characteristic of the living subject, in whom ideal subjectivity is enshrined, to act, and in general to bestir and realize himself, because this ideal has to carry out and bring to fruition what is implicit in it. To this end it requires a surrounding world as the general ground for its realizations. When we speak in this connection of the ‘state’ of

something, we understand by it the general way and manner in which the *substantial* element is present which, as the truly essential element within spiritual actuality, holds together all its manifestations. In this sense we can speak, for example, of a 'state' of education, of the sciences [...]. But in that case all these aspects are in fact only forms of one and the same spirit and content which makes itself explicit and actual in them.¹⁵ (HEGEL, 1998, p. 179).

No conjunto teórico de Hegel sobre estética não encontra lugar, portanto, uma esfera das Ideias com existência autônoma e apartada do homem. Ao contrário, o Ideal, que é da ordem do espírito, encontra-se, por excelência, na razão e subjetividade humanas:

The universal wins concrete reality only through the individual, just as the individual and particular subject finds only in the universal the impregnable basis and genuine content of his actual being.¹⁶ (HEGEL, 1998, p. 180).

É no domínio do pensamento e da capacidade de abstração do homem que repousam as qualidades do divino e do universal. A arte, produto do espírito humano, ocupa então um lugar privilegiado dentre as atividades do homem, pois ela resulta da expressão da racionalidade aliada ao livre exercício da subjetividade humana, conjugando-se assim o universal ao particular. Ainda, para Hegel (1998), a busca pela arte advém da necessidade humana de projetar para si e para o outro, a

¹⁵ “É característico do sujeito vivente, em quem a subjetividade ideal está resguardada, agir, e em geral impulsionar-se e realizar-se, pois esse ideal concretizará e levará a frutificar o que nele estiver implícito. Para isso ele requer um mundo circundante como base geral para suas realizações. Quando falamos nessa conexão do ‘estado’ de algo, entendemos com isso a maneira e forma gerais pelas quais o elemento *substantial* encontra-se presente, o qual, como elemento verdadeiramente essencial da realidade espiritual, mantém unidas todas as suas manifestações. Nesse sentido podemos falar, por exemplo, de um ‘estado’ de educação, das ciências [...]. Mas, nesse caso, todos esses aspectos são de fato formas de um mesmo e único espírito e conteúdo que neles se faz explícito e concreto.” (Tradução nossa).

¹⁶ “O universal só ganha realidade concreta através do individual, assim como o individual e o sujeito em particular encontram a base inviolável e o conteúdo genuíno de seu verdadeiro ser somente no universal.” (Tradução nossa).

partir de sua consciência espiritual, um mundo organizado de tal modo que o homem possa reconhecê-lo em harmonia com seu 'eu' verdadeiro.

Mas que não se compreenda com isso o conceito de arte, para Hegel, como uma forma de recreação mental fácil através da qual o homem constrói o mundo que deseja para fugir temporariamente daquele em que vive. Subjaz ao conceito hegeliano uma demanda por excelência moral e espiritual do homem, uma inteireza que não necessariamente facilita a fruição dessa arte: produção e gozo do objeto artístico são momentos de manifestação do divino porque “[...] in art-production God is just as operative as he is in the phenomena of nature”¹⁷ (HEGEL, 1998, p. 30).

Por ser a linguagem, segundo Hegel (1998), o meio expressivo mais adequado às demandas do espírito, devido à sua natureza abstrata e consequentemente livre das injunções que a concretude da matéria impõe à criação, a expressão verbal, a poesia (que se deve entender como literatura, em geral), é considerada por Hegel a mais elevada das artes. E, dentre os gêneros poéticos, o drama, por ser uma síntese entre os gêneros épico e lírico, constitui para Hegel a mais aprimorada forma poética.

Da Épica, gênero narrativo, o drama apresenta sua objetividade: fatos objetivos desenrolam-se diante de nós, e o drama se desenvolve, assim como na narrativa, ‘contando-nos’ as alterações na realidade externa de determinados personagens, ou seja, uma série de acontecimentos nos é apresentada em seu aspecto exterior. No entanto, esses personagens falam de si, expõem-nos suas razões, emoções e desejos, assim como sua visão de mundo. Através de cada fala, portanto, o drama nos dá acesso à subjetividade, ao íntimo do personagem que se exprime, revelando, conforme caracteriza a Lírica, seus estados de alma e suas intenções.

Vale a pena, nesse momento, evocar o que concluímos ser um conceito pertinente de *mimesis* para Aristóteles (1997), que é a criação, por parte do poeta, de um mundo ficcional verossimilhante em relação ao mundo real, e compará-lo ao que cremos representar para Hegel (1998) a mimese poética, a formalização,

¹⁷ “[...] na produção artística Deus é tão operante quanto é nos fenômenos da natureza.” (Tradução nossa).

através da linguagem, de um mundo espiritual superior ao mundo material em concretude e verdade. Enquanto o poeta de Aristóteles é um artífice da linguagem que obtém com seu trabalho uma “réplica” de mundo, o escritor de Hegel é um demiurgo que, na linguagem, cristaliza o espírito do mundo que criou. O drama de Hegel é, portanto, o mundo materializado em linguagem.

Quanto ao drama em seus princípios gerais, Hegel (1998) descreve-o como a representação de ações humanas em situação de conflito agudo, através da presentificação de personagens que nos revelam, através de suas falas, seus atos e seus objetivos. O drama deve apresentar o desenvolvimento dessas situações de conflito, resultantes do choque entre subjetividades distintas (os diferentes personagens) que perseguem objetivos divergentes, e chegar ao final com o apaziguamento do conflito, cujo desfecho decorrerá naturalmente do processo por ele instaurado:

[o drama] apresenta uma acção circunscrita como sendo uma acção real, cujo resultado deriva tanto do carácter íntimo das personagens que a efectuam, como da natureza substancial dos fins e conflitos que a acompanham ou que provoca¹⁸.

Para Aristóteles (1993, p. 51), na vida de uma pessoa, “há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma”, o que impõe ao poeta o imperativo de seleccionar os eventos da tragédia de forma a obter a unidade de ação.

Embora representante de uma cosmovisão diferente da de Aristóteles, Hegel (1998), que compreende o transcurso na vida de um homem como um todo em que cada evento encontra ali organicamente sua função, e, ainda, vê essa trajetória da mesma forma conectada ao universo, não deixa de compreender a unidade de ação como imprescindível à construção do drama. A elaboração da poesia dramática não

¹⁸ HEGEL, G. W. F. **Estética**. Poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980, p. 277.

deve prescindir dos procedimentos de seleção e compactação dos eventos, de forma a garantir um eixo único de ação a ser acompanhado: a trajetória do herói.

Segundo Hegel (1980), o percurso do herói inicia-se em seu íntimo, onde lateja um imperioso elã a impulsioná-lo em direção a um determinado objetivo: “Só deste modo a acção aparece como *acção*, isto é, como realização efectiva de intenções e de fins” (p. 282). Podemos inclusive perceber que, nesse conceito de ação, projeta-se o carácter de modo ainda mais contundente do que o exposto na *Poética*. Ora, se em Aristóteles a ação resulta, entre outros fatores, do carácter dos personagens, em Hegel, passa a ser possível dizer que a ação é a objetivação do carácter dos personagens.

E mais, no drama visto sob a ótica hegeliana, é justamente a exteriorização do espaço interno do herói o elemento que engatilhará o evento trágico, pois, com igual potência e em sentidos opostos, encontram-se subjetividades distintas que também procuram executar seus objetivos, conflitando-se, portanto, os personagens entre si:

Assim, o que acontece, parece resultar, não de circunstâncias exteriores, mas da vontade e do carácter das personagens e só recebe uma significação dramática pela sua relação com fins e paixões subjectivas. [...] A acção oferece assim complicações e lutas que, por sua vez, contra a vontade e previsão do indivíduo, conduzem a um desenlace no qual se manifesta a natureza íntima dos fins, dos caracteres e dos conflitos humanos em geral. (HEGEL, 1980, p. 281).

O que se nos afigura, no *mythos*, como um deslocamento de centralidade, da ação para o carácter, é ainda perceptível em Hegel através do uso que ele faz da palavra *pathos*, quando o autor fala ainda do conflito entre subjetividades distintas:

Everything that forces its way into the objective and real world is subject to the principle of particularization; consequently the ethical powers, just like the agents, are differentiated in their individual appearance. Now if, as dramatic poetry requires, these thus differentiated powers are summoned into appearance as active and are actualized as the specific

aim of a human 'pathos' which passes over into action, then their harmony is cancelled and they come on the scene in *opposition* to one another in reciprocal independence¹⁹. (HEGEL, 1998, pp. 1195-1196).

Vejamos o mesmo trecho, conforme tradução de Álvaro Ribeiro:

Porém, em virtude da particularização a que está submetido tudo quanto se desenvolve na realidade objectiva, as forças morais, tal como os caracteres das personagens, são diferentes tanto quanto ao conteúdo como às manifestações individuais. Além disso, quando estas forças particulares, como exige a poesia dramática, são chamadas a actuar publicamente, realizando-se como fins determinados de uma **paixão humana** que desencadeia a acção, destrói-se o acordo que existia entre elas e combatem-se mutuamente. (HEGEL, 1980, p. 323).

Se em Aristóteles o *pathos* indica a natureza de algo terrível sofrido ou infligido, reforçando a ideia de ação cometida, em Hegel o *pathos* parece substituir o vocábulo 'paixão', no sentido de enorme *quantum* de afeto ou de inclinação preponderante do personagem. Enfim, embora Hegel concorde com Aristóteles quanto à precedência da ação sobre o caráter, vemos, em suas reflexões, que a ação e o conflito são eventos necessários para que o caráter se mostre em toda sua resplandecência: "Interests of an ideal kind must fight one another, so that power comes on the scene against power"²⁰ (HEGEL, 1998, p. 220).

Tais personagens parecem-nos pura *hybris*, e, por isso, mais do que nunca, em Hegel o *mythos* se realiza através do que há de mítico no herói, pois os personagens desse drama são potestades, avatares da substância divina que anseia por sua concretização sob forma de um propósito. E o drama faz-se tragédia a partir da insolubilidade do conflito gerado por intentos opostos que, é necessário lembrar, por representarem anseios divinizados, afiguram-se legitimados em seus

¹⁹ Em nota de rodapé, o tradutor, para a versão em inglês, T. M. Knox, informa que mantém o uso da palavra *pathos*, conforme o original em alemão.

²⁰ "Interesses de uma qualidade ideal devem lutar uns contra os outros, de modo que venha à cena poder contra poder" (tradução nossa).

desejos. Responsáveis pelas consequências de seus atos, vemos através dos personagens hegelianos uma *hamartia* calcada, como já dissemos, na *hybris*, sendo esta legitimada pela condição heróica do personagem trágico:

Em princípio, o lado trágico consiste em que ambas as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu carácter adversos e os combate, o que as torna igualmente culpadas. (HEGEL, 1980, pp. 323-324).

E o fato é que a fortuna não será uma opção nessas condições, pois poderes de igual força, em sentido contrário, deverão anular-se em um acontecimento catastrófico que trará o único apaziguamento final possível e digno para os personagens envolvidos, pois tal carácter heróico não tem outra opção que não a própria dissolução diante da inviabilidade de seus objetivos, uma vez que eles são, em última instância, a essência de seu próprio ser, um ser, aliás, que se distingue pelo fato de se constituir como a encarnação de um princípio divino.

Essas considerações de Hegel dizem respeito à poesia dramática antiga, à tragédia grega. Para o filósofo, o drama moderno sofre uma alteração substancial no que concerne à estrutura dos personagens: enquanto nos personagens da tragédia antiga a subjetividade era a expressão de uma força divina ou um princípio moral de carácter geral, no drama moderno, o indivíduo não exprime mais, de forma particularizada, 'paixões' universais, e, sim, seu universo particular, suas características pessoais, aquilo que o singulariza diante dos demais. Ainda, o personagem moderno não só é movido pelos seus desejos pessoais, como é atravessado por uma série de vontades, dúvidas, anseios que se opõem entre si. Podemos dizer que, ao mesmo tempo em que ganhou em complexidade interna, o herói moderno perdeu o aspecto divinizador do herói trágico antigo, que lhe era dado pela unicidade de carácter. Em decorrência dessa transformação, a ação, para Hegel, fica muito mais sujeita a acontecimentos externos, reveses da sorte, acasos, não se constituindo mais puro fluxo interno materializado em ato.

Muito importante é salientar que, segundo Hegel (1980), o drama moderno perdeu força trágica, pois o desenlace trágico, o apaziguamento que ocorria inevitavelmente entre a luta de forças opostas – na verdade, a anulação de potências contrárias – constitui-se, no drama moderno,

[...] como uma consequência de circunstâncias adversas e de acidentes exteriores, circunstâncias e acidentes que bem poderiam ter sido diferentes e ter por consequência um desfecho feliz. Temos, neste caso, a impressão de que a individualidade moderna, em razão da particularidade do carácter, das circunstâncias e do encadeamento destas está à mercê da instabilidade das coisas terrestres e deve resignar-se à sorte que à sua finitude cabe. (HEGEL, 1980, p. 365).

Acreditamos que, no que concerne às peças que aqui pretendemos analisar, embora sejam releituras míticas de tragédias gregas, e tragam as marcas da subjetividade moderna em seus personagens, apresentam características que, submetidas a um exame sob a perspectiva hegeliana, vão nos permitir ver os contornos de tragédias modernas.

III – A *ÉLECTRE* DE GIRAUDOUX

1. Giraudoux e Juvet

É importante, ao tratar de Giraudoux, levar em consideração sua ligação com Louis Jouvet. E discorrer sobre este significa iniciar pela figura de Jacques Copeau, diretor teatral que, a partir de 1913, empenha-se na renovação da cena francesa no que diz respeito tanto ao tipo de teatro que se fazia, quanto ao público que o assistia. Tinha ele, como meta, provocar a ruptura com um teatro cuja característica mais marcante era promover o trabalho do ator de tal forma, que este se concentrava primordialmente em conseguir bons papéis e brilhar. O próprio método interpretativo, decorrente, inclusive, da necessidade de dar relevância a personagens principais, não cabia no formato de arte vislumbrado por Copeau. Além disso, impelia-o o desejo de formar um público popular, diferente dos frequentadores assíduos dos teatros que ficavam à margem direita do Sena, onde se situavam as casas de espetáculo que atendiam a uma plateia burguesa, costumeiramente mais interessada em tramas leves e diversão.

Ele obteve sucesso em estabelecer um teatro na ala menos nobre de Paris, o Teatro Vieux-Colombier, mantê-lo com ingressos a preços módicos e, efetivamente, mudar o perfil da assistência. No entanto, o sonho de fazer um teatro popular não se concretizava, pois os novos frequentadores também formavam uma elite, se não econômica, ao menos, intelectual¹.

A partir de 1915, ano em que Copeau conheceu e trocou ideias com os diretores Gordon Craig (Inglaterra), Adolphe Appia (Suíça) e o músico Jaques-Dalcroze (Suíça), seus anseios para mudanças no teatro concentram-se na figura do ator. Encantado com o teatro Nô japonês, o trabalho de Charlie Chaplin e métodos circenses, Copeau funda sua própria escola de formação de atores, onde conta os

¹ KNOWLES, Dorothy. "Introduction: Principles of Staging". In: FLETCHER, John (Ed.). **Forces in Modern French Drama**. Studies in Variations on the Permitted Lie. London: University of London Press Ltd, 1972, pp. 12-32.

mímicos e professores Jean Dorcy e Etienne Decroux (KNOWLES, *In*: FLETCHER, 1972).

Além da escola de atores, Copeau também investe na formação de diretores e funda uma escola de encenação. As influências sofridas por Copeau levaram-no a buscar um teatro cuja essência estaria no texto: “a truly dramatic work contains within itself what is required to create the dramatic illusion for the spectator, but its potential must be actualised.”² (KNOWLES, p. 13 *In*: FLETCHER, 1972). Ainda segundo Dorothy Knowles, a crença na primazia do texto levou Copeau a uma concepção de cena extremamente limpa, desprovida de elementos que pudessem desviar o foco de atenção do texto – e dos atores, naturalmente.

Anos mais tarde, precisamente em 1927, formava-se o *Cartel des Quatre*, composto por Charles Dullin, Louis Jouvet (estes, alunos de Copeau), Georges Pitoëff e Gaston Baty. Esse grupo passa a trabalhar em cooperação enquanto o mestre voltava a perseguir seus primeiros ideais: a formação de um teatro genuinamente popular.

Interessa-nos chamar a atenção para o fato de que Jouvet e Dullin foram os diretores que mais intensamente trabalharam com Giraudoux e Sartre, respectivamente, destacando-se especialmente o duo Giraudoux-Jouvet, que comungava da ideia de que o teatro não precisava ser compreendido, só sentido, ou seja, acreditavam eles que a devida apreciação do espetáculo prescindia do intelecto, da razão, pois se daria por meio dos sentidos. E para falar com mais precisão, é preciso dizer que o próprio texto, para eles, dispensava o entendimento (KNOWLES, *In*: FLETCHER, 1972).

Curiosa contradição parece se estampar nessa afirmativa, quando lembramos a precedência dada ao texto, nas montagens de Jouvet, em relação a quaisquer efeitos visual, plástico ou sonoro – excetuando-se a voz do ator –, principalmente se nos apegarmos à ideia de que a linguagem é indissociável do pensamento, de que ela se tornou o veículo por excelência da razão, do discurso científico, e, mesmo

² “Uma obra verdadeiramente dramática contém em si mesma aquilo que é requerido para criar a ilusão dramática para o espectador, mas seu potencial deve ser realizado.” (Tradução nossa).

cotidianamente falando, da comunicação entre as pessoas, espaço em que também entram em jogo as faculdades intelectivas.

No entanto, lembremos Cassirer (2006) e Frye (2004), cujas reflexões não deixam dúvidas quanto às relações entre mito e linguagem. Recordemos ainda que, segundo Cassirer (2006), a própria linguagem foi gerada pelo pensamento mítico. Ora, pensamos não extrapolar ao reafirmar que o mítico se encontra na base da estrutura linguística que formatou o *logos*.

Não poderíamos afirmar que no drama de Giraudoux encontra-se a aspiração de instaurar, no espectador e leitor, o caminho inverso? Se a palavra gerou-se pelo pensamento mítico, através de uma relação não mediada do homem com o mundo, não poderíamos pensar em um retorno ao espírito, ao cosmos, ou mesmo uma experiência do mítico, todos possibilitados pela relação entre a palavra e o homem? Cremos ver reverberar nossas inferências em uma réplica do personagem Robert Bogar, extraída de uma peça de Giraudoux, de 1937, que tem como objeto um ensaio geral de *Électre*, sob a direção de Louis Jouvet, interrompido pela visita de um representante do governo. Eis então o que o ilustre funcionário público ouve de um dos atores da peça:

*Bogar. [...] It should appeal to the imagination and the senses, not the intellect. For this reason the playwright must have literary ability, for it is his style that shines into the minds and hearts of the audience. Its poetry need not be understood any more than sunlight need be understood to be enjoyed*³.

Extrapolando os limites da relação entre Giraudoux e Jouvet, mas mantendo o tema do diálogo entre dramaturgia e encenação em princípios do século XX, parece-nos relevante complementar as asserções de Knowles com ponderações feitas por

³ GIRAUDOUX, Jean. Paris Impromptu. Trad. Rima Drell Reck. **The Tulane Drama Review**: Published by The MIT Press, Vol. 3, No. 4 (May, 1959), pp. 107-128.

“*Bogar. [...] Ele [o teatro] deve provocar a imaginação e os sentidos, não o intelecto. Por esta razão o dramaturgo deve ter habilidade literária, pois é seu estilo que brilha nas mentes e corações da audiência. Sua poesia não precisa ser entendida, não mais do que o raio de sol para ser fruído.*” (p. 119, tradução nossa).

Paul-Louis Mignon a respeito do caminho dramático compreendido entre os anos de 1889 e 1939: “Désormais langage, style, poésie ont été généralement au coeur de la recherche des auteurs soucieux d’arracher la scène au prosaïsme: ils entendaient rendre au texte dramatique le prestige et la **magie du verbe**.”⁴

Mignon (1986) observa que, se por um lado, o drama do período corria o risco de negligenciar a própria carpintaria teatral – pois havia um grande anseio de romper com todas as convenções e criar regras muito pessoais, que não necessariamente coadunavam-se aos princípios dramáticos –, por outro, essa soltura da concepção favorecia o trabalho do diretor, que ficava à vontade para completar o que achasse necessário. É importantíssimo salientar que, ainda segundo Mignon (1986), o caminho experimental e poético da encenação, perseguido por diretores como Jouvet, Baty e Copeau, foi crucial para o estabelecimento de autores como Claudel e Giraudoux.

Por fim, não nos furtaremos a registrar nossa própria posição, ironicamente submetendo o texto de Giraudoux a uma dissecação analítica que sujeita a palavra mágica ao confronto pela razão perquiridora.

2. Do mito e das peças

Uma longa linhagem de horrores...

Em relação à linhagem dos tantáidas (progênie de Tântalo), à qual pertence Orestes, as narrativas míticas apontam uma sequência de crimes bárbaros. Tântalo, filho de Zeus, amado pelos deuses, entre os quais tinha passagem livre, inaugura o modelo dos horrores que viriam a ocorrer entre seus descendentes, matando o próprio filho, Pêlops, e servindo carne humana em um banquete aos deuses com o intuito de botar-lhes a onisciência à prova.

⁴ MIGNON, Paul-Louis. **Le théâtre ao XX^e siècle**. 2. ed. France: Éditions Gallimard, 1986, p. 135.

“Daí em diante, linguagem, estilo, poesia estiveram geralmente no âmago da busca dos autores preocupados em tirar a cena do prosaísmo: eles intencionavam devolver ao texto dramático o prestígio e a **magia do verbo**.” (p. 135, tradução e grifo nossos).

Reanimado pelos deuses, que perceberam o ardil, Pêlops teria sido aquele que, após ser vítima do pai, trouxe a *ate* para sua estirpe (os pelópidas), matando Mírtilo, filho de Hermes, que o ajudou a casar com Hipodâmia. Existe mais de uma versão para o motivo desse assassinio, mas o fato é que, pouco antes de sua morte, Mírtilo amaldiçoou-lhe a descendência com uma imprecisão pródiga em efeitos, como evidenciam os acontecimentos que em seguida ocorreram.

Atreu e Tiestes, filhos de Pêlops, após desentendimentos decorrentes de uma divisão de poderes, reconciliaram-se com um banquete oferecido por Atreu como manifestação de paz. No entanto, o terrível festim constituía-se das carnes dos filhos de Tiestes, que o pai comeu sem nada suspeitar. O único filho que escapou da chacina, Egisto, viria a matar Atreu e, posteriormente, ajudar Clitemnestra a assassinar o filho deste, Agamêmnon, rei de Argos, que foi a Tróia resgatar Helena, esposa de seu irmão Menelau⁵.

Tais são os primórdios da história que veremos mais adiante resultar nos eventos que envolvem Orestes e Electra, filhos de Agamêmnon, no assassinato da mãe, Clitemnestra.

As Electras: Eurípides e Giraudoux

Em sua *Electra*, Eurípides apresenta a filha de Clitemnestra casada com um camponês, vivendo em condições adversas e longe da cidade, uma condição que lhe foi imposta por Egisto para que ela não fizesse bom casamento, nem gerasse herdeiros de boa linhagem que pudessem vir a vingar Agamêmnon ou exigir o trono. No entanto, respeitada pelo marido, que se constrange com a união desigual, Electra não foi por ele obrigada a consumir o casamento.

É nessas condições que Orestes, chegando aos arredores de Argos, acompanhado do amigo Pilades, encontra a irmã, que ele pensa ser uma serva, e lhe pede informações. Após perceber que se trata de Electra, o irmão, dizendo-se

⁵ Cf. KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

um mensageiro, informa-lhe que Orestes encontra-se vivo e determinado a vingar o pai.

Orestes finda por identificar-se e, com a ajuda de Electra, planeja a estratégia que usará para matar Egisto e Clitemnestra. Sabendo que nesse mesmo dia Egisto fará uma cerimônia de sacrifício fora da cidade, determinam que seja essa a ocasião de matá-lo. Quanto a Clitemnestra, Electra manda-lhe dizer que teve um filho e solicita sua presença para o cumprimento dos rituais necessários. Assim, Egisto, no campo e, logo após, Clitemnestra, na casa da filha, o casal é morto, sendo cumprida a determinação do oráculo que tinha sido consultado por Orestes.

Logo após os morticínios, mediante o artifício do *deus ex machina*, surgem os Dióscuros, os gêmeos Cástor e Pólux, irmãos de Clitemnestra. São eles que indicam a Orestes e Electra as medidas a tomar dali por diante. Orestes dá então Electra em casamento a Pilades e parte da cidade para buscar refúgio e julgamento em Atenas, onde, indicam os Dióscuros, será absolvido⁶.

Em treze de maio de 1937, no Teatro Athénée, a dupla Giraudoux-Jouvet estreia uma *Électre* escrita por Jean Giraudoux naquele mesmo ano⁷.

Nessa reescrita da tragédia homônima de Eurípides, o jovem Estrangeiro/Orestes chega incógnito a Argos e encontra a casa real guiado por três meninas. Sua chegada coincide com o dia previsto para o casamento de Electra, sua irmã, com o jardineiro do palácio, com quem o jovem trava conhecimento ao chegar. Vão surgindo aos poucos alguns parentes do Jardineiro, Electra, Clitemnestra com o amante Egisto, travando-se, ao longo das cenas seguintes, discussões em torno da pertinência do casamento de Electra com um serviçal.

⁶ *Deus ex machina* (o deus que sai da máquina) – estratégia dramatúrgica para facilitar soluções em situações difíceis de obter verossimilhança. Alguma deidade chegava de repente e deslindava o enredo. Por mais injustificável que o caminho tomado pela trama pudesse parecer, o fato de se tratar da deliberação de uma divindade permitia uma saída irracional para a peça.

⁷ Para facilitar ao leitor o acompanhamento do nosso texto, optamos por fazer referência aos personagens do drama em sua forma portuguesa (Electra, Orestes, Egisto etc.). A única exceção ocorrerá quando fizermos citações do original, onde manteremos os prenomes em francês. Ainda, com o intuito de não saturar o texto com referências, usaremos a sigla (E) para indicar o texto de Giraudoux, cuja referência já foi feita na introdução. Todas as traduções de *Électre* serão nossas.

A trama desenvolve-se a partir da conjunção entre as bodas de Electra, evento previsto, e a chegada do jovem estrangeiro/Orestes, um evento inusitado. Evoluindo muito mais por meio de conversas e discussões tangenciais ao problema que se coloca do que pela ação, o *mythos* se caracteriza sobretudo pelo crescente número de revelações que ocorrem em seu curso.

Giraudoux apresenta-nos uma Electra intrigada com a história oficial da morte, supostamente accidental, de Agamêmnon, e guiada, em sua ação, pela busca da verdade sobre aquela morte e outros fatos. Seu ardor é potencializado pelo encontro com o irmão e, após todas as revelações necessárias, ambos vingam a morte do pai com o assassinato de Egisto e Clitemnestra.

Encontram-se inseridos na peça alguns personagens misteriosos: um mendigo, que pode ser enviado de um deus, ou o próprio; as três meninas que se dizem as Eumênides; a mulher Narsès, conhecida do mendigo e presença súbita, arrematando a peça.

Na análise que se segue, almejamos lograr nosso principal objetivo, qual seja, apontar na peça de Giraudoux os elementos que confirmarão nossa hipótese de que temos em *Électre* um drama em que a linguagem poética constitui um elemento de intensificação da instância simbólica, do mito, do transcendente. A profusão de metáfora e a riqueza poética na constituição das cenas da peça e naquelas narradas pelos personagens, assim como no cenário, levam-nos a constatar uma realidade feérica, não racional, em muitos aspectos oposta à nossa realidade objetiva. Enfim, é nossa intenção demonstrar, no texto de Giraudoux, a presença da palavra mágica, da realidade mítica.

Verificaremos que, inseridos nessa construção alimentada pelo material mítico, e dele potencializadora, encontram-se, no entanto, indícios da linguagem demótica/descritiva, vinculada ao pensamento conceitual a que chamamos de razão. Identificamos tal presença preponderantemente através do humor, dos chistes e da ironia, estratégias que convocam o leitor/espectador a uma resposta emocional de base intelectual.

No que tange à nossa análise do ponto de vista da composição dramática, priorizaremos a investigação da relação entre ação e caráter, cujo delineamento

parece-nos central para o desenvolvimento da peça e para a deflagração da contradição trágica insuperável que gerará a catástrofe.

Considerando que os aspectos míticos e simbólicos consistem em uma camada a recobrir todas as dimensões da peça, eles serão considerados sempre em paralelo à análise da questão dramatúrgica.

3. *Électre*: sendo para o que se nasce

3.1. O Verbo, o Espaço, o Tempo

Na corte interna do insólito palácio de Argos, onde entram o jovem Estrangeiro/Orestes e três meninas que se autodenominam as Eumênides⁸ e que não deixam de segui-lo desde que ele chegou à cidade, encontra-se o Jardineiro com quem Electra casará em algumas horas. Assim começa a cena um do primeiro ato de *Électre*, quando o estrangeiro Orestes e seu futuro cunhado conversam e se conhecem, fazendo as vezes de um prólogo cujo ponto de partida e fio condutor é a descrição do edifício real.

O feitio da casa de Agamêmnon pode se impor ao espectador através do mesmo procedimento pelo qual é apresentado ao leitor: pela palavra. Não é necessário nada além das falas das personagens para que o lar dos Atridas adquira concretude, pois Giraudoux infiltra as diretrizes para seu cenário na fala dos personagens. Em *Électre*, as rubricas são raras, existentes quase exclusivamente para indicar algumas entradas e saídas de personagens.

Deve-se notar que o autor, ao inserir, no texto da peça, a figura de Orestes sob a rubrica de 'Estrangeiro', coloca-nos, a nós leitores, no mesmo nível de ignorância em que se situa o espectador, que aguardará a interação do ator com

⁸ Eumênides, ou Benfazejas, é uma forma amenizadora e apaziguadora de chamar as Erínias (ou Fúrias), entidades que nasceram do sangue de Urano (o Céu) derramado sobre Gaia (a Terra), quando teve o pênis decepado por seu filho Crono. Geraram-se as Erínias, divindades vingadoras de crimes de sangue – principalmente daqueles cometidos entre consangüíneos – que perseguiam furiosamente o/a assassino/a até levá-lo/a à loucura ou à morte (HESÍODO, 2006; KURY, 2008).

outro para conhecer ou inferir sua identidade. Naturalmente, esta ausência de conhecimento, tanto para o leitor, quanto para o espectador, só existirá efetivamente no caso em que nenhum dos dois tenha prévio conhecimento do mito. Acreditamos que seja esse o mesmo fenômeno que se dá com as informações acerca do cenário, parecendo tratar-se, além disso, de um modo de fazer do espetáculo um evento criado através da palavra. Em *Électre*, a realidade física é modelada pelo verbo.

Podemos pensar que esta não é uma ocorrência exclusiva do texto de Giraudoux, uma vez que o teatro sempre contou com a palavra como elemento instaurador de realidades, principalmente se lembrarmos do teatro grego, cujas limitações do cenário demandavam o auxílio da palavra na construção do ambiente.

Porém, Giraudoux, conforme comentamos no início deste capítulo, está inserido em um período em que a tecnologia permitia variações infinitas na cena: cenários com maquinário complexo, possibilitando criar e alterar as cenas com bastante liberdade, ou a luz elétrica favorecendo o nuançar de cores em cena. Enfim, tantos eram os recursos, que a linguagem teatral começou aí sua independência em relação ao texto dramático⁹. Em suma, em uma época em que a cena teatral se beneficia das mais diversas possibilidades estruturais para compor seus ambientes e obter resultados cênicos com maior potencialidade para a ilusão, Giraudoux e Jovet optam deliberadamente pela escassez de recursos, investindo em uma encenação pela palavra encantatória que, ao mesmo tempo em que devolve o poético e o mágico ao palco, irmana-se à cena do teatro grego.

Ao interrogar-se o Estrangeiro/Orestes sobre a fachada do palácio – se estaria ela no prumo –, uma das garotas responde-lhe que não, pois que todo seu lado direito não existe: segundo elas, parte do que se vê é uma miragem. O Jardineiro desmente as pequenas e afiança o prumo da fachada palaciana:

PREMIÈRE PETITE FILLE. Ce qu'il est beau, le jardinier!
DEUXIÈME PETITE FILLE. Tu penses! C'est le jour de son mariage.
TROISIÈME PETITE FILLE. Le voilà, monsieur, votre palais
d'Agamemnon!

⁹ Cf. ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 1880-1980. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

L'ÉTRANGER. Curieuse façade!... Elle est d'aplomb?

PREMIÈRE PETITE FILLE. Non. Le côté droit n'existe pas. On croit le voir, mais c'est un mirage. C'est comme le jardinier qui vient là, qui veut vous parler. Il ne vient pas. Il ne va pas pouvoir dire un mot.

DEUXIÈME PETITE FILLE. Ou il va braire. Ou miauler.

LE JARDINIER. La façade est bien d'aplomb, étranger; n'écoutez pas ces menteuses. Ce qui vous trompe, c'est que le corps de droite est construit en pierres gauloises qui suintent à certaines époques de l'année. Les habitants de la ville disent alors que le palais pleure. Et que le corps de gauche est en marbre d'Argos, lequel, sans qu'on ait jamais su pourquoi, s'ensoleille soudain, même la nuit. On dit alors que le palais rit. Ce qui se passe, c'est qu'en ce moment le palais rit et pleure à la fois.¹⁰

(E, Ato I, Cena 1, pp. 11-12)

Atentemos para a ambiguidade da palavra francesa *aplomb* (prumo), pois ela também tem como significado a noção de equilíbrio entre forças ou entre tendências opostas. Este palácio de Agamêmnon assemelha-se ao do seu irmão Menelau, descrito na *Odisseia*, que, segundo o poeta, “reluzia o brilho do sol e reluzia o brilho da lua”¹¹, e que encantou o jovem Telêmaco, que lá chegara para pedir informações sobre Odisseu. Da mesma forma, inclusive, assombrou-o o palácio do rei Alcino, que possuía exatamente a mesma qualidade de refletir sol e lua, propriedade que aproxima essas construções à morada de deuses, representação terrena do universo, conforme vimos com Eliade (2006).

¹⁰ "PRIMEIRA MENINA. Como está bonito o jardineiro!

SEGUNDA MENINA. Ora, se está! É o dia do seu casamento.

TERCEIRA MENINA. Eis, senhor, seu palácio de Agamêmnon!

O ESTRANGEIRO. Curiosa fachada!... Ela está no prumo?

PRIMEIRA MENINA. Não. O lado direito não existe. Acreditamos vê-lo, mas é uma miragem. É como o jardineiro que aí vem, que quer lhe falar. Ele não vem. Ele não poderá dizer uma palavra.

SEGUNDA MENINA. Ou ele vai zurrar. Ou miar.

O JARDINEIRO. A fachada está no prumo, sim, estrangeiro; não escute essas mentirosas. O que o confunde é que o corpo da direita é construído com pedras gaulesas, que transpiram em certos períodos do ano. Os habitantes da cidade dizem então que o palácio chora. E o corpo da esquerda é em mármore de Argos, o qual, sem que jamais tenhamos sabido o porquê, fica ensolarado subitamente, mesmo à noite. Diz-se então que o palácio ri. O que acontece é que neste momento o palácio ri e chora ao mesmo tempo."

¹¹ HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 167.

Durante a exposição da edificação do palácio feita pelo Jardineiro, imiscuem-se as vozes diversas vezes discordantes das pequenas Eumênides, que acrescentam alguns dados, mas também desmentem algumas das informações prestadas pelo personagem. Enquanto este indica os quartos e seus respectivos donos, identificando-os pelas flores que enfeitam suas varandas, assim como pelos acontecimentos vultosos que marcaram cada aposento, as miúdas deleitam-se, acrescentando comentários ávidos de escatologia:

L'ÉTRANGER. C'est sa fenêtre [referindo-se a Electra], la fenêtre aux jasmins?

LE JARDINIER. Non. C'est celle de la chambre où Atrée, le premier roi d'Argos, tua les fils de son frère.

PREMIÈRE PETITE FILLE. Le repas où il servit leurs coeurs eut lieu dans la salle voisine. Je voudrais bien savoir quel goût ils avaient.

TROISIÈME PETITE FILLE. Il les a coupés, ou fait cuire entiers?¹²
(E, Ato I, cena 1, p. 13)

Assim sendo, constrói-se uma paisagem imagetivamente bizarra, onde Jasmins ornamentam a varanda do quarto usado por Atreu para assassinar os sobrinhos; rosas enfeitam o ambiente em cuja piscina o rei Agamêmnon teria caído morto após escorregar e tombar sobre sua própria espada, segundo a versão oficial; Cassandra foi morta na torre de guarda, onde não há plantas. Uma morte fria, ironizada com o requinte cáustico das pequenas: “Tout cela dans l'aile qui rit, comme tu le remarques.”¹³ (E, Ato 1, cena1, Primeira menina, p. 14).

Embora abundantemente florido, não houve no palácio um ambiente assim decorado para a morte de Cassandra, o que parece fazer das flores um privilégio, ou necessidade, da família dos Atridas, em uma ironia ou conexão dual que liga beleza,

¹² “O ESTRANGEIRO. É a janela dela [de Electra], a janela com os jasmins?

O JARDINEIRO. Não, É a do quarto onde Atreu, o primeiro rei de Argos, matou os filhos de seu irmão.

PRIMEIRA MENINA. O jantar em que serviu seus corações aconteceu na sala vizinha. Eu bem que gostaria de saber que gosto eles tinham.

TERCEIRA MENINA. Ele os cortou, ou os fez cozinhar inteiros?”

¹³ “Tudo isso na ala que ri, como você pode reparar.”

cor e aroma agradável aos eventos trágicos: cenas horríveis, atmosfera negra e miasmas que marcam suas várias gerações. É possível ainda ver, na justaposição das flores aos assassinatos, a dissimulação, a aparência amena que esconde a realidade obscura dos assassinatos e das mortes suspeitas como a do rei. São jasmims, rosas, flox, resedás, flores quase todas muito olorosas – que se note que as mais nobres estão relacionadas aos reis Atreu e Agamêmnon –, o que, se por um lado, reforça a discrepância entre a decoração floral do palácio e o patrimônio histórico que nele se entranha, por outro, também se justifica pela necessidade de neutralizar as emanções miasmáticas dos assassínios, principalmente o do mais recente – apesar de algo distante no tempo –, o de Agamêmnon, último rei de Argos.

A associação entre flores, morte e edificações em pedra forma um conjunto que remete a lápides, cemitério, fazendo do palácio real um grande jazigo metafórico, morada da morte, o que nos parece inverter a função mítica da edificação real, que é estabelecer a conexão sagrada entre terra e céu (pelo viés da vida ou do seu ciclo natural, e não pelo morticínio), representar a morada do deus, estabelecer aquele lugar como um espelho do cosmo (ELIADE, 2006). A única exceção, nesse território profanado, é o quarto de Electra, uma área sem histórico de morte violenta e, ainda, mais elevado do que os demais:

LE JARDINIER. La voilà, la fenêtre d'Électre.

L'ÉTRANGER. Pourquoi si haut, presque aux combles?

LE JARDINIER. Parce que, de cet étage, on voit le tombeau de son père.

L'ÉTRANGER. Pourquoi dans ce retraits?

LE JARDINIER. Parce que c'est l'ancienne chambre du petit Oreste, son frère, que sa mère envoya hors du pays quand il avait deux ans, et dont on n'a plus de nouvelles.¹⁴

(E, Ato I, Cena 1, p. 14)

¹⁴ “O JARDINEIRO. Ali está a janela de Electra.

O ESTRANGEIRO. Por que tão alto, quase no sótão?

O JARDINEIRO. Porque daquele andar se vê o túmulo de seu pai.

O ESTRANGEIRO. Por que naquele quartinho?

O JARDINEIRO. Porque é o antigo quarto do pequeno Orestes, seu irmão, que sua mãe enviou para fora do país quando ele tinha dois anos e de quem não se ouviu mais falar.”

É interessante observar que o quarto de dormir de Electra, pela posição, repete o padrão dos aposentos reservados às princesas em risco dos contos de fadas: a torre de Rapunzel, os quatinhos de Branca-de-Neve e Cinderela, e o castelo desacordado, onde repousa Aurora – a Bela Adormecida – em seu quarto. A Electra de Giraudoux, assim como as heroínas dos contos (quase todas órfãs), tem seu período de reclusão até a chegada do herói príncipe/Orestes. A torre de Electra, cômodo mais elevado do palácio real, é a morada da pureza, da infância (quarto do bebê Orestes) e do sagrado. Na edificação impregnada de morte, a vida é preservada no território de Electra. E não esqueçamos que, nas palavras do Jardineiro (*aplomb*), encontra-se a promessa de uma reintegração do restante do espaço à sacralidade perdida.

O Estrangeiro/Orestes é ‘recebido’, em Argos, por um palácio que chora e ri ao mesmo tempo. Podemos pensar antropomorficamente que a construção pranteia a sucessão de horrores já vista por aquelas paredes, a perda do mestre e as bodas de Electra, ao mesmo tempo em que se regozija pela volta do jovem vingador. Chamamos a atenção inclusive para o comentário do jovem Estrangeiro diante da singular fachada: “Je ne me rappelaais pas une façade aussi sensible...”¹⁵ (E, Ato 1, cena1, p. 12). Em francês, a acepção primeira da palavra que traduzimos por ‘sensível’ refere-se àquilo que pode ser percebido pelos sentidos, vindo depois a noção de ‘facilidade para sentir’. Interessante é que, considerando a disposição “emocional” da fachada – que ‘chora’ e ‘ri’ –, pode-se ler a frase como uma referência à propriedade da construção de se comover com facilidade. Por outro lado, levando em consideração o sentido primeiro da palavra francesa, e, agregando aos aspectos pictóricos e táteis (reverberação de luz, colorido das flores, aspecto úmido e água da parede) do palácio, seu lado olfativo (perfume das plantas), surge-nos uma edificação fortemente sinestésica, ou, melhor dizendo, obedecendo ao projeto do autor, evocam-se através das palavras os atributos sinestésicos do palácio a ser construído na imaginação do receptor.

¹⁵ “Eu não me lembrava de uma fachada tão sensível...”

Observemos, ainda, que a peculiar combinação de pedras gaulesas com mármore de Argos estabelece uma ligação, ou mesmo uma fusão, entre a Grécia Antiga e a França moderna, pois esta ocupa hoje o território que foi um dia a Gália Meridional (a Marselha de agora) e que já foi habitada pelos gregos¹⁶. Esta composição da França com a Grécia Antiga permite situar a ação em *Électre* em um território geográfico composto, mítico e histórico ao mesmo tempo, o que faz eco à imagem do palácio das duas *personas* (a máscara que ri e a que chora). Geografia, tempo, o edifício real, um texto que não prevê cenário ou adereços, mas cujas falas instauram uma cena excessiva, todos esses elementos da peça apontando para a dualidade, ambiguidade e oposição. Mas não haverá aí também uma figuração da relação entre o *logos* e o mito? O fato é que o *aplomb* (prumo), afiançado pelo Jardineiro, sugere que, por trás do conflito e da contradição, encontra-se a busca pelo equilíbrio, pela reunião dos contrários.

Aproveitamos para reforçar nosso comentário sobre as potencialidades da encenação, que, idealizada pelo autor, que não escreve nenhuma rubrica para indicar cenário, apresenta ao espectador um *décor* físico bastante diferente do que está sendo dito pelos personagens. Devemos ressaltar que as palavras dão vida a um cenário desconcertante para o leitor, carregado de incongruências e simbologia. Acrescente-se a isso o fato de que ele apela, no limite, à adesão do espectador à realidade do faz-de-conta.

3.2. Caracterização

Uma vez que tomamos a cena de abertura da peça como um prólogo, posto que ela rememora os eventos importantes da família e fornece um contexto que situa o leitor e o espectador em relação ao momento em questão, vale uma breve comparação com o prólogo da *Electra* de Eurípides, para iniciarmos a análise dos personagens de Giraudoux. Veremos, em seguida, de que forma a trama conjuga as definições do caráter dos personagens com a condução da ação.

¹⁶ LE GOFF, Jacques. **Uma breve história da Europa**. Tradução de Maria Idalina Ferreira Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Retomemos a fala com que Eurípides abre sua peça, através do Obreiro, com quem Electra foi obrigada a casar (EURÍPIDES *In*: SÓFOCLES; EURÍPIDES, 2009, pp. 81-82):

Argos ancestral, correntezas de Ínaco,
de onde Agamêmnon conduziu um dia,
com ares de Ares, mil navios a Ílion.
Prostrado Príamo, rei troiano, vence
Dardano, cidadela bela, e volta
à terra argiva, em cujos santuários
depositou soberbo espólio bárbaro.
Se teve sorte lá, sua consorte
ardilosa o matou no próprio lar,
golpeando-o pelas mãos de Egisto. Cai
o cetro imemorial do clã tantálida!
Egisto reina e esposa a tindarida
Clitemnestra, ex-cônjuge da vítima.
Deixou dois filhos ao zarpar, Orestes,
ainda menino, e Electra, quase moça.
O velho que servira ao pai cuidou
de retirar Orestes das mãos tétricas
de Egisto: o remeteu ao fócio Estrófilo.
Electra foi mantida no solar
e assim que o tempo de Hebe maturou,
noivos de estirpe acorrem da pan-Grécia.
A mera hipótese de um nobre herdeiro
De Agamêmnon querer vingar o crime
apavorou Egisto, que impediu
que a moça se casasse no palácio.
Não cede o medo: e se ela desse à luz
Um filho sangue azul, secretamente?
Clitemnestra, embora cruelíssima,
Não permite que Egisto a elimine.
Sabia defender-se como algoz
Do ex-marido, temia a fúria se morresse a filha.
Egisto então planeja cumular de riqueza quem matasse,
no exílio, Orestes; fez-me desposar
Electra. Meus antepassados são
Micênios, não irão negar; embora
de boa cepa, não tiveram bens,
fato que me aniquila a eugenia.
“Se a der a um fraco, o meu temor fraqueja”,
pensou Egisto, “se ele for de estirpe,
não irá revolver o crime antigo,
fazendo-me pagar pelo assassinio?”
Sabe Afrodite que este que vos fala
Jamais deixou de ser respeitador,

Jamais a deflorou! De classe baixa,
 me avexa o ultraje à filha de ricoço!
 Lamento por Orestes, meu cunhado,
 assim denominado... Se voltasse
 a Argos, veria as bodas más da mana.
 Quem me chamar de frouxo por manter
 a virgem intocada na choupana,
 saiba que mede o certo com parâmetros
 torpes, os seus! Devolvo o xingamento!

Enquanto em Eurípedes temos o monólogo do Obreiro a fazer o intróito da obra, o que significa que nos é dada uma prévia do contexto e dos personagens por um único ponto de vista, Giraudoux distribui, entre personalidades de natureza e caráter extremamente diferentes, a função de cumprir essa tarefa – o Jardineiro e as pequenas Eumênides –, o que produz um início confuso, de informações desiguais, um panorama multifacetado do contexto.

Os últimos versos da fala do obreiro de Eurípedes dão-nos ciência de que Electra, embora casada, mantêm-se pura, pois o marido, que se sabe socialmente inferior, não ousa lhe exigir que cumpra suas obrigações matrimoniais, e, muito articuladamente para um rude campesino – que, no entanto, não procede de má origem – afirma que qualquer detrator ou gozador dessa situação estará a medir “o certo com parâmetros torpes”.

Esse discurso não só nos dá conta da situação da Electra de Eurípedes, mas oferece-nos a medida do caráter de seu marido. E é sob a perspectiva desse homem de *ethos* elevado que veremos/ouviremos desfiada a história de Agamêmnon, da guerra de Tróia, de sua vitória e do infame assassinato comandado pela “ardilosa” esposa. Atentemos para, logo no início de sua fala, o vocabulário usado pelo Obreiro para qualificar aquilo que diz respeito a Agamêmnon: “com ares de Ares”, vencedor, portador de “soberbo espólio”. Da mesma forma, é exaltada a descendência de Tântalo, e são abstraídos os horrendos crimes ocorridos em cada geração passada, assim como é enaltecido o legado do rei, cujo declínio encontra-se estampado na imagem do “imemorial cetro” que vai ao chão. Podemos observar que, no que diz respeito a Clitemnestra, o Obreiro, embora aponte-lhe o ardil e a premeditação do assassinio, chamando-lhe “crudelíssima”, ameniza-lhe a

desumanidade ao apontar a proteção que ela confere a Electra contra uma tentativa de Egisto de assassiná-la, mas, ao mesmo tempo, não deixa de mencionar que essa proteção também é fruto do receio da mãe em relação à vingança das Fúrias.

Enfim, em relação a esse início da peça de Eurípides, registraremos a pureza de caráter do personagem encarregado de apresentar-nos o contexto inicial da peça e a ausência de menções desonrosas a Agamêmnon ou a qualquer um de seus antepassados, ocorrendo inclusive o contrário, uma reverência ao próprio rei e à sua ancestralidade. Devemos ressaltar que a descrição que o Obreiro faz de si próprio, e que atesta obviamente o seu bom caráter, propicia uma inclinação do leitor/espectador no sentido de observar e considerar os personagens da tragédia sob o mesmo ponto de vista apresentado pelo personagem.

Em Giraudoux, nós, leitores e espectadores, recebemos nossas primeiras impressões do ambiente e das pessoas através das meninas/Eumênides, que, como já mostramos, apresentam o palácio, sua história e o próprio Jardineiro com um discurso ácido, destrutivo, por meio do qual os elementos são descritos pelos seus aspectos negativos.

Já comentamos o aspecto dual e ambíguo da concepção estrutural do palácio de Argos, que, por outro lado, indica uma unidade territorial mítica. Vemos na figura das pequenas Eumênides uma reverberação desse aspecto dual. O trecho das meninas que citamos, no qual elas introduzem o Estrangeiro/Orestes na cena (E, Ato I, Cena 1, pp. 11-12), assim como a fala do Obreiro de Eurípides, evidencia um discurso que, ao falar dos outros, diz muito de si. A forma como elas se referem ao Jardineiro, fazendo mofa de sua aparência e sugerindo sua semelhança com um animal qualquer, caracteriza-as como garotas implacavelmente desestabilizadoras, uma qualidade que elas próprias fazem questão de expor e enriquecer com outras:

L'ÉTRANGER. Soyez polies, enfants, et dites-nous ce que vous faites dans la vie.

PREMIÈRE PETITE FILLE. Nous y faisons que nous ne sommes pas polies.

DEUXIÈME PETITE FILLE. Nous mentons. Nous médisons. Nous insultons.

PREMIÈRE PETITE FILLE. Mas notre spécialité, c'est que nous récitons L'ÉTRANGER. Vous récitez quoi?

PREMIÈRE PETITE FILLE. Nous ne le savons pas d'avance. Nous inventons à mesure. Mais c'est très, très bien.

[...]

TROISIÈME PETITE FILLE. Nous disons tout le mal que nous pouvons trouver¹⁷. (E, Ato I, cena 1, p. 15)

Vemos, pelo diálogo entre as meninas e o Estrangeiro, que elas são tomadas pelo que aparentam, e assim são tratadas como crianças. Temos, porém, nessas garotas, mais um elemento a apresentar dois lados contraditórios entre si, sendo este o fato de que as pequenas fazem fisicamente jus à costumeira representação da infância, mas com acinte e orgulho evidenciam tamanha falta de educação, que acabam constituindo um retrato grotesco em que inocência e sordidez ocupam a mesma porção de corpo. E ainda, sendo as Eumênides entidades das mais antigas entre os deuses gregos, é bizarra essa apresentação como crianças, pelo contraste, pela oposição entre idade cronológica mítica e idade sugerida pela aparência física: crianças, porém, anciãs.

As meninas identificam-se como Eumênides – e assim teriam vindo, portanto, como benfazejas –, mas na verdade parecem pequenas Erínias e espantam a todos os presentes. Ressaltaríamos ainda, na fala da Segunda Menina, a secura da sentença elaborada através de três orações destacadas por pontos: “Nós mentimos. Nós difamamos. Nós insultamos.”, quando ela poderia enunciar seus atributos com uma sentença mais fluida, onde as orações estivessem separadas por vírgulas. Parece até, pela estrutura do enunciado, que a cada uma delas cabe principalmente um desses misteres, ou, ainda, destaca o assertivo orgulho por esses atributos.

¹⁷ “O ESTRANGEIRO. Sejam educadas, crianças, e digam-nos o que vocês fazem da vida.

PRIMEIRA MENINA. O que fazemos é não sermos educadas.

SEGUNDA MENINA. Nós mentimos. Nós difamamos. Nós insultamos.

PRIMEIRA MENINA. Mas nossa especialidade, é que nós declamamos.

O ESTRANGEIRO. Vocês declamam o quê?

PRIMEIRA MENINA. Nós não sabemos de antemão. Nós inventamos no decorrer. Mas é muito, muito bom.

[...]

TERCEIRA MENINA. Nós dizemos todo o mal que podemos encontrar.”

No entanto, essas Eumênides são meninas que podem ludibriar, mas que também trazem à tona verdades recônditas. As garotas não têm mecanismos de autocontrole moral, e podem ser vistas como a personificação das forças inconscientes pulsionais e primitivas que tiram a razão de seu trono. Embora elas digam que mentem, elas de fato parecem muito mais dizer as verdades que ninguém quer ou ousa revelar, ou, ainda, aquelas que alguns não sabem ou de que não suspeitam, como é o caso do assassinato de Agamêmnon, de que o Jardineiro, em sua inocência, não cogita, repetindo, em sua conversa com o Estrangeiro/Orestes, o relato oficial de morte accidental. Em relação ao Jardineiro, inclusive, elas não poupam impropérios, e compará-lo a um animal é na verdade um meio, certamente pouco delicado, de denunciar sua inacreditável ingenuidade.

A suspeita do assassinato do rei é, contudo, levantada pelo pequeno trio, que não perde a oportunidade de comentar: “Il prit son bain après sa mort. A deux minutes près. Voilà la différence”¹⁸ (E, Ato I, cena 1, p. 14), dando a entender assim que o corpo teria sido jogado na água para dissimular o assassinato. Sutil anacronismo revela-se por meio dessa informação, cuja precisão parece proveniente de laudos periciais modernos, em que momentos exatos dos eventos – ou com aproximação de minutos, como acabamos de ver – só podem ser detectados por meio de aparelhagens certamente não disponíveis na mítica Argos, mas muito provavelmente existentes no tempo em que foi escrita a peça. Não olvidemos, porém, que estamos falando das Eumênides, que, como entidades divinas que são, têm ciência total dos acontecimentos. Chamamos tão somente atenção para a linguagem usada, uma linguagem de precisão científica que, inclusive, contrasta com a atmosfera pouco transparente, dúbia mesmo, que caracteriza o espaço e as relações interpessoais na peça de Giraudoux.

Por fim, não podemos deixar de invocar as três bruxas de Macbeth para uma aproximação com o nosso trio. Primeiro, através do Jardineiro, que estabelece a comparação entre as garotas e as Parcas, e acrescenta: “C’est effroyable, le destin enfant.”¹⁹ (E, Ato I, cena 1, p. 18). Mas as próprias garotas também nos remetem a

¹⁸ “Ele tomou seu banho após sua morte. Exatos dois minutos depois. Eis a diferença.”

¹⁹ “É assombroso, o destino criança”.

Shakespeare, ao propor uma declamação cujo tema é Clitemnestra, e que atíça a curiosidade do Estrangeiro/Orestes:

PREMIÈRE PETITE FILLE. Récitons Clytemnestre, mère d'Électre. Vous y êtes pour Clytemnestre?
 DEUXIÈME PETITE FILLE. Nous y sommes.
 PREMIÈRE PETITE FILLE. *La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du rouge.*
 DEUXIÈME PETITE FILLE. *Elle a mauvais teint parce qu'elle a mauvais sommeil.*
 TROISIÈME PETITE FILLE. *Elle a mauvais sommeil parce qu'elle a peur.*
 PREMIÈRE PETITE FILLE. *De quoi a peur la reine Clytemnestre?*
 [...]
 PREMIÈRE PETITE FILLE. *L'idée qu'il va être minuit. Que l'araignée sur son fil est en train de passer de la partie du jour où elle porte bonheur à celle où elle porte malheur.*
 DEUXIÈME PETITE FILLE. *Tout ce qui est rouge, parce que c'est du sang.*
 PREMIÈRE PETITE FILLE. *La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du sang!*²⁰ (E, Ato I, cena 1, pp. 16-17, grifos do autor).

Vale lembrar que, nesse momento, a morte do rei Agamêmnon, por mais surpreendente e absurda que possa ter parecido, ainda é oficialmente considerada accidental; as garotas estão, pois, antecipando com ironia uma informação que ainda virá à tona. Se Lady Macbeth, em sua rota insone, tenta tirar das mãos o sangue culpabilizador que só ela vê, Clitemnestra, que também teme, e por isso empalidece, é retratada pelas Eumênides pintando-se de vermelho, formando uma imagem

²⁰«PRIMEIRA MENINA. Recitemos Clitemnestra, mãe de Electra. Vocês estão prontas, para Clytemnestra?

SEGUNDA MENINA. Estamos.

PRIMEIRA MENINA. A Rainha Clitemndestra tem mau aspecto. Ela se pinta com ruge.

SEGUNDA MENINA. Ela tem mau aspecto porque dorme mal.

TERCEIRA MENINA. Ela dorme mal porque tem medo.

PRIMEIRA MENINA. O que teme a rainha Clitemnestra?

[...]

PRIMEIRA MENINA. A ideia de que será meia-noite. Que a aranha em seu fio está passando da parte do dia em que ela traz felicidade para a qual ela traz desventura.

SEGUNDA MENINA. Tudo o que é vermelho, porque é sangue.

PRIMEIRA MENINA. A rainha Clitemnestra tem mau aspecto. Ela se pinta com sangue!"

através da qual passado e futuro se mesclam pela junção entre o rubro sangue do rei – vertido pela rainha – e o sangue da própria Clitemnestra, que jorrará pela espada de Orestes. E não seria Lady Macbeth um eco da mítica Clitemnestra, ou de uma figura arquetípica feminina que representa, sob o traje da maldade, o feminino investido de poder, de virilidade, e, portanto, ameaçador? Clitemnestra, Medeia e Lady Macbeth, todas são mulheres que têm em comum o fato de agirem com mais sangue frio e mostrar mais maldade do que o concebido para um ser do sexo feminino. Para a composição da mítica Clitemnestra, em sua releitura moderna, percebe-se, assim, que a mitificada heroína shakespeariana surge ela própria como modelo.

Mesmo após serem tangidas como moscas pelo Jardineiro, que assim as chama, as Eumênides ainda encontram ânimo para mais uma récita, desta vez sobre Electra quando pequena. E se, por um lado, elas antecipam o desvendamento da morte do rei e a vingança sobre a rainha, por outro, elas põem em dúvida o comportamento de Electra em relação ao irmão quando criança, insinuando que a princesa gostava de derrubá-lo dos braços da mãe, sendo este um assunto que perturba Electra, além da questão da morte do pai.

Além das Eumênides, Giraudoux insere na peça outra presença expressa pela ambiguidade. Entrará em cena, juntamente com Egisto, o Mendigo, personagem que chegou a Argos há alguns dias e que levantou suspeitas sobre sua origem. Alguns acham que é um deus, enviado para assistir ao casamento de Electra; outros dizem que ele não passa de um bêbado andarilho. Por via das dúvidas, Egisto ordena que ele seja tratado de forma a contemplar qualquer uma das probabilidades: nem honras demais, caso ele seja um simples pedinte, nem de menos, caso se trate de um deus (E, Ato I, Cena 3, p. 20).

Assim como as meninas, o Mendigo também tem acesso ao recôndito e ao encoberto. Ao longo da peça, em suas aparições, ele faz inferências que reforçam a dubiedade de sua origem, pois elas podem ser creditadas tanto à astúcia, ou sapiência, quanto à onisciência. O que parece ser agudeza de espírito evidencia-se, por exemplo, durante o diálogo entre Egisto, o Jardineiro e o Presidente do Tribunal, primo do noivo, cuja presença se dá com a função de impedir o casamento entre seu

parente e Electra. O tema da conversa, pois, é o casamento de Electra, e assim se pronuncia o Mendigo após ouvir os argumentos de Egisto para casar a sobrinha:

LE MENDIANT. Électre... Je voudrais la voir avant qu'on la tue.

ÉGISTHE. Tuer Électre? Qui parle de tuer Électre?

LE MENDIANT. Vous.

LE PRÉSIDENT. Jamais il n'a été question de tuer Électre!

LE MENDIANT. Moi, j'ai une qualité. Je ne comprends pas les paroles des gens. Je n'ai pas d'instruction. Je comprends les gens... Vous voulez tuer Électre.

LE PRÉSIDENT. Vous ne comprenez pas du tout, inconnu. Cet homme est Égiste, le cousin d'Agamemnon, et Électre est sa nièce chérie.

LE MENDIANT. Est-ce qu'il y a deux Électre? Celle dont il a parlé, qui va tout gâter, et une seconde, qui est sa nièce chérie?²¹

(E, Ato I, cena 3, p. 34)

O Mendigo, além de sagaz e irônico, se expressa constantemente através da narração de acontecimentos por ele testemunhados, desconectados do assunto em pauta, e, além disso, fazendo várias derivações incongruentes ao longo das histórias contadas. Do seu discurso, onde a linguagem inconsistente do tolo esconde a ilustração do sábio, depreende-se a parábola que expõe a dinâmica da vida e conta, para quem tiver ouvidos, aquilo que virá. Assim como as meninas, o Mendigo antevê e anuncia a catástrofe, no entanto, enquanto as Eumênides não se fazem compreender pelo excesso de sarcasmo no discurso, o Mendigo não é levado a sério por causa de suas interpolações abstrusas, aparentemente desconectadas do tema principal da conversa. A presença do Mendigo, após sua primeira chegada em cena (Ato I, Cena 3), passa a ser constante, com pouquíssimas ausências, e ele é o

²¹ “O MENDIGO. Electra... Eu gostaria de vê-la antes que a matem.

EGISTO. Matar Electra? Quem fala em matar Electra?

O MENDIGO. Vós.

O PRESIDENTE. Nunca esteve em questão matar Electra!

O MENDIGO. Eu tenho uma qualidade. Não compreendo as palavras das pessoas. Eu não tenho instrução. Eu compreendo as pessoas... Vós quereis matar Electra.

O PRESIDENTE. Você não compreende de jeito nenhum, desconhecido. Este homem é Egisto, o primo de Agamemnon, e Electra é sua sobrinha querida.

O MENDIGO. Será que existem duas Electras? Aquela de quem ele falou, que vai estragar tudo, e uma segunda, que é sua sobrinha querida?”

personagem, que, por meio de interferências nos diálogos das demais figuras da peça, expõe suas segundas intenções, faz comentários sobre o *ethos* dos caracteres, enfim, pontua a peça com suas falas apreciativas, explicativas e prolépticas.

Comparando o Mendigo às Eumênides, é possível observar que eles não só têm a mesma função profética e desmascaradora da verdade, mas são igualmente constituídos pela discrepância entre aparência e realidade. Enquanto o Mendigo se apresenta externamente como maltrapilho, tolo e bêbado, quando na verdade fala com sapiência e revela comedimento, e até leveza, as pequenas Eumênides, que assumem uma feição externa que evoca pureza e inocência, oferecem-nos, ao fazer suas análises, falas venenosas e debochadas. Dir-se-ia que essas figuras/deidades são complementares entre si, e, juntas, representam um olhar holístico sobre a trama e os personagens.

Um bom exemplo das intervenções do Mendigo é a história da família Narsès com a lobinha de estimação. Conta o Mendigo que os Narsès criavam uma loba como um ser da família. No entanto, o que a família desconhecia e não podia prever é que, segundo o Mendigo, todos um dia se revelam, e a loba revelar-se-ia loba. O interessante é que, na teoria do Mendigo, há um dia e uma hora para todos se revelarem. Só não podemos prever quando isso se dará. No relato do Mendigo, tendo chegado a hora da loba, que é sempre o meio-dia, ela 'se fez' loba, devorando quase toda a família, à exceção da Mulher Narsès, que ele conseguiu salvar a tempo.

Com a inserção dessa parábola na conversa sobre o casamento da princesa, o Mendigo antecipa o trágico: assim como a família Narsès, Egisto, que age acreditando evitar problemas com Electra (casando-a com o Jardineiro), desconhece a essência daquela que o ameaça, e por isso incorrerá em *hamartia*. Os Narsès, cuja *anagnorisis*, como sói acontecer na tragédia, deu-se tardiamente, deveriam ser um espelho para Egisto, que está sendo prevenido de que Electra também terá sua revelação, e se fará Electra. É interessante observar que a teoria do Mendigo ancora-se na ideia de que todo ser tem uma essência que o precede, e que é uma questão de tempo para essa substância revelar-se, à revelia do sujeito e impossível

de deter por quem quer que seja. Ele está, através da narrativa da loba Narsès, apontando o clímax iminente do conflito já existente. A história da loba, no entanto, não recebe crédito dos ouvintes, ou eles não fazem a leitura da parábola, nem mesmo quando o Mendigo chega a ser mais explicativo:

ÉGISTHE. Où est le rapport?

[...]

LE PRÉSIDENT. On vous demande où est le rapport.

LE MENDIANT. Le rapport? C'est que j'imagine que cet homme, puisqu'il est chef d'État, est quand même plus intelligent que Narsès... La bêtise de Narsès, personne ne peut se la figurer. Narsès, je n'ai jamais pu lui apprendre à fumer un cigarre autrement que par le bout allumé... [...] Et les lacets? Songez que Narsès était braconnier...

LE PRÉSIDENT. Nous vous demandons où est le rapport.

LE MENDIANT. Le voilà, le rapport. Si donc cet homme se méfie de sa nièce, s'il sait qu'un de ces jours, tout à coup, elle va faire son signal, comme il dit, elle va commencer à mordre et à mettre la ville sens dessus dessous, et monter le prix du beurre, et faire la guerre, et caetera, il n'a pas à hésiter. Il doit la tuer raide avant qu'elle se déclare... Quand se déclare-t-elle?

LE PRÉSIDENT. Comment?

LE MENDIANT. Quer jour, à quelle heure se déclare-t-elle? Quel jour devient-elle louve? Quel jour deviant-elle Électre?

LE PRÉSIDENT. Mais rien ne dit qu'elle deviendra louve!²²

(Ato I, Cena 3, pp. 35-36)

²² “EGISTO. Onde está a relação?

[...]

O PRESIDENTE. Perguntaram-lhe onde está a relação.

O MENDIGO. A relação? É que imagino que este homem, já que ele é chefe de Estado, deve ser mais inteligente que Narsès... A tolice de Narsès, ninguém pode imaginar. Ao Narsès, nunca pude ensinar a fumar um charuto que não fosse pela ponta acesa... [...] E os nós? Imaginem que Narsès praticava a caça ilegal

O PRESIDENTE. Nós lhe perguntamos onde está a relação?

LE MENDIANT. Eis a relação. Se este homem desconfia de sua sobrinha, se ele sabe que um dia desses, de repente, ela vai dar seu sinal, como ele diz, ela vai começar a morder e a por a cidade de cabeça para baixo, e aumentar o preço da manteiga, e provocar a guerra etc., não há o que hesitar. Ele deve matá-la *incontinenti* antes que ela se declare... Quando é que ela vai se declarar?

O PRESIDENTE. Como?

O MENDIGO. Que dia, a que horas ela declarar-se-á? Em que dia ela se tornará Electra?

O PRESIDENTE. Mas nada diz que ela será loba!”

Vemos que, quando finalmente parece haver alguma compreensão do aviso do Mendigo, ela se faz acompanhar com o descrédito em relação às suas palavras. Essa ‘descrença’ explica-se pela relação de Egisto com o panteão divino. Enquanto o Egisto de Eurípedes, que, para acalmar os deuses não negligencia oferendas e libações, o Egisto de Giraudoux não só não faz oferendas aos deuses, como não permite que nenhum habitante o faça, para não despertá-los do que ele considera seu torpor.

Merece atenção a concepção que Egisto tem da deidade, como uma criatura que, devido ao estágio superior de desenvolvimento, vive em total alheamento em relação ao que acontece no mundo. Nesse caso, fazer oferendas significaria chamar sua atenção, o que se deve evitar, pois, segundo Egisto, outra característica dos deuses seria a aleatoriedade em suas ações concernentes aos humanos:

ÉGISTHE. [...] Ils sont inconscients au sommet de l'échelle de toutes créatures comme l'atome est inconscient à leur degré le plus bas. La différence est que c'est une inconscience fulgurante, omnisciente, taillée à mille faces, et à leur état normal de diamants, atones et sourds, ils ne répondent qu'aux lumières, qu'aux signes et sans les comprendre.

(E, Ato I, cena 3, p. 28)

[...]

ÉGISTHE. [...] Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que la règle première de tout chef d'un État est de veiller féroce à ce que les dieux ne soient point secoués de cette léthargie et de limiter leurs dégâts à leurs réactions de dormeurs, ronflement ou tonnerre.

(E, Ato I, cena 3, p. 29)

[...]

ÉGISTHE. Il n'est pas deux façons de faire signe, président: c'est se séparer de la troupe, monter sur une éminence, et agiter sa lanterne ou son drapeau. On trahit la terre comme on trahit une place assiégée, par des signaux. Le philosophe les fait, de sa terrasse, le poète ou le désespéré les fait, de son balcon ou de son plongoir. Si les dieux, depuis dix ans, n'arrivent point à se mêler de notre vie, c'est que j'ai veillé à ce que les promontoires soient vides et les champs de foire comblés, c'est que j'ai ordonné le mariage des rêveurs, des peintres et des chimistes [...] Et maintenant, j'ai tout dit sur Électre...

LE JARDINIER. Qu'avez-vous dit?

ÉGISTHE. Qu'il n'y a plus présentement dans Argos qu'un être pour faire signe aux dieux, et c'est Électre... [...].²³ (E, Ato I, cena 3, p. 32)

²³ “EGISTO. [...] Eles estão no topo da escala de inconsciência em relação à toda criatura assim como o átomo é inconsciente em seu grau mais baixo. A diferença é que se trata de

Seria possível pensar que, através da postura irreverente de Egisto – ou seria mais adequado falar em reverência às avessas? –, Giraudoux parece não só se contrapor a uma tradição grega de observância aos rituais em honra aos deuses, como também a toda uma tradição cristã, tanto medieval quanto moderna. Aliás, não escapam de sua ironia tampouco as ideias ditas primitivas sobre os deuses, como atesta, na fala de Egisto, a ligação que ele estabelece entre a atividade diária dos deuses e os eventos da natureza.

Ocorre-nos, na verdade, que esse Egisto, que vemos prepotente, que sabemos usurpador e assassino, representa o senso prático. Sua forma de controlar a paz, a ordem e a economia de Argos é baseada em preceitos abstraídos de sua observação da realidade ao seu redor, e suas ações legitimam-se pelo resultado positivo que ele obtém no que diz respeito ao controle da cidade. Adapta-se muito bem a Egisto aquilo que diz Maquiavel (2009) sobre os príncipes bem sucedidos na manutenção de seu reino: “[...] examinado as ações e a vida dos mesmos, não se vê que tivesse algo de fortuna [sorte ou intervenção divina] senão a ocasião, que lhes forneceu meios para poder adaptar as coisas da forma que melhor lhes aprouve

uma inconsciência fulgurante, onisciente, esculpida em mil faces, e em seu estado normal de diamantes, átonos e surdos, eles só respondem às luzes e aos sinais, e sem compreendê-los.”

[...]

“EGISTO. [...] De qualquer forma, não há dúvidas de que a regra primeira de todo chefe de um Estado é cuidar ferozmente para que os deuses não sejam absolutamente sacudidos dessa letargia e limitar seus estragos a suas reações de adormecidos, ronco ou trovão.”

[...]

“EGISTO. Não há duas formas de sinalizar, presidente: é separar-se da tropa, postar-se em uma elevação e agitar sua lanterna ou sua bandeira. A terra é traída assim como se trai um lugar sitiado, com sinais. O filósofo os faz, de sua varanda, o poeta ou o suicida fazem, de sua sacada ou de sua ponte. Se os deuses não se metem de jeito nenhum na nossa vida há dez anos, é por que eu tratei de esvaziar os promontórios e encher as feiras nos campos, é por que eu ordenei o casamento dos sonhadores, dos pintores, e dos químicos [...] E agora eu disse tudo sobre Electra...”

O JARDINEIRO. O que dissesstes?

EGISTO. Que no momento só há em Argos um ser para sinalizar aos deuses, e é Electra... [...].”

[...]”²⁴. Durante quase toda a peça, Egisto representa o soberano cujos princípios parecem delinear-se de acordo com o que pede a ocasião política, e cuja missão se define pela manutenção do poder sobre a cidade. Estando esse controle ameaçado pela presença de Electra, como o diz o próprio Egisto, urge casar a moça e torná-la uma cidadã comum e conformada, assim como se procede com os poetas, filósofos, artistas.

Obviamente, para arranjar o casamento de Electra, Egisto conta com o apoio de Clitemnestra, que, na peça de Giraudoux, não é sua esposa, nem tampouco uma amante oficial, sendo o relacionamento entre eles mantido em segredo em relação à população. O fato é que essa situação do casal só se desvela para o leitor/espectador no início do segundo ato, quando ele é obrigado a rever seus julgamentos anteriores, que tinham sido feitos com base no conhecimento das tragédias antigas, ou do mito. Ou mesmo sem ele, pois o fato de que Egisto é apresentado como chefe de Estado e morador do palácio real juntamente com a rainha leva-nos a vê-los como um casal. O escritor usa aqui a caracterização dos personagens para mais um anacronismo: apresenta-nos um reino mítico onde a rainha governa tendo como braço direito alguém que ocupa um cargo semelhante ao de um primeiro-ministro, fazendo uma referência ao formato do governo francês à época da peça. O parentesco entre Egisto e Agamêmnon é o suficiente para justificar a presença de Egisto no comando do reino, que é o que acontece nessa Argos de Giraudoux, mas o autor mantém esse detalhe camuflado com a ajuda do próprio receptor, que cria na imaginação os elos que não foram claramente apresentados.

Clitemnestra, portanto, é uma rainha que, desde a ‘morte acidental’ do rei, e após ter retirado do reino seu herdeiro direto – Orestes – entregou o comando do país a Egisto, com quem co-habita no palácio. A rainha é sem dúvida a criatura mais complexa do conjunto de personagens em *Électre*, o que não significa dizer que Egisto, Orestes e Electra sejam simples, ou rasos. Mas a complexidade de Clitemnestra reside no fato de que, contrariamente às demais figuras importantes

²⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução e notas de Henrique Amat Rêgo Monteiro. São Paulo: Clio Editora, 2009, p. 62.

para a ação, ela é a única que não traz a marca do objetivo único, da cegueira causada pelo ardor com que o personagem da tragédia, segundo Hegel (1998), persegue a concretização de seu alvo. Clitemnestra parece-nos ser o único personagem da peça a construir-se pela contradição interna, ou seja, concentra-se nela aquilo que é da ordem do humano, do homem moderno, afastando-a do heroísmo mítico e até trágico dos demais personagens centrais.

Sabemos, pelas tragédias, que Clitemnestra afasta Orestes de Argos para que ele não possa suceder ou reivindicar o trono posteriormente, ou, em outra versão, que Orestes teria sido levado por um preceptor para salvá-lo de ser morto por Egisto. De uma forma ou de outra, a rainha une-se a Egisto, reforçando assim sua legitimação no trono de Argos, o que, em si, já seria uma possibilidade devido ao parentesco com Agamêmnon.

No entanto, nossa Clitemnestra moderna manda para longe o filho, mas, ao não contrair matrimônio, mantém vago o trono para Orestes. Ainda, quando, ao fim do primeiro ato, ela recebe a notícia, por Egisto, de que Orestes estaria a caminho de Argos para retomar o poder, ela, que nesse mesmo momento conversa com o Estrangeiro/Orestes, e que já suspeita da estranha amizade entre o jovem e Electra, cala sua desconfiança para Egisto, permitindo assim a permanência ainda incógnita do filho em Argos. Em relação a Electra, a mãe também é ambivalente, pois concorda em neutralizá-la através de um casamento, mas adverte o Jardineiro contra sua ousadia de pretender à mão da princesa, da “filha de Clitemnestra e do rei dos reis” (Ato I, Cena 4, p. 46).

Empenhado, tanto quanto Egisto, em evitar chamar a atenção dos deuses para o seu círculo, encontra-se o segundo Presidente do Tribunal, um primo distante do Jardineiro, um duplo de Egisto, em termos de poder e *ethos*. Ambos têm consciência de que o caráter de Electra constitui um perigo para tudo aquilo que tem por alicerce a mentira. Segundo o Presidente, mulheres como Electra são capazes de trazer ruína ao Estado e a uma família. Deve-se dizer que, na verdade, com o Estado preocupa-se Egisto, pois o motivo de inquietação do Presidente é sua família, cuja paz ele teme ver perturbada em decorrência do casamento da princesa com seu primo distante, o Jardineiro. Para o Presidente, o perigo dessa união é tão

grande que eles correm o risco de ver revelado algum antigo e terrível crime cometido por algum ancestral (E, Ato I, Cena 2, p, 22). Egisto e o Presidente estabelecem, portanto, um micro conflito em torno da figura de Electra, que um tenta empurrar para a família do outro como meio de garantir sua própria permanência no poder. Observe-se bem que se trata tão somente de proteção de domínio, em ambos os casos.

Há um depoimento do Presidente sobre Electra que merece registro nestas páginas, dadas a beleza da imagem que ele evoca e a força com que ele ilustra o pavor provocado, nos donos do poder, pela figura da princesa:

LE PRÉSIDENT. Je sais. Je l'ai suivie. Sur le même parcours où ma profession m'avait fait suivre une nuit notre plus dangereux assassin, le long du fleuve, j'ai suivi, pour voir, la plus grande innocence de Grèce. Affreuse promenade, à côté de la première. Ils s'arrêtaient aux mêmes places; l'if, le coin de pont, la borne milliaire font les mêmes signes à l'innocence et au crime. Mais, du fait que l'assassin était là, la nuit en devenait candide, rassurante, sans équivoque. Il était le noyau qu'on a retiré du fruit, et qui ne risque plus, dans la tarte, de vous casser les dents. La présence d'Électre au contraire brouillait lumière et nuit, rendait équivoque jusqu'à la pleine lune [...].²⁵ (E, Ato I, cena 2, pp. 22-23).

Acompanhando o Presidente, encontra-se Ágata, sua esposa. Frívola, paqueradora e infiel ao marido, Ágata, por ser 'primeira-dama' do Tribunal, reforça a constituição do Presidente como um duplo de Egisto. O casal opera como uma réplica em miniatura, no que diz respeito ao poder, do par real, e sua caracterização faz pensar em personagens tipo. Considerando, inclusive, as reflexões de Hegel (1998) sobre o personagem trágico, que se distingue pelo ardor com que persegue

²⁵ "O PRESIDENTE. Eu sei. Eu a segui. Pelo mesmo percurso onde minha profissão me fez seguir uma noite nosso mais perigoso assassino, ao longo do rio, eu segui, para ver, a maior inocência da Grécia. Terrível caminhada, comparada à primeira. Eles paravam nos mesmos lugares; o teixo, a esquina da ponte, o marco miliário são as mesmas sinalizações para a inocência e para o crime. Mas, pelo fato de estar lá o assassino, a noite tornava-se cândida, tranquilizadora, inequívoca. Ele era o caroço que foi retirado da fruta e que não periga mais, na torta, quebrar-lhe os dentes. A presença de Electra, ao contrário, turvava luz e noite, tornava dúbia até a lua cheia [...]"

um determinado objetivo a ponto de com ele (con)fundir-se, podemos reparar que, guardadas as devidas proporções, o mesmo vale para o casal formado pelo Presidente e sua Ágata. Para ele, como já afirmamos, interessa manter sua suplência no poder jurídico, objetivo que o faz tentar impedir o casamento entre seu primo, o Jardineiro, e Electra. A mesma ação de Ágata é impulsionada por seu objetivo de permanecer aliada ao poder e manter seus casos amorosos em segredo. A pequenez de tais metas, se comparadas às do casal real, mais vultosas e envolvendo a estrutura de todo um reino, dá ao Presidente e sua esposa um aspecto caricatural, provendo a peça de alguns momentos de humor através de suas intervenções.

Considerada a maior inocência da Grécia pelo Presidente (Ato I, Cena 2), a única criatura em Argos com potencialidade para chamar a atenção do deuses, por Egisto (Ato I, Cena 3), um ser que, assim como as lobas, revelará sua essência na hora certa, segundo o Mendigo (Ato I, Cena 3), Electra é o único personagem em quem se pode perceber, desde o início da peça, a natureza de sua essência como potência trágica.

Recordemos rapidamente o discurso do Obreiro (EURÍPIDES, *In: SÓFOCLES*; EURÍPIDES, 2009) quanto ao seu casamento com a filha de Agamêmnon. A questão que se coloca na tragédia de Eurípides é rebaixar a condição social de Electra, e de sua descendência, para que nenhum filho seu possa, no futuro, considerar a possibilidade de exigir o trono ou pensar em vingança. Neste caso, podemos dizer que Electra foi interditada socialmente, pois, em que pesem os limitados direitos de uma mulher grega (mítica ou antiga), é certo que um matrimônio de princesa seria indubitavelmente uma prerrogativa sua.

Porém, Giraudoux apresenta-nos uma Electra **interdita**, considerada tabu pelos seus e pelo poder. E é por essa condição que se deseja, através desse casamento, minimizar seus efeitos na sociedade. A Electra de Eurípides, casada com o Obreiro, mantém-se virgem, como já enfatizamos, pelo respeito que seu marido lhe tem, mas é casada e co-habita com um homem. Nossa Electra moderna, também virgem, ainda é solteira, foge do convívio com os seus, e escolheu recolher-se em um quarto quase no sótão do palácio (pois de lá tem como vista o túmulo do

pai), exilou-se voluntariamente, mas não foi enviada para lá por sua mãe e Egisto. Já observamos a semelhança que há entre o cômodo que Electra escolheu para retirar-se e as torres escondidas e adormecidas das princesas dos contos de fadas, todas elas seres de pura bondade. Tais aposentos simbolizam casulos, crisálidas, onde se metamorfoseiam/revelam-se borboletas, ou lobas.

Ainda na primeira cena do Ato I, o Estrangeiro/Orestes dá a entender ter estado em Argos, e no palácio, durante sua infância, e compartilha algumas reminiscências:

L'ÉTRANGER. [...] Je me rappelle surtout deux petits pieds tout blancs, les plus nus, les plus blancs. Leur pas était toujours égal, sage, mesuré par une chaîne invisible. J'imagine que c'était ceux d'Électre. J'ai dû les embrasser, n'est-ce pas? Un nourrisson embrasse tout ce qu'il touche.
DEUXIÈME PETITE FILLE. En tout cas, c'est le seul baiser qu'ait reçu Électre.

LE JARDINIER. Pour cela, sûrement²⁶.

(E, Ato I, cena 1, p. 13)

Notemos os adjetivos usados pelo jovem para referir-se aos passos de Electra: branco, nu, regular (sempre igual), dócil. Podemos relacionar o alvor à pureza, e a nudez, ao despojamento, à falta de afetação e à verdade. Embora a lembrança do irmão evoque a Electra menina, cabe perfeitamente associar todas essas características à mulher Electra. Ressaltamos ainda: a mulher cujo único beijo na vida teria sido o do irmão quando bebê. E, além disso, solteira, não conspurcada. Afirmamos que Electra é a única figura da peça que, desde o início da trama, deixa entrever sua essência. Com base no depoimento de Orestes, podemos remontar os indícios dessa natureza a um tempo do mito que não se encontra no *mythos*: a infância da heroína.

²⁶ “O ESTRANGEIRO. [...] Eu me lembro sobretudo de dois pezinhos completamente brancos, os mais nus, os mais brancos. Seu passo era sempre igual, bem comportado, medido por uma cadeia invisível. Eu imagino que eram os de Electra. Eu devo tê-los beijado, não é? Um bebê abocanha tudo que toca.

SEGUNDA MENINA. Em todo caso, foi o único beijo recebido por Electra.

O JARDINEIRO. Quanto a isso, certamente.”

A torre de Electra, espaço sacralizado pelas reminiscências da infância do Orestes inocente – vivo, porém, simbolicamente morto –, é seu templo, um útero onde a heroína gesta-se a si própria, faz-se sacerdotisa da verdade, mais até, revela-se um avatar, a verdade materializada. E, como verdade precipitada na forma humana, Electra não terá escolha, a não ser buscar as amarras do manto de ocultação que encobre Argos e desatá-las.

3.3. A ação

Como dissemos no início deste capítulo, a *Électre* de Giraudoux transcorre, maiormente, por meio de diálogos que, se não estão de todo apartados da ação principal, constituem muito mais uma forma de expor em minúcias o *ethos* dos personagens através de conversas sobre temas morais, filosóficos, sempre com a inserção de questões pessoais dos personagens. Isso se dá durante o Ato I, caracterizado por um constante anticlímax, pois os conflitos apenas afloram e logo se esgarçam por força da intromissão do cotidiano nas discussões, apequenando-as. Será, portanto, no Ato II, que a tensão do conflito principal, livre de situações acessórias, passa a ocupar o núcleo da trama e da atenção dos personagens, permitindo, assim, o pleno desenvolvimento da tensão e contribuindo para que o foco do receptor seja centrado nos eventos trágicos, potencializando então os efeitos catárticos da trama.

Até o momento, apresentamos vários elementos, entre personagens e cenário, que se caracterizam por apresentar a conjunção de predicados em princípio discrepantes. Assim pareceram-nos, por exemplo, o palácio real, em sua configuração, as Eumênides e o Mendigo. Vimos, através deles, que é possível afirmar existir em *Électre* a reiteração, através de seus componentes, da ideia de vários conflitos ou polaridades possíveis: aparência *versus* realidade; forma e conteúdo; o absoluto e o relativo; consciente e inconsciente. O autor ainda insere na peça uma cena que, de algum modo, ecoa a questão da oposição entre o real e o aparente: entre os dois atos, um monólogo chamado “Lamento du Jardinier” (Lamento do Jardineiro) nos traz o personagem/ator para informar que está saindo

de cena. A longa fala tem o personagem como emissor, mas, ao afirmar que já não está mais no jogo, ele indica sua função de ator da peça. Por jogo podemos entender a vida, a ação, da qual o Jardineiro foi retirado com o surgimento de Orestes. No entanto, jogo remete também à cena, à troca entre os atores, ao teatro, enfim, e quem deixa de 'jogar' é o ator. Portanto, temos, neste momento, mais uma instância de ambiguidade, além de uma intervenção que tira o leitor/espectador do mundo em que estava para jogá-lo na realidade concreta do ato da leitura ou da plateia. O Jardineiro, em seu monólogo, aproveita para dizer o que, segundo ele, a peça não poderá dizer:

Dans de pareilles histoires, ils ne vont pas s'interrompre de se tuer et de se mordre pour venir nous raconter que la vie n'a qu'un but, aimer. Ce serai même disgracieux de voir le parricide s'arrêter, le poignard levé, et vous faire l'éloge de l'amour. [...] C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse²⁷. (E, Entreato, pp. 71, 73).

Vemos, na fala do Jardineiro, uma antecipação do matricídio que virá e, ao mesmo tempo, o anúncio do aspecto redentor do ato de Orestes e Electra, redenção, aliás, comum a todos os atos de destruição das tragédias, segundo o personagem.

Giraudoux, que manteve a intriga em seu domínio mítico, introduziu no texto vocábulos, expressões, comportamentos e até profissões, deslocados tanto em relação ao mito quanto ao tempo de composição das tragédias gregas, produzindo assim uma vestimenta moderna sobre o antigo, o que também constitui uma

²⁷ "Em histórias como esta, eles não vão interromper o matar-se e morder-se um ao outro para vir nos dizer que a vida só tem uma finalidade, amar. Seria até deselegante ver o parricida parar, o punhal erguido, para fazer um elogio ao amor. [...] É sempre pureza. É isso que é a Tragédia, com seus incestos, seus parricídios: pureza, quer dizer, em suma, inocência. Não sei se vocês são como eu; mas eu, na Tragédia, a faraó que se mata me diz esperança, o marechal que trai me diz fé, o duque que assassina me diz ternura".

contraposição. Mas é nos fundamentos da ação onde encontramos o elemento discrepante mais significativo, aquele que se faz reverberar por todos os elementos analisados até o momento.

Dois fatores regem o ódio de Electra pela mãe. Um deles lhe é desconhecido, ela só sabe que é o mesmo motivo que a faz odiar também Egisto. Trata-se, sabemos nós, leitores avisados, do assassinato de Agamêmnon, que, nesta peça, segundo a ‘versão oficial’, como já dissemos, foi contingencial. O segundo motivo do rancor da princesa reside em um fato ocorrido ainda na infância desta, quando o pequeno Orestes inda residia no palácio. As crianças muito pequenas, Clitemnestra segurava a ambos nos braços quando, por um determinado motivo, ela perdeu o controle sobre Orestes, que foi ao chão.

Esse evento, em toda sua banalidade doméstica, divide, com algo mais que ela intui em relação a Clitememnestra e Egisto, o espaço no coração de Electra para o horror que ela sente por ambos. Nesses dois pontos, extremos opostos em importância – o assassinio de um pai que é rei e o relaxamento do braço de uma mãe a resultar na queda de um bebê –, residem o âmago da discórdia que gera e faz progredir o conflito central em *Électre*. Em outras palavras, na peça de Giraudoux, a ação se constrói e desenvolve a partir de um sentimento cuja base é intrinsecamente díspar.

O primeiro ato da peça, além das discussões sobre o casamento de Electra, se faz marcar pela constante rivalidade da princesa em relação à sua mãe. E deve-se ressaltar que, a despeito do ódio maior de Electra pela mãe e por Egisto, predomina, nos pequenos embates entre as duas, a questão da queda de Orestes.

Desde a primeira entrada de mãe e filha em cena (Ato I, Cena 4), que chegam para a realização do casamento, o assunto trazido à tona por Electra é a cena de infância, que, salientemos, provoca-lhe dor mais acerbada do que o fato de estar sendo casada contra seu desejo. Nesse momento, Orestes, que já tinha recebido a recomendação de sair do local quando da chegada de Egisto, já não se encontra mais lá.

ÉGISTHE. Veuve ou non, nous fêtons aujourd'hui tes noces.

ÉLECTRE. Oui, je connais votre complot.

CLYTEMNESTRE. Quel complot! Est-ce un complot de vouloir marier une fille de vingt et un ans? A ton âge, je vous portais déjà tous les deux dans mes bras, toi et Oreste.

ÉLECTRE. Tu nous portais mal. Tu as laissé tomber Oreste sur le marbre.

CLYTEMNESTRE. Que pouvais-je faire? Tu l'avais poussé.

ÉLECTRE. C'est faux! Je n'ai pas poussé Oreste!

[...] D'au-delà de toute mémoire, je me le rappelle. Ô Oreste, où que tu sois, entends-moi! Je ne t'ai pas poussé!²⁸

(Ato I, Cena 4, p. 42)

A discussão entre as duas estende-se por mais duas páginas, durante as quais cada uma delas supõe a outra responsável pela queda do garoto. Nesse embate, ambas evocam todos os detalhes possíveis de imaginar, e não são concordantes em nenhum deles. A polêmica recobre ainda a cor da túnica que Orestes usava na hora, o braço em que a mãe o apoiava e a reação de Electra à queda do irmão (que ela afirma ser de choro enquanto a mãe garante que a garota ria desbragadamente). Enquanto Electra afirma um amor pelo irmão que não permitiria nunca que ela o derrubasse, Clitemnestra sustenta: “Laisser tomber Oreste! Jamais je ne casse rien! Jamais je n'échappe un verre ou une bague... Je suis si stable que les oiseaux se posent sur mes bras... De moi on s'envole, on ne tombe pas...”²⁹ (E, Ato I, Cena 4, p. 48).

Diante da iminência de uma cerimônia que mudará seu destino, Electra encontra maior motivação para rebelar-se contra uma ocorrência irreversível, o tombo do bebê Orestes. Essa reação explica-se por aquilo que constitui o mais

²⁸ “EGISTO. Viúva ou não, nós celebraremos hoje suas bodas.

ELECTRA. É, eu conheço o complô de vocês.

CLITEMNESTRA. Que complô! Será um complô querer casar uma filha de vinte e um anos? Com a sua idade, eu já segurava vocês dois nos meus braços, você e Orestes.

ELECTRE. Você nos segurava mal. Você deixou Orestes cair sobre o mármore.

CLITEMNESTRA. O que eu podia fazer? Você o empurrou.

ELECTRA. É mentira! Eu não empurrei Orestes!

[...]

Para além de toda memória, eu me lembro. Ô Orestes, onde quer que esteja, escute-me! Eu não o empurrei!”

²⁹ “Deixar cair Orestes! Nunca quebro nada! Nunca me escapam um copo ou um anel... Sou tão estável que os pássaros posam em meus braços... De mim se alça voo, não se cai...”

profundo da essência de Electra, que é o imperativo de estabelecer a verdade absoluta dos fatos.

Em relação a essa discussão, o Mendigo comenta rapidamente: “Elles sont de bonne foi toutes deux. C’est ça la vérité”³⁰ (E, Ato I, Cena 4, p. 42), direcionando-nos para a questão da verdade relativa e, mais uma vez, para o jogo de polaridades entre o fato e a memória. A boa fé de ambas não muda a realidade de que o acontecimento só pode ter sido um. No entanto, a reconstrução do passado pela memória, e a influência das representações individuais nessa reconstrução, fragiliza a pertinência de certas discussões em termos de verdade ou mentira. O Mendigo sinaliza para o fato de que nenhuma das duas está mentindo, mas a verdade ainda não encontrou seu lugar, e não o encontrará através do *logos*, mas, sim, pela transcendência, pela plenitude só possível no mito.

A querela doméstica tem fim através do chamado de Egisto à razão, pois um fato de maior relevância, o casamento de Electra, trouxe-os até ali. A cerimônia, contudo, não se celebra nesse momento, pois a própria Clitemnestra discorda da união indigna de uma princesa. Lembremos, ela é a rainha, e, portanto, autoridade maior em relação a essa questão. A dispersão das autoridades favorece, nesse instante, à volta de Orestes ao local, aonde ele chega avisando ao Jardineiro que tomará seu lugar no casamento com Electra.

É na Cena seis do primeiro ato que, sob o acompanhamento do Mendigo, Orestes revela sua identidade a uma assustada e indignada Electra diante da intromissão e ousadia do Estrangeiro:

ÉLECTRE. Adieu por toujours!

L’ÉTRANGER. Non! Je vais te dire un mot et tu vas revenir vers moi, toute douce.

ÉLECTRE. Quel est ce mensonge?

L’ÉTRANGER. Un seul mot et tu vas sangloter dans mes bras. Un seul mot, mon nom...

ÉLECTRE. Il n’est plus au monde qu’un nom qui puisse m’attirer vers un être.

L’ÉTRANGER. C’est celui-là. C’est le mien.

ÉLECTRE. Tu es Oreste!

³⁰ “Elas estão ambas de boa fé. Esta é a verdade”.

L'ÉTRANGER. Ô ingrate soeur, qui ne me reconnais qu'à mon nom!³¹
(E, Ato I, Cena 6, p. 52).

Após esta cena de reconhecimento entre irmãos, Clitemnestra, ainda no primeiro ato, também descobre a identidade de Orestes. Em *Électre*, o primeiro ato encerrará a *anagnorisis* de natureza objetiva – as revelações de identidade. Ainda em relação a esse ato, devemos ressaltar que ele se caracteriza pela vivência de conflitos de natureza ou condução doméstica. Um deles é a contenda entre mãe e filha sobre o acontecido a Orestes – reparemos, Electra em nenhum momento briga por causa do desaparecimento de Orestes, fato de muito maior gravidade. O outro, gerado pelo casamento de Electra com o Jardineiro, não tem como fator desencadeante um assunto de pouca monta, mas é debatido em termos extremamente caseiros, de uma forma que permite a inserção de outros assuntos inócuos, como a queda de Orestes, por exemplo, ou os gostos gastronômicos do Mendigo.

Enfim, temos um primeiro ato das aparências, ou das realidades externas e físicas, enquanto o segundo será o das essências, quando a *anagnorisis* dirá respeito às substâncias de nossos heróis, às verdades absolutas, e resultará na situação trágica em toda sua irreversibilidade e insolubilidade. E são as últimas cenas do primeiro ato, que se dão com a chegada da noite, que nos fazem antever uma madrugada de gestações.

³¹ "ELECTRA. Adeus para sempre!

O ESTRANGEIRO. Não! Eu vou dizer uma palavra e você vai voltar para mim, toda ternura.

ELECTRA. Que mentira é essa?

O ESTRANGEIRO. Uma só palavra e você vai soluçar em meus braços. Só uma palavra, meu nome...

ELECTRA. Só há um nome no mundo que pode atrair-me a um ser.

O ESTRANGEIRO. É este. É o meu.

ELECTRA. És Orestes!

ORESTES. Ô irmã ingrata, que só me reconhece pelo nome!"

3.3.1. A ‘declaração’ de Electra: *anagnorisis*, *peripeteia* e *pathos*

“Je ne connais pas mon secret encore. Je n’ai que le début du fil.³²” (E, Ato I, cena 10, p. 63), diz Electra a seu irmão alguns instantes antes da chegada da noite. Insinua-se na fala de Electra uma ideia de inconsciente através das palavras ‘meu’ (‘mon’) e ‘fio’ (‘fil’). O possessivo indica que não se trata de um segredo qualquer que ela ainda desconhece, mas do seu próprio, como se estivesse aprisionado em alguma instância à qual ela ainda não teve acesso completamente através da razão intelectual. Esse fio remete ao de Ariadne, necessário para encontrar a saída de um labirinto-inconsciente, e pode se tratar do mesmo fio da aranha tecedora temida por Clitemnestra (cuja tecelagem, a partir da meia-noite, transforma felicidade em desastre – ou seja, *peripeteia* e *pathos*). Mas ele certamente é a soma de todos eles acrescida do fio do destino que se fecha sobre os habitantes de Argos.

É durante essa mesma noite que, enquanto Electra dorme com Orestes no braço, aparando-o como se ele pudesse cair, fazendo-nos evocar Maria, mãe de Jesus, com o filho nos braços, que o Mendigo revela a primeira das verdades:

LE MENDIANT. C’est l’histoire de ce poussé ou pas poussé que je voudrais bien tirer au clair. Car, selon que c’est l’un ou l’autre, c’est la vérité ou le mensonge qui habite Électre, soit qu’elle mente sciemment, soit que sa mémoire devienne mensongère. Moi je ne crois pas qu’elle ait poussé. Regardez-la: à deux pouces au-dessus du sol, elle tient son frère endormi aussi serré qu’au-dessus d’un abîme. [...] Tout s’explique, si vous supposez que la reine s’est mis une broche en diamants et qu’un chat blanc est passé. Elle tient Électre sur le bras droit, car la fille est déjà lourde; elle tient le bébé sur l’autre, un peu éloigné d’elle, pour qu’il ne s’égratigne pas à la broche ou qu’il ne la lui enfonce pas dans la peau... C’est une épingle à reine, pas une épingle à nourrice... Et l’enfant voit le chat blanc, c’est magnifique, un chat blanc, c’est de la vie blanche, c’est du poil blanc: ses yeux le tirent, et il bascule... Et c’est une femme égoïste. Car, de toute façon, en voyant chavirer l’enfant, elle n’avait pour le retenir qu’à libérer son bras droit de la petite Électre, à lancer la petite Électre au loin sur le marbre, à se ficher de sa petite Électre. [...] elle ne songe pas une seconde à détruire cette fille à ventre pour sauver ce fils à souche, et elle garde Électre. [...] Électre n’a donc pas poussé Oreste! Ce qui fait que tout ce qu’elle dit est légitime, tout ce

³² “Não conheço meu segredo ainda. Só tenho a ponta do fio”

qu'elle entreprend sans conteste. Elle est la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche. De sorte que si elle tue, comme cela menace, toute paix et tout bonheur autour d'elle, c'est parce qu'elle a raison! [...]³³

(E, Ato I, cena 13, pp. 68-70)

Não há portanto dúvidas sobre a verdade: ela não está com nenhuma das duas – mãe ou filha –, mas está com as duas, pois, como disse o Mendigo, o que está em jogo é saber se a mentira é consciente ou não. Observe-se que essa é uma versão que nem mãe nem filha recordam. E aí se tem outro aspecto da peça que é importante apontar. Em *Électre*, os fatos apresentam mais de uma face. Os personagens não só representam pontos de vista diferentes, mas são, elas próprias, apresentadas sob diversos ângulos.

Não há uma razão, mas várias razões. Contudo, há, em *Électre*, a noção do bom, do justo e da verdade. Várias verdades são apresentadas e tornadas compreensíveis, mas uma só valerá, e isso, repetimos, é o absoluto da transcendência, do mito, pois o *logos* só abrange as verdades parciais. E, considerando a fala do Mendigo, que antecipa os assassinatos e declara a justa causa de Electra – como se ele fosse a personificação do coro da tragédia antiga, ponderando sobre os acontecimentos e apontando para que lado deve balançar o prato da justiça –, triunfará a verdade de Electra e dela virá a justiça a ser feita. O

³³ “O MENDIGO. É a história desse empurrado ou não empurrado que eu gostaria muito de tirar a limpo. Pois, conforme seja um ou outro, é a verdade ou a mentira que habitará Electra, quer ela minta conscientemente, quer sua memória tenha virado mentirosa. Eu não acredito que ela o tenha empurrado. Vejam-na: a duas polegadas do chão, ela segura seu irmão adormecido tão forte quanto sobre um abismo. [...] Tudo se explica se vocês supuserem que a rainha colocou um broche de diamantes e que um gato branco passou. Ela segura Electra com o braço direito, pois a filha já está pesada; ela segura o bebê com o outro, um pouco afastado dela, para que ele não seja arranhado pelo broche ou não se faça perfurar por ele... Trata-se de um alfinete de rainha, não de um alfinete-de-ama... E a criança vê o gato branco, é magnífico um gato branco, é vida branca, é branco pelo: seus olhos o atraem, e ele tomba... E é uma mulher egoísta. Pois, de qualquer forma, ao ver inclinar-se a criança, ele só precisava, para segurá-lo, livrar-se da pequena Electra no braço direito, lançar para longe no mármore a pequena Electra. [...] ela não cogita nem por um segundo destruir esta filha de ventre para salvar este filho reprodutor, e ela segura Electra. [...] Electra, portanto, não empurrou Orestes! O que torna tudo o que ela diz legítimo, tudo o que ela empreende, inconteste. Ela é a verdade sem resíduo, lamparina sem óleo, luz sem pavio. De forma que se ela mata, como ameaça acontecer, toda paz e toda felicidade ao seu redor, é por que ela tem razão!”

caso do gatinho e a verdade na lembrança de Electra é portanto uma forma de o Mendigo nos preparar afetivamente, tornando-a ainda mais empática, para que aceitemos a ação de sua força justiceira quando chegar a hora.

Pouco antes da alvorada, acontece a *anagnorisis* de Electra, sendo-lhe subitamente revelado o mistério sobre a morte de seu pai, sobre a existência do amante da mãe, assim como também lhe sobrevém um imperativo de ação. Electra ‘declara-se’ em Electra, conforme vinha prevendo o Mendigo, e essa revelação da princesa, outra previsão dele, precipitará a catástrofe. Estão juntos Orestes, que dorme ainda, Electra e o Mendigo, a quem ela diz:

LE MENDIANT. Il n'est plus bien loin.
ÉLECTRE. Oui. Elle n'est plus bien loin.
LE MENDIANT. Je dis il. Je parle du jour.
ÉLECTRE. Je parle de la lumière.³⁴
(E, Ato II, Cena 1, p. 75)

As verdades antes desconhecidas de Electra estavam diante de si todo o tempo. A farsa do escorrego de Agamêmnon no piso encerado, fazendo-o cair sobre sua própria espada era anedótica demais para se sustentar durante tanto tempo: “Il n’a pas glissé. Pour une raison évidente, éclatante. Parce que mon père **ne glissait jamais!**”³⁵ (E, Ato II, Cena 8, p. 119, grifo nosso); Egisto e Clitemnestra vivendo juntos como marido e mulher sem levantar uma suspeita de Electra parecia inacreditável. Mas o fato é que reconhecer-se como ser agente e admitir a verdade do que já estava lá, enfim, enxergar a verdade sobre si própria, suas suspeitas e seus medos, essa é a grande “iluminação” de Electra. Expressando a *anagnorisis*

³⁴ “O MENDIGO. Ele já não está longe.
ELECTRA. Sim. Ela não está longe.
O MENDIGO. Digo ele. Eu falo do dia.
ELECTRA. Eu falo da luz.”

³⁵ “Ele não escorregou. Por uma razão evidente, estrondosa. Por que meu pai não escorregava nunca!”

nos termos com que reflete George Whalley: “The tragic recognition is an abrupt act of self-knowing”³⁶ (WHALLEY, p. 86, *In*: ARISTÓTELES, 1997).

Durante essa mesma alvorada, Egisto também se revela Egisto, nele declarando-se um rei (função que, recordemos, ele não exerce ainda). Com essa revelação para contar chega Egisto, no que é antecipado pelo Mendigo:

On vous attend, quoi! Et ce n'est pas vous qui venez! [...] Tant mieux pour nous aussi! Puisqu'il doit y avoir un bras-le-corps, autant le bras-le-corps d'Électre avec la noblesse qu'avec la turpitude! Comment cela vous est-il arrivé, Égisthe?³⁷
(E, Ato II, Cena 7, pp. 100-101)

Sobre essa transformação, eis o que diz Egisto:

Ô puissances du monde, puisque je dois vous invoquer, à l'aube de ce mariage et de cette bataille, merci pour ce don que vous m'avez fait, tout à l'heure, de la colline qui surplombe Argos. [...] J'étais descendu de cheval, fatigué des patrouilles de la nuit, j'étais adossé au talus, et soudain vous m'avez montré Argos, comme je ne l'avais jamais vue, neuve, recréée pour moi, et me l'avez donnée. [...] Et tout dans ce don était de valeur égale, Électre, le soleil levant sur Argos et la dernière lanterne dans Argos [...]. Et c'était pour toujours!... Pour toujours j'ai reçu ce matin ma ville comme une mère son enfant. [...] Voilà ce qu'on m'a donné ce matin, à moi le jouisseur, le parasite, le fourbe, un pays où je me sens pur, fort, parfait, une patrie, et cette patrie dont j'étais prêt à fournir désormais l'esclave, don't tout à coup me voilà roi, je jure de vivre, de mourir – entends-tu, juge –, mais de la sauver.³⁸ (E, Ato II, Cena 7, pp. 105-106).

³⁶ “O reconhecimento trágico é um abrupto ato de autoconhecimento” (tradução nossa).

³⁷ “Nós vos esperamos, ora! E não sois vós que chegais! [...] Tanto melhor para nós também! Já que deve haver um corpo a corpo, melhor o corpo a corpo de Electra com a nobreza do que com a torpeza! Como foi que isso vos aconteceu, Egisto?”

³⁸ “Oh forças do mundo, já que devo invocá-las, no alvorecer deste casamento e desta batalha, obrigado por este dom que vós me destes, há pouco, na colina que se ergue sobre Argos. [...] Eu tinha descido do cavalo, cansado das patrulhas da noite, eu estava apoiado na encosta, e subitamente vós me mostrastes Argos, como eu nunca a tinha visto, nova, recriada para mim, e vós a ofertastes para mim. [...] E tudo nesse dom tinha igual valor. Electra, o sol nascente sobre Argos e a última lanterna em Argos [...]. E era para sempre!... Para sempre recebi nesta manhã minha cidade como uma mãe o seu

Porém, o presente dos deuses em forma de reino – Argos – não é a única informação que chega com Egisto. A cidade está em perigo iminente de uma invasão pelos coríntios, que já estão a caminho. Os soldados preferem ser comandados por um homem, mas não há reis, uma vez que Clitemnestra não casou ainda. Orestes, que passa a ter sua legitimidade reconhecida por Egisto, é recém-chegado e não tem ainda a confiança das tropas. A solução é então apressar o casamento dos dois para que Egisto possa comandar seu exército e salvar a cidade.

No entanto, opõe-se a isso Electra, que, afirma, não permitirá que o casamento aconteça e, juntamente com o irmão, matará Egisto. Deve-se salientar que ambos, em seu momento epifânico, alcançaram grandeza de herói, de divindades até, e, nesse momento, cada um age sob um imperativo:

ÉLECTRE: [...] On n'a le droit de sauver une patrie qu'avec des mains pures.

LE MENDIANT: Le sacre purifie tout.

ÉLECTRE: Qui vous a sacré? A quoi se reconnaît votre sacre?

LE MENDIANT: Tu ne le devines pas? A ce qu'il vient le réclamer de toi! Pour la première fois il te voit dans ta vérité et dans ta puissance. [...]

ÉGISTHE: Tout me sacrait sur mon passage, Électre! A travers mon galop, j'entendais les arbres, les enfants, les torrents me crier que j'étais roi. [...] Si je me suis hâté vers toi, Électre, c'est que tu es le seul être qui puisse me donner sa propre essence.

ÉLECTRE: Laquelle?

ÉGISTHE: J'ai l'impression que c'est quelque chose comme le devoir.

ÉLECTRE: Mon devoir est sûrement l'ennemi mortel du vôtre. Vous n'épouserez pas Clytemnestre.³⁹ (E, Ato II, Cena 7, pp. 106-107).

filho. [...] Eis o que me deram nesta manhã, a mim, o estróina, o parasita, o trapaceiro, um país onde me sinto puro, forte, perfeito, uma pátria, e esta pátria da qual eu estava pronto a fornecer o escravo de agora em diante, da qual de repente eis-me rei, eu juro que vivo, morro – tu me escutas juiz? –, mas eu a salvo.”

³⁹ “ELECTRA: [...] Só se tem o direito de salvar uma pátria com as mãos puras.

O MENDIGO: O sagrado purifica tudo.

ELECTRA: Quem o sacralizou? Como se reconhece sua sacralidade?

O MENDIGO: Não adivinhas? Pelo que ele acabou de solicitar de ti! Pela primeira vez ele te vê em tua verdade e tua força. [...]

Egisto, representando a harmonia social, geral, e a integridade da comunidade, **precisa** ser e agir como rei de Argos. Electra, representando o cuidado, a singularidade, o detalhe, a verdade e a justiça absolutas, **precisa** punir o assassino. Ressalte-se que, a essa altura, o próprio Egisto reconhece a necessidade de fazer justiça à morte do rei, mas pede a Electra que aguarde o combate contra os coríntios. Ele, inclusive, que nessa hora tinha os dois irmãos em seu poder, manda soltá-los, confiando em uma decisão de Electra em favor de Argos. Porém, após longa disputa argumentativa, vencem a verdade e o senso de justiça de Electra que, pura *hybris*, ordena a execução imediata de Egisto e Clitemnestra, permitindo assim a destruição de toda Argos pelos coríntios:

ÉGISTHE: Tu reconnais qu'Argos est en péril?
 ÉLECTRE: Nous différons sur les périls.
 ÉGISTHE: Tu reconnais que si j'épouse Clytemnestre, la ville se tait, les Atrides se sauvent. Sinon, c'est l'émeute, c'est l'incendie?
 ÉLECTRE: C'est très possible.
 [...]
 ÉGISTHE: Et tu t'obstines! Et tu me ruines dans ma tâche! Et tu sacrifies à je ne sais quel songe ta famille, ta patrie?
 [...]
 ÉGISTHE: Il me faut cette journée. Donne-la-moi. Ta vérité, si elle l'est, trouvera toujours le moyen d'éclater un jour mieux fait pour elle.
 ÉLECTRE: L'émeute est le jour fait pour elle.
 ÉGISTHE: Je t'en supplie. Attends demain.
 ÉLECTRE: Non. C'est aujourd'hui son jour.
 [...]
 ÉGISTHE: J'ai à sauver la ville, la Grèce.
 ÉLECTRE: C'est un petit devoir. Je sauve leur regard...⁴⁰ (E, Ato II, Cena 8, pp. 115, 118-119)

EGISTO: À minha passagem, tudo me sacralizava, Electra! Ao meu galope, eu escutava as árvores, as crianças, as torrentes bradavam-me que eu era rei. [...] Se corri para ti, Electra, é que tu és o único ser que pode me dar sua própria essência.

ELECTRA: Qual?

EGISTO: Tenho a impressão de que é algo como o dever.

ELECTRE: Meu dever é certamente inimigo mortal do seu. Você não casará com Clitemnestra.”

⁴⁰ EGISTO: Reconheces que Argos está em perigo?

ELECTRA: Nós divergimos quanto aos perigos.

Se, por um lado, tivemos o primeiro ato da peça desenvolvido em torno de situações e discussões familiares, típicos entreveros dos lares burgueses, por outro, o segundo Ato de *Électre*, onde se decidem destinos de reis e reinos, apresenta situação totalmente inversa, muito embora haja uma relação entre ambas.

A cena síntese desse contraste não é outra senão a penúltima do segundo Ato (Cena 9), quando Orestes mata o casal. Essa cena, cuja beleza poética e teatral é indescritível, ocorre, como nas tragédias gregas, fora do palco. No entanto, ela é narrada, por antecipação, pelo Mendigo, que relata cada movimento desse assassinato segundos antes de ele ocorrer.

Dessa forma, sabemos que o casal real, com um Egisto tão digno alguns instantes atrás, morre grotescamente. Enquanto Egisto está de costas, Orestes golpeia Clitemnestra, que urra como um bicho ao ser sangrado. Isso chama a atenção de Egisto, que se vira quase sem tempo de reagir à espada de Orestes. Egisto ainda tenta fugir, mas uma Clitemnestra encharcada de sangue, e espalhando aquele líquido viscoso pelo chão, agarra-se ao amante tentando salvar-se, só conseguindo com isso levá-lo a morrer com ela. Ele, que está com Clitemnestra atada a seu braço, ainda tenta usá-la como escudo, mas ela está pesada demais... Morrem assim os assassinos de Agamêmnon uma morte suja, deselegante, grotesca, como são as mortes desse tipo na vida real. Ao morrer, Egistou chamou por Electra.

EGISTO: Reconheces que, se eu caso com Clitemnestra, a cidade silencia, os Atridas se salvam. Se não, é a rebelião, é o incêndio?

ELECTRA: É muito possível.

[...]

EGISTO: E tu te obstinas! E tu me arruínas em meu dever! E tu sacrificas, por não sei que sonho, tua família, tua pátria?

[...]

EGISTO: Preciso deste dia. Dá-me este tempo. Tua verdade, se ela for, encontrará sempre o meio de irromper em um dia mais bem feito para ela.

ELECTRA: A rebelião é o dia feito para ela.

EGISTO: Eu te suplico. Espera o amanhã.

ELECTRA: Não. É hoje seu dia.

[...]

EGISTO: Tenho que salvar a cidade, a Grécia.

ELECTRA: É um dever pequeno. Dela, eu salvo seu olhar..."

Enquanto a cidade arde, instaura-se uma nova ordem:

LA FEMME NARSÈS. [...] Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entre-tuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève?

ÉLECTRE. Demande au mendiant. Il le sait.

LE MENDIANT. Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore.⁴¹ (E, Ato II, cena 10, p. 132).

Durante uma revolução do sol, Argos e seus habitantes passam da dita para a desdita, cumprindo-se assim os ditames do trágico. Porém, o breve diálogo entre a Mulher Narsès e o Mendigo revela a conjugação entre o tempo da ação trágica e a temporalidade mítica. Em *Électre*, o período de uma “volta do sol” ao redor da terra, o tempo da ação, concentra as propriedades de outras temporalidades cíclicas: uma era, o ano e suas estações. E esse mesmo movimento, que na peça promove a destruição total, permite a regeneração. O que provoca o caos restaura a harmonia, proporcionando à vida, através do mito e do trágico, uma possibilidade de eterno retorno, de eterno recomeço.

4. Sartre, leitor e crítico de Giraudoux

Em março de 1940, três anos após a estreia da *Électre* de Giraudoux, Sartre publica na *Nouvelle Revue Française* um ensaio sobre Jean Giraudoux, mais precisamente sobre seu romance *Choix des élues* (*Escolha das eleitas*). Posteriormente, esse mesmo trabalho passou a fazer parte de *Situações I*, o

⁴¹ “A MULHER NARSÈS. Como é que se chama isso, quando o dia se levanta, como hoje, e que tudo está estragado, que tudo está devastado, e que no entanto o ar está respirável, e que tudo foi perdido, que a cidade arde, que os inocentes matam-se uns aos outros, mas que os culpados agonizam, em canto do dia que se levante?

ELECTRA. Pergunte ao mendigo. Ele sabe.

MENDIGO. Isso tem um nome muito bonito, mulher Narsès. Isso se chama aurora”.

primeiro de dez tomos em que se encontram reunidos vários textos de Sartre: crítica literária, ensaios filosóficos e textos políticos.

Segundo Sartre, o romance *Escolha das eleitas* seria emblemático e elucidativo da obra de Giraudoux, cujo universo literário o filósofo sempre tentou decifrar: “era como se Giraudoux tivesse acumulado muitas observações e delas tivesse tirado uma sabedoria, sendo que depois, por gosto de um certo preciosismo, tivesse exprimido toda essa experiência e toda essa sabedoria em linguagem cifrada.”⁴²

Mas Sartre enfim encontrou o fator que o impedia de compreender a simbologia, a metáfora ou o oculto em Giraudoux: sua própria necessidade de entender a obra como expressão da realidade, do nosso mundo. No entanto, a chave de entendimento do conjunto literário de Giraudoux, segundo Sartre, seria justamente não confrontá-lo com o mundo, ou melhor, seria esquecer

[...] o mundo em que vivemos. [...] esta massa mole percorrida por ondulações que têm sua causa e seu fim fora de si mesmas, este mundo sem futuro onde tudo é encontro, onde o presente sobrevém como um ladrão, onde o acontecimento, por natureza, resiste ao pensamento e à linguagem, onde os indivíduos são acidentes, cascalhos dentro da massa, para os quais o espírito forja *a posteriori* rubricas gerais. (SARTRE, 2005, p. 104).

Segundo Sartre (2005), portanto, não seria possível, a partir da obra de Giraudoux, abstrair qualquer mensagem, ideia ou filosofia adaptável ao nosso mundo, pois toda sua escrita criaria um mundo próprio, cuja lógica humana, filosófica só valeria para si: “a profundidade de Giraudoux é real, mas vale para o seu mundo, não para o nosso.” (SARTRE, 2005).

Sem querer aprofundar uma discussão sobre mimese e realidade, parece-nos extremamente difícil conceber e aceitar o conceito de Sartre sobre Giraudoux – e o

⁴² SARTRE, Jean-Paul. Jean Giraudoux e a filosofia de Aristóteles – sobre *Escolha das eleitas*. In: ———. **Situações I**. Críticas literárias. Tradução de Cristina Prado e prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 103-114. (p. 13 para a citação).

fato é que pessoalmente procedemos a uma tentativa de decifrar o que para nosso filósofo seria indecifrável a partir das referências ‘terrestres’.

Em primeiro lugar, partindo até do que **deveria** ser senso comum, não podemos ficar alheios ao fato de que qualquer escritor em contato com o mundo terá esse universo como referência. Tentemos inclusive reproduzir as palavras de Sandra Luna para lembrar que, em qualquer que seja o âmbito em que se passe o drama, planetas inexistentes, seres inventados ou futuros projetados, as leis que regem esses mundos – físicas, sociais, religiosas – estão submetidas de alguma forma às que balizam o nosso, mesmo que por oposição⁴³.

Claro que essa autonomia do universo dramático não prescinde [...] das verdades físicas e lógicas do mundo real, que funcionam como *background* para a apreensão do universo ficcional do drama. A não ser assim, teríamos que admitir a necessidade de invenção de uma nova física para cada *performance*. Isso atesta a força da *mimesis*: mesmo quando desafia ousadamente verdades do mundo real (como no teatro do absurdo), o drama ainda não consegue romper inteiramente com o universo real que o embasa e complementa.

Ainda, vale evocar Auerbach, no seu último ensaio de *Mimesis*, obra em que ele acompanha historicamente e analisa a literatura ocidental considerando as transformações que ela sofre em termos de representação da realidade, onde encontramos uma reflexão a partir da análise de Virginia Woolf que nos parece assaz apropriada: “Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa [...]”⁴⁴.

Sartre também compara a realidade criada por Giraudoux em seus romances ao universo do assim chamado esquizofrênico:

⁴³ Cf. LUNA, Sandra. **A tragédia no teatro do tempo**. Das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Idéia, 2008, pp. 209-210.

⁴⁴ AUERBACH, Eric. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Sperber; Introdução de George Sperber e Suzi Sperber. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo: 1971. (p. 470 para a citação).

sua rigidez, seus esforços em negar a transformação, em mascarar para si o presente, seu geometrismo, seu gosto pelas simetrias, pelas generalizações, pelos símbolos, pelas correspondências mágicas através do tempo e do espaço – Giraudoux os assume, os elabora com arte, e são eles que fazem o encanto de seus livros. Giraudoux estaria brincando de bancar o esquizofrênico? (SARTRE, 2005).

Sobre essa questão apontada por Sartre, recordaremos que aquele que desenvolve qualquer patologia de natureza psicótica está igualmente inserido no mundo, na família, na sociedade, e, mesmo que em seu delírio ele construa um mundo aparentemente inacessível pela lógica ‘normal’, será um universo cuja coerência será articulada através de sua relação com o mundo.

De qualquer forma, não obstante nossa recusa em aceitar a conclusão sartreana sobre a questão da mimese em Giraudoux, devemos assinalar que o filósofo aponta em seu ensaio uma série de elementos que ele considera característicos da produção literária de Giraudoux e nos quais vemos muita pertinência, mesmo que eles nos permitam chegar a conclusões diferentes. Consideramos revelante apontar tais traços por acreditarmos que os elementos levantados por Sartre: 1) revelam um olhar bastante sensível para os caminhos estilísticos de Giraudoux, e, como já asseveramos, compartilhamos desses achados – no campo formal –, o que nos faz querer trazê-los para enriquecer nossas reflexões; 2) manifestam, para Sartre, a concepção ou criação de um mundo que contraria frontalmente sua filosofia (e, pessoalmente, pensamos ser esse o motivo que o faz achar as obras de Giraudoux indecifráveis enquanto representações da realidade, pois se trataria de uma realidade para ele inconcebível, o que é perfeitamente compreensível se pensarmos em todo o construto teórico de Sartre), o que nos autoriza a cogitar também a hipótese de que Sartre concebeu *Les mouches* como resposta estética e filosófica à *Électre* de Giraudoux.

Assim sendo, retornar brevemente a Giraudoux, através das lentes críticas de Sartre, permitir-nos-á tanto uma reflexão mais aprofundada a respeito de *Les mouches*, como um contraponto melhor embasado entre as duas obras, principalmente tendo em vista a hipótese que acabamos de citar.

Em “Jean Giraudoux e a filosofia de Aristóteles – sobre *Escolha das eleitas*”, Sartre (2005) analisa o romance que, como já dissemos, sintetiza para ele o princípio estético de Giraudoux: “porque muitos de seus atrativos ali se tornaram procedimentos captamos melhor o movimento desse estranho espírito” (p. 103)

Como desejamos cotejar *Les mouches* com *Électre*, partindo do princípio de que existe mais do que uma simples referência a Giraudoux em Sartre, exporemos o pensamento de Sartre buscando pinçar da *Électre* alguns elementos que exemplifiquem suas generalizações. Certamente poderíamos ter usado o ensaio de Sartre como material de apoio à análise que fizemos, mas temos a convicção de que, da matéria crítica sobre Giraudoux, tiraremos mais proveito em relação ao estudo sobre *Les mouches*.

O mundo ficcional de Giraudoux, segundo Sartre

No universo de Giraudoux, personagens, objetos, todos os elementos presentes em seus textos são encarnações de arquétipos. No entanto, adverte Sartre, esses elementos são arquétipos de si mesmos. As formas desse mundo são substanciais e absolutamente individuais, e cada ser é a perfeita realização material de seu próprio arquétipo. Ou seja, em Giraudoux, uma flor é a Flor, mesmo que haja outras semelhantes, da mesma espécie, pois essa será a única de seu gênero, seja qual for a característica que lhe confere tal singularidade. Sartre (2005) salienta que cada forma resulta da escolha de uma ideia: a essência antecede então a existência, e essa precedência manifestar-se-ia nos menores detalhes.

Vejamos novamente em *Électre*, por exemplo, a descrição que Orestes faz da irmã com base em uma lembrança de infância: Electra tinha os pés os mais brancos e os mais nus, dentre outros pés igualmente nus – mas aqueles eram os pés nus de Electra, cuja regularidade do passo parecia ser estabelecida por uma cadeia invisível; com a mesma precisão e fixidez, Agamêmnon é descrito pela filha como um homem que tinha a qualidade de **nunca** escorregar, o que tornava impossível acreditar em uma morte accidental do pai; esse mesmo rei, representado por sua esposa, era dono da barba mais frisada das barbas, motivo pelo qual ela o odiava; e

a própria Clitemnestra se delineia como um ser tão firme que seus braços servem de pouso a passarinhos. São alguns detalhes físicos ou morais que, embora possam ser encontrados igualmente em outros seres, conferem à biodiversidade de Giraudoux uma singularidade que só pode vir de uma essência única. Mas não é só o aspecto essencial e singular dos seres que merece destaque, e, sim, o fato de que essas minudências que fazem parte da sua compleição passam a ser, no universo de Giraudoux, traços extremamente distintivos de cada indivíduo. Sartre (2005) ainda compara o procedimento de Giraudoux ao de um botânico ou taxonomista: “seus livros são amostragens” (p. 105). Poderíamos completar dizendo que são amostragens de exemplares únicos.

Em se tratando de um texto escrito em forma dramática, são bem mais esparsas as ocorrências de narrações e descrições, diferentemente do que acontece nos romances – não sendo à toa a escolha de Sartre por um deles para usar como exemplo do conjunto da obra de Giraudoux. No entanto, ainda que não haja um narrador a fazer tantas referências explícitas a essa qualidade dos seres, em *Électre*, é possível, como vimos, recuperar circunstâncias em que se manifestam nos personagens determinados atributos que os fazem a forma mais bem acabada de sua essência.

Conectada a essa primeira característica, e repercutindo diretamente no decurso dos acontecimentos, Sartre (2005) identifica, em *Escolha das eleitas*, que os processos de mudanças dão-se por meio da substituição de uma realidade por outra. Dado o fato de que os personagens transformam-se através do ‘desabrochar’ de um novo arquétipo, as conjunturas não evoluem para outras, mas ‘metamorfoseiam-se’ em outras. Manhãs, auroras, a virada da noite para o dia marcam sempre o momento em que o ser assume sua nova forma.

Assim, nesse mundo de Giraudoux, estariam excluídos tanto o determinismo quanto as contingências: o primeiro pelo fato de que, mesmo considerando que cada conjuntura resulta do desabrochar de uma essência preexistente, não se evidencia o espaço para a conexão causal necessária, por vezes inexorável, entre essas diversas conjunturas, que uma visão determinista demanda – a depender, claro, de que tipo de determinismo se trate; quanto às contingências, essas são impedidas

pelo fatal afloramento das essências, não havendo, portanto, espaço para o casual, livre, acidental ou fortuito. Portanto, o que há em Giraudoux, para Sartre (2005), são modelos que se sucedem em sua eclosão.

Por conseguinte, não haveria liberdade para os personagens de Giraudoux, a não ser para o “homem [que] realiza *espontaneamente* sua essência”. No entanto, pondera Sartre, essa é uma liberdade relativa, pois a “forma não é realizada *por* ele, realizar-se-á *através* dele e sem ele” (SARTRE, 2005, p. 112).

Aludimos ao fato de que a concepção de mundo ficcional de Giraudoux, onde os seres são concretizações de seus próprios arquétipos, teria como corolário a precedência da essência sobre a existência. Ora, o existencialismo de Sartre parte do princípio oposto, o de que, em relação aos homens, a existência – com seus desdobramentos, escolhas – é que dá ao homem sua essência, sua definição:

Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait.⁴⁵

Diante dessa realidade construída por Giraudoux, mais inescapável do que qualquer outra, onde mudanças não se constroem, apenas brotam, parece comprometer-se o raio da ação humana sobre o mundo, como dissemos há pouco: a liberdade, que na verdade é a consequência igualmente inescapável da condição de primeiro existir para, em seguida, ser.

Levando em conta o pensamento sartreano, que não vê o mundo como um espaço de situações fechadas, uma vez que ele acredita na liberdade irrestrita do homem (SARTRE, 1996) – bem entendido, daquele que se concebe assim –, e,

⁴⁵ “O que significa aqui que a existência precede a essência? Isto significa que o homem primeiro existe, encontra-se, surge no mundo, e que ele se define depois. O homem, assim como o concebe o existencialista, se ele não é definível é porque ele não é nada no princípio. Ele só será depois, e será tal qual se fizer.”

SARTRE, Jean-Paul. **L'existencialisme est un humanisme**. Présentation et notes Arlette Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard, 1996, p. 29.

ainda, contemplando o universo de Giraudoux sob a ótica de Sartre, pensamos ter razões para acreditar que, embora tendo indicado um romance como peça emblemática de Giraudoux, Sartre escolheu *Électre* como o ponto de referência para contrapor-se a Giraudoux. Em suma, pensamos em *Les mouches*, não só como uma peça nascida de um exercício escolar didático-dramático que acabou ganhando contornos mais públicos⁴⁶, mas também como uma resposta à *Électre*, uma alternativa existencialista ao matricídio mítico.

Em um ensaio sobre a ‘contenda’ Giraudoux X Sartre, Oreste Pucciani chama a atenção para o fato de que o texto de Sartre foi escrito quando ele tinha 35 anos, ainda não era muito conhecido como escritor (posteriormente, ele viria a ser um famoso escritor da geração francesa pós-guerra), enquanto Giraudoux, com 58 (quatro anos antes de sua morte, em 1944), era considerado, por vários críticos, o Racine do século XX⁴⁷.

Assim como Pucciani (1959), acreditamos ver na crítica de Sartre o germe de uma crítica posterior bem mais acerba, no livro *Que é a literatura?*⁴⁸, em relação a Giraudoux e outros escritores pertencentes ao que Sartre chamou de primeira geração da literatura contemporânea – ele tratava da literatura das primeiras quatro décadas do século XX.

Nesse trecho do livro, Sartre (1989), sem recorrer ao apoio explícito de uma crítica estilística, preocupa-se especialmente em localizar a postura artística daqueles escritores nos horizontes políticos da sociedade francesa. A característica de tal geração, segundo Sartre, residiria em uma situação de ambivalência do escritor: mergulhado no conforto e na gestão de sua vida burguesa, haveria um compromisso muito grande do escritor com seu próprio mundo, impedindo-o de posicionar-se rebeldemente em seus escritos, embora consciente dos problemas da classe oprimida.

⁴⁶ Cf. SENTÉIN, François. François Sentein. In: GALSTER, Ingrid (Org.). **Sartre devant la presse d'occupation**. Le dossier critique des *Mouches* et *Huis clos*. Textes réunis et présentés par Ingrid Galster. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 143.

⁴⁷ PUCCIANI, Oreste F. The “Infernal Dialogue” of Giraudoux and Sartre. **The Tulane Drama Review**, vol. 3, No. 4 (May, 1959), pp. 57-75.

(<http://www.jstor.org/stable/1124651>; Acessado em 20/09/2011)

⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: 1989.

Assinalar, pois, em *Les mouches*, os elementos que evidenciam o diálogo-resposta de Sartre com a *Électre* de Giraudoux será uma das nossas metas no próximo capítulo.

IV – SARTRE: A RAZÃO E O MITO

1. *Les mouches*¹

Ainda que não pretendamos imergir analiticamente no território da arte engajada, entendemos que, em se tratando de Sartre e, mais ainda, de sua relação com a obra de Giraudoux, não seria possível deixar de tratar dessa questão, mesmo que ao largo. Claro está que, ao analisar *Les mouches*, o existencialismo de Sartre estará sempre no nosso horizonte, mas não esqueceremos que nosso propósito, em relação a Sartre, encontra-se na identificação dos elementos que evidenciam o diálogo-resposta à *Électre* de Giraudoux e em evidenciar que Sartre, negando a dimensão simbólica do mito, e imprimindo no drama seu pensamento filosófico através da linguagem demótica, elabora *Les mouches* como um texto de apelo exclusivamente à razão. Porém, não deixaremos igualmente de apontar, no texto de Sartre, conforme já afirmamos, os artifícios do pensamento mítico que burla as sentinelas da razão e finda por imiscuir-se no mesmo discurso que intenta negá-lo no que diz respeito à sua função transcendente ou simbólica.

1.1. À maneira de prólogo: o Existencialismo de Sartre e a forja de mitos

Seis anos depois de serem enxotadas como moscas pelo Jardineiro da casa de Agamêmnon, na *Électre* de Giraudoux, as pequenas Eumênides voltam à cena através de Sartre e do diretor Charles Dullin. Fazendo referência (ou reverência?) ao texto de Giraudoux e suas Eumênides, Sartre escreve sua leitura do mito de Orestes e Electra, que ele chama de *Les mouches*. Se na peça de Giraudoux, as pequenas

¹ Assim como procedemos no capítulo sobre o texto de Giraudoux, optamos por fazer referência aos personagens do drama em sua forma portuguesa (Electra, Orestes, Egisto etc.). A única exceção ocorrerá quando fizermos citações do original, onde manteremos os prenomes em francês. Ainda, com o intuito de não saturar o texto com referências, usaremos a sigla (LM) para indicar o texto original de Sartre, cuja referência já foi feita na introdução. Uma vez que dispomos de uma versão brasileira do livro de Sartre, cuja referência completa também se encontra na Introdução, nós a usaremos nas traduções de rodapé, com a devida sigla (AM) e demais indicações (Ato, Cena, página).

Eumênides eram as ‘moscas’ que não deixavam de voltejar em volta de Orestes, na Argos de Sartre, elas estão em todo lugar:

LE JARDINIER. Voulez-vous partir! Allez-vous nous laisser! On dirait des mouches.

PREMIÈRE PETITE FILLE. Nous ne partirons pas. Nous sommes avec l'étranger.² (E, Ato I, cena 1, p. 14).

LE PÉDAGOGUE. [...] (*Il chasse les mouches de la main.*) Ah çà, les mouches d'Argos m'ont l'air beaucoup plus accueillantes que les personnes. [...] Tenez, les voilà sur vous. [...] elles ont l'air de vous reconnaître.³ (LM, Ato I, Cena 1, p. 109).

Encenada pela primeira vez em 1943, durante a ocupação alemã, no Théâtre de la Cité (que outrora fora o Sarah Bernhardt e que teve o nome trocado pelos germânicos devido à ascendência judia da atriz), Sartre retoma, em *Les mouches*, o mito de Orestes e Electra, reestruturando-o em uma peça cuja aproximação com o legado grego se dá através do aproveitamento da *Oréstia* de Ésquilo, e, mais precisamente, de uma fusão entre as duas últimas partes da trilogia, *As Coéforas* e *As Eumênides*. Como dissemos, seis anos haviam se passado desde a *première* da peça de Giraudoux, mas graças a uma remontagem, *Électre* tinha estado em cartaz semanas antes da estreia de Sartre.

Vale inclusive salientar que o ano de 1943 destacou-se bastante, na França, pela ocorrência de diversas montagens resultantes de releituras das tragédias áticas, conforme atesta Charles Méré:

L'année théâtrale se place décidément sous le signe des Atrides. Après *Dieu est innocent*, de M. Lucien Fabre, après le cycle des *Iphigénie* –

² “O JARDINEIRO. Façam o favor de ir embora! Deixem-nos! Parecem moscas. PRIMEIRA MENINA. Nós não iremos. Estamos com o estrangeiro.”

³ “O PEDAGOGO. [...] (*enxota as moscas com as mãos*) Ah, estas moscas de Argos parecem mais acolhedoras do que as pessoas. [...] Vede, ei-las sobre vós. [...] parece vos reconhecer.” (AM, pp. 6-7).

celles de Racine, de Goethe et d'Hauptmann –, après l'*Électre* de M. Giraudoux, voici une version nouvelle des *Euménides*.⁴ (MÉRÉ, p. 54, *In*: GALSTER, 2005).

No que diz respeito a esse destaque dado ao mito naquele período, Sartre também tece seus comentários no texto “Forger des mythes”⁵, escrito que nasceu como palestra proferida pelo escritor em Nova Iorque no ano de 1946, três anos após sua estreia de *Les mouches*, com um fim ainda bem recente da Segunda Guerra.

Em seu texto, Sartre (1973b) toma como ponto de partida uma crítica à encenação nova-iorquina da *Antígona* de Anouilh. Naquela apreciação, Sartre sentiu ressoar um desconforto da crítica norte-americana diante da insistência com que os franceses vinham buscando nas tragédias e mitos gregos sua inspiração. Para ele, era perceptível o incômodo com a caracterização dos personagens e com o uso de uma forma e tema tão antigos. Principalmente no que tange à representação dos caracteres, havia uma insatisfação com a ausência de investimento no aspecto psicológico das figuras dramáticas para sua caracterização.

Para Sartre (1973b), essa reação resultaria de uma falta de compreensão do que estava impulsionando o teatro francês daquele momento, e ele então explica e defende a retomada dos mitos gregos e das tragédias como forma de escapar de um tipo de teatro cujo investimento nas características dos personagens e em um psicologismo exacerbado não emoldura apropriadamente o que se deseja representar. Na visão sartreana, o teatro pós 1940 precisava de um retorno à priorização das ações no drama, e para ele a tragédia e o mito gregos constituiriam o material natural para servir de inspiração a esse novo ‘antigo’ modelo.

Sartre não foi o primeiro a fazer essa afirmação, e é só voltar à *Poética* (ARISTÓTELES, 1966) para que nos lembremos de seu autor asseverando a

⁴ “O ano teatral coloca-se decididamente sob o signo dos Atridas. Depois de *Dieu est Innocent* [releitura de Édipo], do Senhor Lucien Fabre, após o ciclo das *Iphigénie* – as de Racine, de Goethe e de Hauptmann –, após a *Électre* do Senhor Giraudoux, eis uma nova versão das Eumênides.” (Tradução e inserção nossas).

⁵ SARTRE, Jean-Paul. Forger des mythes. *In*: ———. **Un théâtre de situations**. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973b, 55-67.

prioridade da ação sobre o caráter na composição do personagem da tragédia. No entanto, talvez tenhamos no filósofo francês uma motivação diferente. Enquanto Aristóteles recomenda uma construção mais preocupada com a ação como meio mais efetivo na obtenção dos efeitos de terror e piedade – função última da tragédia, segundo o filósofo –, Sartre vê na ação a possibilidade de expor o *ethos* do personagem. Para ele, a tragédia grega, com seus mitos, coloca-nos diante de indivíduos que representam um exercício da vontade livre. Em suas próprias palavras sobre Antígona:

[...] l'Antigone d'Anouilh n'est pas du tout un caractère. Elle n'est pas non plus le simple support d'une passion qui devra se développer selon les règles admises d'une psychologie quelconque. Elle représente une volonté nue, un choix pur et libre; on peut distinguer en elle la passion de l'action⁶. (SARTRE, p. 56-57, *In*: SARTRE, 1973b).

E embora Sartre esteja fazendo referência a uma Antígona ‘moderna’, a de Anouilh, ele afirma que essa é uma ideia que já se encontra na tragédia grega, e aponta a figura de Antígona, em Sófocles, como um ser em que a paixão se dá pelo encarniçamento com o qual ela luta pelo direito de cumprir os rituais fúnebres do irmão.

Para Sartre, o teatro, cuja estrutura ressalte as sucessivas instâncias em que deve ocorrer uma escolha do personagem, será o que ele concebe como teatro de situações⁷. Nele, a ação progredirá através de mudanças conjunturais que resultam em uma determinada situação que permite uma escolha e que convoca o personagem a exercê-la através de um ato, o seu. Da mesma forma, o homem, que individualmente faz suas escolhas e concebe seu agir mobilizado pela percepção de que o mundo se apresenta como uma série de circunstâncias que o cercam,

⁶ “[...] A Antígona de Anouilh não é de modo nenhum um caráter. Ela também não é o simples veículo de uma paixão que deverá se desenvolver segundo as regras aceitas de uma psicologia qualquer. Ela representa uma vontade nua, uma escolha pura e livre; pode-se distinguir-lhe a paixão da ação.” (Tradução nossa).

⁷ SARTRE, Jean-Paul. **Um théâtre de situations**. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973a.

estimulando-o, mas limitando-o na mesma medida, e que para esse mundo ele não pode deixar de dar uma resposta sob forma de ação⁸.

Sartre (1996) concebe o homem como um ser cuja existência, seu estar no mundo, antecede a sua essência. Para ilustrar esse conceito, o filósofo lança mão de uma comparação entre o homem e o objeto: este, quando produzido, é antecedido por uma necessidade que gera um projeto onde sua forma e funções encontram-se pré-determinadas. O objeto será a concretização de um plano e, neste caso, sua essência/natureza é anterior à sua criação, e determinante de sua existência.

Diversamente do que ocorre com o objeto, a existência do homem, segundo Sartre, não decorre de um projeto prévio – que seria a criação divina – e tampouco é a concretização de uma preexistente e definida natureza humana. Para o filósofo, o indivíduo é primeiramente lançado no mundo, e é, através de sua relação com esse mundo, que ele constrói a sua essência.

Esta concepção implica afirmar que o homem é um ser que vem ao mundo ainda por conceber-se (projetar-se) e fazer-se a si próprio por meio de sua existência. À exceção do fato de que ele está sujeito a fatores da condição humana – mortalidade, necessidade de trabalhar –, o indivíduo está livre para decidir e fazer seu projeto: “L’homme est non seulement tel qu’il se conçoit, mais tel qu’il se veut, et comme il se conçoit après l’existence, comme il se veut après cet élan vers l’existence, l’homme n’est rien d’autre que ce qu’il fait.”⁹ (SARTRE, 1996, pp. 29-30).

Chamemos a atenção para o fato de que Sartre não perde de vista a relação do indivíduo com o coletivo, e o que ele compreende como o projeto que o homem faz para si não deve ser entendido como um plano estritamente pessoal de vida. Trata-se de um projeto de ser humano. O homem, ao conceber-se, ao fazer suas

⁸ SARTRE, Jean-Paul. **L’existencialisme est un humanisme**. Présentation et notes Arlette Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard, 1996.

⁹ “O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo [...]”. SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método**. Seleção de textos José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 6.

escolhas e agir, idealiza, afirma e legitima um projeto para todo e qualquer ser humano:

En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être. Choisir d'être ceci ou cela, c'est affirmer en même temps la valeur de ce que nous choisissons, car nous ne pouvons jamais choisir le mal; ce que nous choisissons, c'est toujours le bien, et rien ne peut être bon pour nous sans l'être pour tous¹⁰. (SARTRE, 1996, pp. 31-32).

É de suma importância para nossos propósitos salientar que a responsabilidade que recai sobre o homem, ante tal afirmação, é tremenda, e que, levando em consideração o fato de que está descartada a existência de um decálogo, ou de um conjunto de princípios morais imanentes ao humano, ou seja, o fato de que cada homem encontra-se, em última instância, só, e que é nesse estado de abandono que ele terá que fazer suas escolhas, a liberdade pode tornar-se fardo.

Retomando a questão do mito e a filosofia de Sartre, se o autor é, por um lado, um convicto defensor da apropriação do mito grego pelo que ele apresenta de experiências humanas em consonância com o espírito de liberdade existencialista, ele é, por outro, totalmente avesso à ideia de uso do material mítico com funções simbólicas, arquetípicas ou psicológicas.

Por isso, faz sentido, como veremos a seguir, atribuir um caráter alegórico à recriação sartreana do ato de Orestes e seu contexto. No entanto, entendemos ser possível estabelecer uma aproximação entre a visão de Sartre sobre o mito e uma das funções que Campbell (1990) atribui à fabulação mítica: “como viver uma vida humana sob qualquer circunstância” (p. 32).

¹⁰ “De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar, concomitantemente, o valor do que estamos escolhendo, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para todos”. (SARTRE, 1987, pp. 6-7).

Pelo que acreditamos compreender da relação de Sartre com o mito, este vale, não pelos deuses ou pelas mensagens moral, de transcendência divina, ou ainda pelo vislumbre de abismos inconscientes que nele possam ser encontrados, mas, sim, por seu aspecto de exemplaridade, e por tratar-se de narrativas cujos personagens são ricos em vontade e experiências. E, o mais importante, por encontramos nos mitos personagens que seguram sobre os ombros as consequências de seus deliberados atos e que pagam o preço por suas razões e desrazões.

1.2. Das peças: Ésquilo e Sartre

O *Agamêmnon* de Ésquilo – primeira tragédia da trilogia denominada de *Oréstia* – inicia-se com a chegada da notícia, em Argos, da vitória dos gregos sobre os troianos. A mensagem, enviada pelo próprio rei a pedido de sua esposa Clitemnestra, que, juntamente com Egisto, prepara-se para assassinar o Atrida e ocupar o trono. Chega o rei, que é recebido por Clitemnestra com afetadas demonstrações de alegria. Com ele, vem, como presa de guerra, Cassandra, filha de Príamo, para a qual Agamêmnon pede à esposa recepção digna.

Cassandra, que tinha sido dotada por Apolo com o dom da profecia, ao entrar no palácio, começa a proferir suas visões de morte, porém, suas mensagens não são compreendidas pelos argivos, e não logram impedir o duplo assassinato, o dela próprio e o do rei Agamêmnon.

Encerra-se a tragédia com confronto entre Clitemnestra e Egisto, de um lado, e os anciãos da cidade, do outro. A rainha assume o ato, declarando-o legítimo, e comunica que, dali em diante, ela e Egisto comandarão o destino de Argos. Os acontecimentos que se darão a seguir, tema das *Coéforas*, são pressagiados pelo coro, que lembra aos novos reis que o filho de Agamêmnon, Orestes, enviado para fora de Argos ainda criança, pode ter seus passos guiados até a cidade para vingar o pai.

Nas *Coéforas*, cujo *mythos* inicia anos depois do assassinato de Agamêmnon, Orestes, instruído por Apolo a vingar o pai, chega a Argos, acompanhado do amigo

Píladas. Após encontrar Electra, e para ela declarar sua identidade, Orestes, com a irmã, planeja e executa o assassinato dos reis: primeiro Egisto, e, em seguida, Clitemnestra. Perseguido pelas Erínias vingadoras dos crimes de sangue, Orestes foge de Argos rumo a Delfos para obter proteção no templo de Apolo. Encerra-se, assim, a tragédia.

É nas *Eumênides* que terão fim os tormentos do jovem Orestes. Refugiado no templo de Apolo em Delfos, o jovem recebe do deus a recomendação de fugir para Atenas e, lá estando, pedir proteção e auxílio da deusa Palas. Em Atenas, diante de um corpo de juízes constituído pela deusa, Orestes expõe seu caso e é julgado, tendo Apolo por defensor e as Erínias por acusadoras. Após serem ouvidas a acusação e a defesa, votam os juízes, que se dividem quanto ao veredito, determinando, portanto, um empate. Palas profere então o voto de desempate, absolvendo Orestes, que pode voltar a Argos como rei de seu palácio.

Na peça de Sartre, Argos encontra-se invadida pelas moscas, e lá chegam os estrangeiros Orestes e seu preceptor, deparando-se com uma cidade assustada, reclusa, cujos habitantes evitam qualquer contato com forasteiros. É através de outro viajante, Demétrio – disfarce do próprio Júpiter, na verdade –, que ambos, Orestes e o Pedagogo, ficam sabendo que nesse mesmo dia celebram-se os quinze anos da morte de Agamêmnon. Ocorrerá, para tanto, um ritual onde o atual rei Egisto e seu Sumo Sacerdote liberam todos os mortos da cidade para que passem um dia com os seus.

Aos poucos, Orestes perceberá que o ritual faz parte de uma estratégia de manipulação da população, através da exploração de seus remorsos, que a mantém refém do comando do usurpador e assassino Egisto. O encontro com uma revoltada e corajosa Electra será motivação para a ação de Orestes, agenciador da catástrofe, exemplo de escolha e ação livres. Após assassinar Egisto e Clitemnestra, Orestes atrairá para si as Moscas/Erínias e, com elas em seu encalço, abandonará Argos.

1.3. O rito das sarcofagídeas

Em seu ensaio de apresentação à peça de Sartre, “Orestes na barricada: *As moscas* e a resistência ao nazismo”¹¹, Caio Liudvik (*In*: SARTRE, 2005) apresenta a peça de Sartre como uma alegoria cujo alvo seria a invasão alemã: “O adversário de Sartre em *As moscas* é o catolicismo da Igreja que apoiou o regime do marechal Pétain” (p. xi). Nessa análise, o autor procede à associação entre cada elemento da peça e o que seria seu correspondente na situação de ocupação nazista.

Com cada função assim distribuída, encontraremos em *As moscas*, segundo Liudvik, um Egisto desempenhando o papel do III Reich em Paris, instalado intrusa e ilegitimamente no trono de Argos; Clitemnestra cumpre a função de representar “a traidora colaboracionista”; Júpiter retrata o estado de Vichy sob o regime colaboracionista e católico do Marechal Pétain; Orestes, enfim, representa o homem que resiste, “o homem comum que ‘se escolhe herói’ [...]” (LIUDVIK, p. xi, *In*: SARTRE, 2005).

Não discordamos absolutamente das inferências de Liudvik, visto que procedemos de maneira semelhante, mas desejamos ampliar essas possibilidades de representação e liberar nossas figuras dramáticas e suas ações de personificações e motivações fixas. De outro modo, como seria possível considerar que no *mythos* habita o mito?

1.3.1. O tempo e o espaço em *Les mouches*

Se voltarmos a atenção para as rubricas de Sartre concernentes ao cenário da peça para todo o primeiro Ato, veremos dois elementos dominarem a cena: uma estátua de Júpiter e as moscas carnívoras, sobre as quais ele reina como senhor dos mortos. É intrigante a presença da estátua de Júpiter na mítica Argos, onde seria natural que brilhasse uma estátua de Zeus, ou de alguma outra deidade grega. As coisas estão fora de ordem. E não se trata de simples absurdo. Sartre não definiu

¹¹ LIUDVIK, Caio. Orestes na barricada: *As moscas* e a resistência ao nazismo. *In*: SARTRE, Jean-Paul. **As moscas**. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, pp. vii-xxix.

a cena com uma estátua de Buda ou um totem Navajo no centro da praça. À mítica e gloriosa Argos, emblemática, por força de seu rei Agamêmnon, do poderio da Grécia sobre Tróia, Sartre impõe, através da presença anacrônica de Júpiter, um jugo que só muito mais tarde a histórica Grécia conheceria.

Estampa-se, portanto, nessa imagem, o domínio romano sobre a Grécia ocorrido por volta do século II a. C.¹², implicando um anacronismo, ou melhor, um paradoxo cronológico obtido por meio da sobreposição do tempo histórico ao tempo mítico. Além desse deslocamento cronológico, observamos o que para nós apresenta-se como uma inversão cultural, pois, embora tenha havido uma dominação romana, tanto econômica quanto política, na Grécia, existia uma profunda admiração da cultura grega pelos latinos (GRIMAL, 2008).

Júpiter pode ser associado tanto ao poder bélico de Roma, que conquistou Ocidente e Oriente, o que permite ver na sua presença uma ocupação física estrangeira ao local, quanto ao poder religioso que, posteriormente, Roma passou a representar com o catolicismo (GRIMAL, 2008). E isso nos leva a perceber outra face da estranha presença de Jove na divinizada Grécia: a vitória de um cristianismo católico sobre o paganismo. Ao que parece, é a religiosidade ao modo de Jeová quem dá as cartas em Argos.

Considerando o contexto histórico em que se insere *Les mouches*, não podemos deixar de associar essa representação do poder latino invadindo um território supostamente inviolável, que é o espaço mítico, à invasão da França pelos Alemães, em 1940, e à ocupação de Paris, que passou a sediar o governo do invasor, após uma derrota inimaginável e humilhante para os franceses¹³.

Devemos notar que, se a rubrica do escritor coloca-nos, a nós leitores, imediatamente diante dessa realidade distorcida, o espectador, por sua vez, terá, em princípio, diante de si, uma estátua que ele acreditará pertencer ao panteão grego, e assim dependerá da ação para perceber que está diante de uma composição desarmônica.

¹² GRIMAL, Pierre. **História de Roma**. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

¹³ BLOCH, Marc. **A estranha derrota**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Assim como Giraudoux com seu palácio multiforme, Sartre também nos apresenta uma edificação deslocada no tempo e no espaço, e por isso igualmente ambígua. A estátua de Júpiter reflete uma Argos bizarra, assim como o palácio de Giraudoux. Ambos os autores apresentam um espelho deformador do mito.

O segundo Ato de *Les mouches*, que o autor dividiu em dois quadros, mantém, em ambos os quadros, a ambiência greco-romana. Para o primeiro Quadro, local onde se passará a cerimônia dos mortos, as rubricas indicam uma plataforma na montanha, ladeada, à sua direita, por uma caverna cuja abertura é protegida por uma pedra negra, e, à esquerda, pela escadaria que leva a um templo. Não há indicações no texto, até esse momento, que informem a quem é dedicado o templo, que é visto, provavelmente, de longe. Contudo, o terceiro Ato indica tratar-se do templo dedicado a Apolo, e sabemos, pelo texto de Ésquilo, que é lá que Orestes buscará refúgio após o duplo assassinato. Portanto, durante o ritual dos mortos, cerimônia opressiva do poder em relação ao povo e que é mais um elemento a instigar Orestes em sua ação, a presença do templo já sinaliza para a 'redenção' que virá.

A sala do trono, interior do palácio de Egisto e Clitemnestra, 'ornada' com outra estátua de Júpiter, de aspecto mais terrífico do que a da praça, é o ambiente previsto para o segundo Quadro, onde a iluminação apropriada indicará o fim do dia. Essa estátua certamente desmascara o casal real, indicando, ao mesmo tempo, que ali é gerada a tirania que sufoca a cidade, e que o próprio casal vive sob o peso desse jogo tirânico, contrariando uma primeira apreciação de que o casal encontra-se do lado mais forte nesse jogo em que as peças são a população argiva.

A madrugada do dia seguinte à chegada de Orestes em Argos chegará juntamente com o terceiro Ato, que tem como moldura o templo de Apolo com a estátua do deus ocupando o centro do espaço. Trata-se, este ato, do único em que a interferência simbólica do poder estrangeiro não se faz presente. Estão no templo, juntamente com os irmãos Orestes e Electra, as Moscas/Erínias, é verdade, mas, inclusive elas, remetem ao mito grego. Sob nosso olhar, essa unidade temática leva a considerar que o terceiro Ato constitui o momento de recuperação possível de uma unidade perdida; é a única atmosfera em *Les mouches* onde o mito não foi violado,

fazendo-nos avaliar esse cenário como o espaço final de gestação do herói, ou, para usar termos mais em conformidade com as ideias de Sartre, espaço último de organização afetiva e cognitiva ideal para o derradeiro ato de Orestes, que vem a ser oferecer-se às Moscas.

No que diz respeito ao cenário da *Électre* de Giraudoux, comentamos a riqueza de detalhes do palácio, a complexidade da estrutura mentalizada pelo autor e descrita minuciosamente pelos personagens da peça. Lembremos rapidamente o fato de que a edificação da casa real era composta por materiais diferentes e díspares; recordemos a quantidade e variedade de flores que enfeitavam as varandas dos quartos de terríveis passados, mas, sobretudo, evoquemos o caráter abstrato de tal cenário, o fato de que, durante uma cena inteira, Orestes, o Jardineiro e as pequenas Eumênides (E, Ato I, Cena 1) nos convidam a um *tour* virtual pelos cômodos daquela construção que tem como principal espaço geográfico o verbo. Falamos, é claro, conforme nos sugere a obra em sua realização escrita.

O que se tem em *Les mouches* parece-nos ser o oposto, em termos de cenário. Aqui, Sartre aponta nas rubricas as indicações para o cenário, que, conforme é possível constatar pela descrição que fizemos, se caracteriza pela simplicidade e limpeza da cena. Em seu teatro, a concretude do cenário contrasta com sua concisão. Observemos que, em cada um dos três atos, uma estátua apresenta sinteticamente a principal informação de que o leitor e o espectador precisam para fazer suas inferências.

Essa aridez visual proposta pelas didascálias é reiterada, no plano dos diálogos, por falas, em sua maioria, curtas e pelo uso preponderantemente descritivo da linguagem. Interessa observar que, em *Les mouches*, as metáforas são raras, encontrando-se no texto, com muito mais frequência, comparações explícitas, a exemplo da descrição que Demétrio/Júpiter faz do comportamento da cidade no dia do assassinato de Agamêmnon: “[...] et la ville tout entière était comme une femme en rut¹⁴” (LM, Ato I, Cena 1, p. 112), e, aliás, vem do próprio Demétrio um comentário irônico sobre as moscas da cidade, que, segundo ele, têm função simbólica na vila.

¹⁴ “[...] e a cidade inteira ficou como uma fêmea no cio”. (AM, Ato I, Cena 1, p. 9).

Há uma evidente preocupação em não dispersar uma atenção que deve ser predominantemente voltada para a ação e que deixe o leitor/espectador livre de conduções, inclusive afetivas. E, ainda, pode-se afirmar haver uma negação da ambiência de sonhos ou símbolos buscada por Giraudoux em seu texto. Porém, conforme cremos, isso não significa necessariamente que a recepção da obra vá ‘obedecer’ ao comando de seu autor. De qualquer modo, vale lembrar que, na concepção da peça de Sartre, evidenciam-se suas ideias sobre os limites éticos que o escritor deve se impor em relação ao seu leitor no sentido de não fazer apelo ao que pode haver de mais fácil para mantê-lo conectado à obra ou para fazê-lo chegar às conclusões que se deseja¹⁵.

1.3.2. Caracterização

A rainha Clitemnestra, cuja função na peça inclui dar apoio a Egisto em sua farsa, levou Liudvik (*In*: SARTRE, 2005) a posicioná-la como traidora e colaboracionista, cúmplice do teatro de horror imposto à população de Argos. Lembremos que a relação entre ela e Egisto é de natureza amorosa, sexual, o que nos remete a uma situação tantas vezes descrita e comentada em filmes como *Les uns et les autres (Retratos da vida)*, de Claude Lelouch, ou ainda *Le bal (O baile)*, de Ettore Scola, que descreveram, ambos, a França através de várias gerações, passando, obviamente pela situação da ocupação alemã. Nesses longas-metragens podemos ver a mulher francesa que dorme com o ocupante nazista como um emblema da colaboração cotidiana, caseira, não política, da convivência amigável, enfim, que também ocorreu em Paris, uma cidade que foi obrigada a viver com o estrangeiro invasor e administrador de suas vidas. Interessante lembrar que nesses mesmos filmes há imagens que exibem essas mulheres sendo por vezes brutalizadas e estigmatizadas através do corte de seus cabelos. É plausível ver, em uma das faces de Clitemnestra, a mulher que dorme com o inimigo, não o dela, naturalmente, mas o de sua pátria. A rainha colaboracionista paga, por sua ação, o

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

preço da ausência de Orestes, do ódio de Electra e ainda se acomoda a um tratamento, por parte do cúmplice, escasso de afetos.

Vejamos o trecho de uma conversa entre Clitemnestra e Egisto:

ÉGISTHE. Je suis las. Voici quinze ans que je tiens en l'air, à bout de bras, le remords de tout un peuple. Voici quinze ans que je m'habille comme un épouvantail: tout ces vêtements noirs ont fini par déteindre sur mon âme.

CLYTEMNESTRE. Mais, seigneur, moi-même...

ÉGISTHE. Je sais, femme, je sais: tu vas me parler de tes remords. Eh bien, je te les envie, ils te meublent la vie. Moi, je n'en ai pas, mais personne d'Argos n'est aussi triste que moi.

CLYTEMNESTRE. Mon cher seigneur...

Elle s'approche de lui.

ÉGISTHE. Laisse-moi, catin! N'as-tu pas honte, sous ses yeux?

CLYTEMNESTRE. Sous ses yeux? Qui donc nous voit?

ÉGISTHE. Eh bien, le roi. On a lâché les morts, ce matin.

CLYTEMNESTRE. Seigneur, je vous en supplie... Les morts sont sous terre et ne nous gêneront pas de sitôt. Est-ce que vous avez oublié que vous-même vous inventâtes ces fables pour le peuple?

ÉGISTHE. Tu as raison, femme. Eh bien, tu vois comme je suis las? Laisse-moi, je veux me recueillir.¹⁶ (LM, Ato II, Cena 3, pp. 191-192).

O que observamos neste diálogo é uma Clitemnestra rebaixada em sua dignidade. Enquanto ela se dirige a Egisto através de um pronome de tratamento

¹⁶ "EGISTO: Estou cansado. Há 15 anos que meus braços sustentam no ar o remorso de todo um povo. Há 15 anos que me visto como um espantalho: todas essas vestes negras acabaram por tingir minha alma.

CLITEMNESTRA: Mas, senhor, eu mesma...

EGISTO: Eu sei, mulher, eu sei: vais me falar de teus remorsos. Pois bem, eu os invejo, eles ao menos preenchem a tua vida. Eu não os tenho, mas ninguém em Argos é tão triste quanto eu.

CLITEMNESTRA: Meu querido senhor...

Ela se aproxima dele.

EGISTO: Larga-me, sua depravada! Não ficas envergonhada, sob a vista dele?

CLITEMNESTRA: Sob a vista dele? Quem nos vê?

EGISTO: Quem há de ser? O rei, é claro! Soltaram os mortos esta manhã.

CLITEMNESTRA: Senhor, eu vos suplico... Os mortos estão debaixo da terra e não nos incomodarão tão cedo. Esqueceste que vós mesmos é que inventastes essas fábulas para o povo?

EGISTO: Tens razão, mulher. Vês como estou cansado? Deixa-me, quero me recolher." (AM, pp. 69-70).

que lhe eleva a realeza ('vós'), é interpelada, por sua vez, através de um diminuidor 'tu', além de ser chamada de meretriz (*catin*). Ainda, dentre as quatro réplicas que aqui transcrevemos da personagem, três apresentam suspensão da fala, indicando receio e docilidade, e, além disso, Clitemnestra encontra-se em constante tom de súplica. Deve-se ressaltar que a conversa ora citada mostra-nos as últimas palavras trocadas entre ambos antes de morrerem. Queremos acreditar que não estamos incorrendo em superinterpretação ao comparar esta última cena entre Egisto e Clitemnestra a uma conversa de fim de dia entre um marido exausto e uma dona-de-casa carinhosa e solícita, ou submissa. Sartre dá ao casal um ocaso banal, pequeno burguês, incongruente com o mito, mas consistente em relação à realidade.

Registramos a diferença entre este casal e aquele apresentado por Giraudoux, em que altivez é um atributo que se aplica a ambos, e, em Clitemnestra, com muito mais razão, por ser uma rainha que ainda não fez de Egisto seu rei. Também vale lembrar a *Oréstia*, pensando em termos de casal, onde Clitemnestra recebe seu marido Agamêmnon, rei vitorioso em batalha, com brio de rainha.

Convém também registrar a figura de Egisto, que o crítico equiparou à dominadora Alemanha: cansado, naquele momento, de jogar o jogo por ele mesmo inventado, e, a tal ponto esgotado, que passou a acreditar-se personagem real do teatro por ele encenado. Diríamos que o Egisto de Sartre mostra-se um tanto mais frágil do que o poder invasor que tomou Paris.

Quanto a Júpiter, esta é uma figura cuja representação icônica – a estátua – foi apontada por nós como uma possível representação da igreja institucionalizada, a católica especificamente, imiscuindo-se em questões temporais para ajudar na manutenção de um sistema opressor. Mas sua participação no drama não se dá exclusivamente no âmbito da estatuária. O deus em pessoa frequenta a cidade e se encontra lá para prestigiar o evento dos mortos. Ele é o primeiro personagem com quem Orestes consegue alguma aproximação e de quem obtém as primeiras e importantes informações sobre a cidade. No entanto, o deus se apresenta ao viajante com o nome de Demétrio, e, sendo ele uma divindade, a identidade de Orestes não lhe é desconhecida.

Vamos nos permitir, no momento, extrapolar nossas próprias ilações, correndo, mais uma vez, o risco de adicionar ao texto mais do que ele mesmo consente. Esse Júpiter, que tem a capacidade de tornar sua presença natural em Argos, apesar da discrepância mítico-histórica da qual já falamos, age de forma a dominar e manipular as pessoas, mantendo-as dependentes de si e do tormento que provoca. Ousaremos aqui estabelecer uma relação entre esse deus e o capitalismo burguês, que age de forma igualmente nociva, manipuladora, alienadora e aliciadora, como podemos vislumbrar através de Friedrich Engels e Karl Marx:

A burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção e, por conseguinte, as relações de produção, portanto todo o conjunto das relações sociais. [...]

A necessidade de mercados cada vez mais extensos para seus produtos impele a burguesia para todo o globo terrestre. Ela deve estabelecer-se em toda parte, instalar-se em toda parte, criar vínculos em toda parte¹⁷.

Essa descrição da burguesia, assemelhando-a a um ser sobrenatural dotado de tentáculos, ventosas e um rápido sistema de reprodução, com uma fome pantagruellesca, poderia perfeitamente adequar-se a uma criatura mitológica chamada, neste caso, de Júpiter Aenobarbo. Esta interpretação coaduna-se com o reconhecido engajamento de Sartre, dentro e fora do Partido Comunista, contra os modos de produção e valores burgueses.

Da população de Argos, Electra é a única a desprezar o ritual de Egisto, a ele comparecendo por obrigação, assim como também é a única a não ser afetada pelos mortos, dado o fato de que sobre ela não recai culpa. É exemplar a cena em que ela é vista pela primeira vez por Orestes, pouco depois de sua chegada na cidade, em plena praça:

¹⁷ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Organização e introdução de Marcos Aurélio Nogueira; Tradução de Marcos Aurélio Nogueira e Leandro Konder. 14. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 69.

ÉLECTRE (*portant une caisse, s'approche sans les voir de la statue de Jupiter*). Ordure! Tu peux me regarder, va! avec tes yeux ronds dans ta face barbouillée de jus de framboise, tu ne me fais pas peur. Dis, elles sont venues, ce matin, les saintes femmes, les vieilles toupies en robe noire. Elles ont fait craquer leurs gros souliers autour de toi. Tu étais content, hein, croquemitaine, tu les aimes, les vieilles; [...] Moi aussi, je viens te faire mes offrandes pendant que toute la ville est en prière. Tiens: voilà des épluchures et toute la cendre du foyer, et de vieux bouts de viande grouillants de vers, et un morceau de pain souillé, dont nos porcs n'ont pas voulu, elles aimeront ça, tes mouches [...].¹⁸ (LM, Ato I, Cena 3, pp. 126-127).

O discurso de Electra dá a entender que homenagens já foram prestadas ao deus em seu dia, e, realmente, as senhoras da cidade começaram o dia dos mortos fazendo libações ao deus, o que foi, inclusive, presenciado por Orestes e seu Pedagogo. Além de dirigir-se ao deus através do pronome “tu”, o que já indica um nível de familiaridade anormal para uma relação do homem com a divindade, os diversos impropérios ditos à estátua indicam a iconoclastia da princesa, que chega a aludir à cerimônia em termos de farsa, na qual ela não acredita.

O caráter de Electra, que se mostra íntegra, destemida, corajosa e combativa, completamente diferente, em todos os aspectos, do restante da população, revela-se, de fato, um importante contraponto à figura de Orestes, pois, apesar da rebeldia da princesa contra Egisto e Clitemnestra, e de seu esforço em libertar a população, abrindo-lhe os olhos para o teatro do rei Egisto, Electra não tem o que é necessário para cumprir a tarefa a que se propõe. Electra diz a Orestes, quando este a surpreende em sua agressão à estátua do deus: “Je n’ai pas peur. Pas peur du tout. Qui es-tu?”¹⁹ (LM, Ato I, Cena 3, p. 128). Medo, realmente, a princesa não tem, mas

¹⁸ “ELECTRA, *trazendo uma caixa, aproxima-se da estátua de Júpiter sem vê-los*. Seu escroto! Podes me olhar com teus olhos redondos no teu rosto manchado de suco de framboesa, que não me darás medo. Dize, elas vieram esta manhã, essas beatas, essas bruxas velhas em suas roupas pretas. Aqueles enormes sapatos rangeram ao redor de ti. Ficaste contente, hein, bicho-papão, tu amas as velhas [...] Eu também venho te fazer minhas oferendas enquanto toda a cidade está em oração. Olha, toma o lixo, a cinza da lareira, a carne podre e cheia de vermes, o pedaço de pão tão imundo que nem os porcos quiseram, mas elas, as moscas, amarão isso.” (AM, pp. 20-21).

¹⁹ “Não tenho medo. Medo de nada. Quem és?” (AM, p. 21).

tem muito ódio. Em suas próprias palavras: “Les gens d’ici sont rongés par la peur. Et moi... [...] Par la haine”²⁰ (LM, Ato I, Cena 4, p. 134). A grande questão em *Les mouches*, porém, é o exercício da vontade livre, o que implica um processo decisório em que a razão não se encontre comprometida por cadeias afetivas de qualquer natureza. Se, por um lado, o medo seria incapacitante por sequer permitir o ato de rebeldia, pelo temor das consequências, o ódio também impossibilita a ação existencialista, mas, neste caso, porque ele sequer permite um claro julgamento dos resultados. É, pois, neste sentido, que afirmamos o caráter de Electra como um necessário contraste para que se possa avaliar o de Orestes.

Por fim, é necessário refletir sobre Orestes, a quem Liudvik compara com o “Resistente, o homem comum que ‘se escolhe herói’, desafiando até os vínculos mais ‘sacrossantos’ com a ordem estabelecida [...]” (p. xi, *In*: SARTRE, 2005). Neste ponto, embora compreendamos o raciocínio que o autor utiliza a fazer essa aproximação, confessamos nossa dificuldade em conceber Orestes como um homem comum que se determina herói. Entendemos que houve aqui a intenção de ressaltar a diferença entre o Orestes existencialista e o herói mítico, influenciado e protegido por Apolo, e o intuito de aproximar nosso personagem do homem de carne e osso.

No entanto, na nossa humilíssima compreensão, nem todo homem de carne e osso é comum, a não ser, justamente, por sua composição biológica. Mas se por ‘comum’, entendermos ‘habitual’, ‘ordinário’, ou seja, possuidor de um atributo ou propriedade igual a dos seus semelhantes, torna-se difícil pensar naqueles que constituíram a Resistência Francesa como homens comuns. E mais, houve muitos resistentes, mas quantos deles desafiaram “vínculos sacrossantos”? Não esqueçamos que no contexto de ocupação os violadores da ordem estabelecida eram os alemães. A população combatente podia até estar transgredindo, mas tratava-se de uma ordem estrangeira e ilegítima, estando em questão retomar a França para os franceses, do jeito que ela era antes.

É necessário afirmar: desconhecemos notícias de resistentes que tenham matado a própria mãe. Orestes matou. E o vínculo entre mãe e filho poderia, sim,

²⁰ “As pessoas daqui são corroídas pelo medo. E eu... [...] Pelo ódio (AM, pp. 25-26).

ser o “mais sacrossanto”. Não receamos dizer que o matricídio de Orestes, tal qual concebeu Sartre, requer um *ethos* incomum: convicção e postura existencialistas, atributos que, como realização plena, quiçá só ocorram no mito.

1.3.3. Ação e construção de um *ethos* existencialista e heróico em *As moscas*

Regressemos à praça central de Argos, quando da chegada de Orestes e o Pedagogo nessa cidade funérea, onde ambos chegam no preciso dia de celebração dos mortos, da mesma forma que o Orestes de Giraudoux chega em Argos no mesmo dia em que deverá ser celebrado o casamento de sua irmã.

Mas, através dessa semelhança com seu antecessor, Sartre estabelece também uma ruptura entre os dois: enquanto Giraudoux apresenta um Orestes que chega já escoltado pelo destino – as Eumênides –, em *Les mouches*, Orestes entra em Argos acompanhado pela razão, representada pela figura de seu preceptor, o Pedagogo que com ele viaja. Além disso, o Orestes de *Électre* parece chegar do nada, ao passo que o personagem de Sartre deixa claro que incluiu Argos no roteiro turístico de sua viagem, indicando que a cidade seria mais uma dentre as várias que ele vinha conhecendo por curiosidade intelectual. Deve-se acrescentar que o cenário desolador e inóspito que encontram provoca uma reação extremamente negativa do Pedagogo, que, fazendo-se muito presente nos primeiros momentos da cena, insiste com seu pupilo que se faça uma mudança de roteiro. Tudo então leva a crer que a visita pode ser curta, e que Orestes pode deixar Argos subitamente.

Observe-se que esta situação apresenta aspectos que podem levar o viajante Orestes, tanto a encurtar o seu “passeio” (desolação da cidade, infestação de moscas, cidadãos que lhes batem portas na cara), quanto a permanecer em Argos (curiosidade em relação ao palácio de sua infância e a Electra). Porém, um fato simultaneamente repulsivo e instigante põe o jovem Orestes na encruzilhada da decisão: os gritos que dão início ao ritual dos mortos, vindos do palácio. A eles, o Pedagogo reage imediatamente: “Hé là! Hé là! Tout cela ne me dit rien qui vaille et je

suis d'avis, mon maître, que nous ferions mieux de nous en aller²¹” (LM, Ato I, Cena 1, p. 110).

A festa de invocação dos mortos não consiste em possibilitar a famílias saudosas o convívio espiritual com os entes queridos que já partiram, e, sim, em ativar um ritual através do qual, durante vinte e quatro horas, cada morto se fixará em seu familiar vivo cobrando-lhe arrependimento pelos males praticados contra si. Trata-se de uma eficaz estratégia de manipulação, executada por Egisto com o apoio de seu Sacerdote e do próprio Júpiter, para manter toda uma população presa ao remordimento e sob o controle do poder instituído. Mas isto é o que Orestes, juntamente com seu companheiro, descobrirão posteriormente.

No preciso momento em que os urros ritualísticos do dia dos mortos se fazem escutar, quando, conforme acabamos de mostrar, o Pedagogo tenta exercer sua influência levando dali seu pupilo, a intervenção de um personagem chamado Demétrio tem um efeito decisivo para a permanência de Orestes em Argos. O viajante Demétrio, Júpiter em disfarce, tranquiliza os viajantes em relação aos gritos e fornece informações importantes sobre a cerimônia e sua origem. Ele conta a Orestes e seu companheiro como todos esses remorsos, arrependimentos tardios, geraram-se no dia do assassinato do rei Agamêmnon por Egisto e Clitemnestra:

ORESTE. Vous semblez fort renseigné sur Argos.

JUPITER. J'y viens souvent. J'étais là, savez-vous, au retour du roi Agamemnon, quand la flotte victorieuse des Grecs mouilla dans la rade de Nauplie. [...] Il n'y avait pas encore de mouches, alors. Argos n'était qu'une petite ville de province, qui s'ennuyait indolemment sous le soleil. [...] Au soir du deuxième jour la reine Clytemnestre parut sur les remparts, accompagnée d'Égisthe, le roi actuel. [...] ils les virent se pencher au-dessus des créneaux et regarder longtemps vers la mer; et ils pensèrent: "Il va y avoir du vilain." Mas ils ne dirent rien. [...]

Ils n'ont rien dit quand ils ont vu leur roi paraître aux portes de la ville. Et quand ils ont vu Clytemnestre lui tendre ses beaux bras parfumés, ils n'ont rien dit. 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.²² (LM, Ato I, Cena 1, pp. 110-112).

²¹ “Epa! Epa! Isto não me soa nada bem; sou da opinião, meu senhor, de que o melhor seria darmos o fora daqui” (AM, p. 7)

²² “ORESTES: Pareceis estar bem informado sobre Argos.

Desta forma, coletivizou-se uma culpa que caberia tão somente à rainha e seu amante, e, desde aquele dia, “il y a quinze ans qu’une puissante odeur de charogne les attira [as moscas] sur la ville. Depuis lors elles engraisserent.”²³ (LM, Ato I, Cena 1, p. 109).

O historiador francês Marc Bloch (2011), ao refletir sobre a derrota da França para a Alemanha em 1940, fala sobre a enorme rejeição que o Partido da Frente Popular, no poder desde 1936, enfrentava por parte das classes dirigentes, apoiadas pelos partidos de direita. Bloch comenta, passageiramente, a opinião que havia, por parte daqueles que se opunham à Frente Popular, que teria sido sua posição anticlerical um dos fatores responsáveis pela fragilidade da França em suas fronteiras. Bloch não se remete a algum castigo divino, e, sim, a uma desorganização no exército causada por esse anticlericalismo (Bloch, 2011, p.144). Embora o historiador não faça uma afirmação direta em relação a isso, ele esboça o que parece ser o controle da Igreja católica na condução do governo francês, justamente no período da Segunda Guerra.

Além disso, em uma nota de Bloch onde ele cita um trecho do livro *Au service de la France*, de Raymond Poincaré (Presidente da França entre 1913-1920), pode-se sentir quão fortemente pôde ter sido a população francesa especialmente influenciada pelos poderes religiosos instituídos muito antes da Segunda Guerra:

JÚPITER: Venho aqui bastante. Não sei se sabeis, mas eu estava aqui no retorno do rei Agamêmnon, quando a frota vitoriosa dos gregos ancorou na baía de Náuplia. [...] Ainda não havia moscas. Argos não passava de uma cidadezinha de província, que se aborrecia preguiçosa debaixo do sol. [...] Ao anoitecer do segundo dia, a rainha Clitemnestra apareceu sobre as muralhas, acompanhada de Egisto, o rei atual. [...] viram os dois debruçar-se sobre as ameias e olhar longamente o mar; e todo mundo pensou: “Algo de ruim está para acontecer.” Mas ninguém disse nada.

[...]

Nada disseram quando viram seu rei aparecer nas portas da cidade. E nem quando viram Clitemnestra estender sobre ele seus belos braços perfumados. Naquele momento teria bastado uma palavra, uma só palavra, mas todos se calaram, e cada um tinha na cabeça a imagem de um cadáver com o rosto destroçado. (AM, pp. 8-9)

²³ “há 15 anos um forte cheiro de cadáver as atraiu [as moscas] para a cidade. Desde então elas engordam.” (AM, p. 7).

Meu correio está cada vez mais cheio. Na maior parte, muitas petições de padres ou de mulheres que pedem com insistência que consagre a França ao Sagrado Coração. Muitos desses pedidos são tocantes... Outros, infelizmente, parecem inspirados antes pela paixão política do que pelo sentimento religioso. E apresentam nossas derrotas como um castigo merecido, infligido por Deus à República. A União sagrada estaria, portanto, ameaçada?... (Poincaré *apud* Bloch, 2011).

Marc Bloch não nos dá maiores informações sobre esse desabafo de Poincaré, mas se imaginarmos que ele pode ter sido feito no período em que ele ocupou a presidência, cargo que coincidiu inclusive com a Primeira Guerra Mundial – da qual a França saiu vencedora –, podemos conceber que esse misto de manipulação e sentimento genuíno religioso pode ter nascido com a derrota de Napoleão na Guerra Franco-Prussiana. Não será aqui, porém, o lugar dessa investigação, que suscitaria outro trabalho de porte. No entanto, consideramos importante oferecer ao leitor uma ideia desse triângulo formado por povo, governo e igreja, assim como do que acreditamos ter sido um histórico jogo de forças entre o poder religioso e governamental na França²⁴, posto que, acreditamos, esse fenômeno histórico encontra-se alegoricamente representado na situação dramática em *Les mouches*.

O Orestes que entra em Argos com seu Pedagogo não é como o herói de Giraudoux, e menos ainda como o herói esquiliano, filho que retorna à pátria para a execução de uma vingança que lhe foi divinamente imposta, além de ser, ela própria, um imperativo ético. A conversa entre Orestes e o Pedagogo leva-nos a compreender que Argos entrou no roteiro turístico simplesmente por curiosidade, por ser sua cidade natal. E, embora ele não verbalize esse sentimento, o fato de estar na cidade que de alguma forma lhe pertence provoca em Orestes uma espécie de comprometimento com o lugar, movimento perceptível pela sua escolha em permanecer procurando o palácio e desejando obter informações, enquanto o Pedagogo reclama sem cessar do povo medroso e grosseiro, das moscas, do sol

²⁴ Cf. GOUBERT, Pierre. **História concisa da França**. Volume II. Tradução de Isabel Veríssimo. Alfarelos: Publicações Europa-América, 1996.

escaldante e das ruas desertas. Por resposta, Orestes diz: “Je suis né ici. [...] Je suis né ici et je dois demander mon chemin comme un passant. Frappe à cette porte!”²⁵ (LM, Ato 1, cena 1, p. 106). O comentário de Orestes, ao mesmo tempo em que sintetiza a ironia de sua relação com a terra pátria, permite-nos apontar para uma alegórica referência ao estado em que se encontrou parte dos franceses durante a ocupação.

Mas é durante a conversa com Demétrio/Júpiter que algumas perguntas e reações de Orestes às falas do seu interlocutor vão soltando pistas de uma alteração interna mais profunda. Ao fim, por exemplo, de toda a descrição sobre a chegada de Agamêmnon e o silêncio do povo diante da tragédia que estava para acontecer (LM, Ato I, cena 1, pp. 110-111), e sobre a relação amorosa entre Clitemnestra e Egisto, Demétrio/Júpiter lança-lhe a pergunta: “Vous semblez fatigué?”²⁶ (p.111), indicando alguma mudança visível em Orestes e sugestiva, para nós, de um mal-estar causado pelas informações recebidas. Aliás, a causa desse desconforto também é percebida por Demétrio/Júpiter, que sabe com quem está falando e faz a pergunta, na verdade, em tom irônico.

É preciso chamar a atenção para o fato de que, enquanto Orestes não sabe que seu interlocutor é o próprio Júpiter, este, consciente da identidade do rapaz, mantém uma postura irônica, e provocativamente testa-lhe as reações. Esta é uma realidade perceptível apenas, claro, para o leitor e o espectador, que já recebeu uma pista dada inocentemente pelo Pedagogo quando, ao avistar o viajante, comentou: “De ma vie je n’ai vu pareille barbe, si j’en excepte une, de bronze, qui orne le visage de Jupiter Ahenobarbus, à Palerme.”²⁷ (LM, Ato I Cena 1, p. 108). O próprio Pedagogo, um descrente das deidades, cumpre a irônica função de instruir o público/leitor para o jogo sarcástico em que Júpiter/Demétrio manterá Orestes durante todo o primeiro diálogo entre eles.

A intervenção seguinte de Orestes é mais claramente resultante de uma irritação com a narrativa de Demétrio/Júpiter, que insiste em referir-se ao silêncio do

²⁵ “Nasci aqui... [...] Nasci aqui e preciso perguntar por meu caminho como um passante. Bate a esta porta!” (AM, p. 4).

²⁶ “Pareceis cansado?” (AM, p. 8).

²⁷ “Nunca vi barba parecida, exceto uma, de bronze, que orna o rosto de Júpiter Aenobarbo, em Palermo” (AM, p. 6).

povo, aludindo a uma passividade cúmplice do assassinato. “Et vous, vous n’avez rien dit?”, pergunta de Orestes respondida irônica e provocativamente:

Cela vous fâche, jeune homme? J’en suis fort aise; voilà qui prouve vos bons sentiments. Eh bien non, je n’ai pas parlé: je ne suis pas d’ici, et ce n’étaient pas mes affaires. Quant aux gens d’Argos, le lendemain, quand ils ont entendu leur roi hurler de douleur dans le palais, ils n’ont rien dit encore, ils ont baissé leurs paupières sur leurs yeux retournés de volupté, et la ville tout entière était comme une femme em rut.²⁸ (LM, Ato I, Cena 1, p. 112)

Gostaríamos de recordar a citação que fizemos anteriormente, na qual Demétrio/Júpiter descreve a recepção de Clitemnestra, especialmente ornamentada e perfumada, fingindo-se de esposa saudosa para receber Agamêmnon. Não descreve ele a mesma Clitemnestra que, na primeira parte da *Oréstia*, em frente ao povo, recebe seu rei dando mostras efusivas de amor? Vejamos um pedaço de seu discurso:

Concidadãos argivos venerabilíssimos
aqui presentes, não me sinto envergonhada
de confessar em vossa varonil presença
minha amorosa impaciência muito longa;
[...]
Agora, criatura amada, sai depressa
do carro em que vieste; não, não debes pôr
no chão os mesmos pés que devastaram Tróia! (ÉSQUILO, 2006, pp. 47-49).

²⁸ “E vós, nada dissestes?”

“Isso vos irrita, meu jovem? Folgo em saber, pois isso comprova vossos bons sentimentos. Pois bem, nada falei: não sou daqui, isso não era da minha conta. Quanto aos argivos, no dia seguinte, quando ouviram seu rei urrar de dor no palácio, novamente nada disseram, baixaram as pálpebras, com os olhos revirados de volúpia, e a cidade inteira ficou como uma fêmea no cio.” (AM, p.9).

Acaso a pergunta acusatória de Orestes a Demétrio/Júpiter, na qual se encontra também embutida a indignação em relação ao comportamento omissivo do povo, não seria também uma acusação aos personagens e coro da tragédia grega, que tudo pressentiram e, contudo, não houve ninguém para alertar Agamêmnon? Não teriam ficado no reino anciãos corajosos ou conselheiros fieis ao rei? A sentinela diz : “Um peso muito grande/ **prende-me a língua** mas a sua própria casa,/ se possuísse voz, revelaria fatos/ conhecidíssimos por muitos dos argivos [...] não saberão os outros, quando quero **esqueço**” (p. 20, grifos nossos); o corifeu comenta com o arauto que traz a notícia da vitória grega: “Há muito tempo meu remédio é **não falar...**” (p. 37, grifo nosso).

Não parece ser coincidência tanta repetição da expressão “nada disseram” em *As moscas*. Elas reinserem na tragédia modernizada as várias explicitações de silêncio por parte dos personagens de Ésquilo, afirmando, pelas bocas de Orestes e Demétrio/Júpiter – um indignado e o outro indiferente –, que ambas as tragédias podiam ter sido evitadas. Por meio desse recurso, Sartre, por um lado, amplia a abrangência de seu drama, integrando, por meio da narração de Demétrio/Júpiter, a figura de Agamêmnon ao roteiro de *As moscas*; por outro, alarga o espectro de culpados pela morte do rei e aponta, através da fala de Demétrio/Júpiter, que houve vários pontos de reversibilidade do fato trágico.

O diálogo prossegue com as contínuas provocações do deus, frente às quais Orestes, com algumas intervenções discretas do Pedagogo, consegue seguir mantendo a fleuma, inclusive no momento mais tenso da conversa, quando Demétrio/Júpiter narra o assassinato do jovem Orestes, a mando de Egisto, e declara que foi melhor assim, e que, se o rapaz estivesse vivo ele o aconselharia a partir, pois não seria vantagem fazer valer seus direitos para reinar sobre restos mortais do que já foi uma cidade (AM, Ato 1, cena 1, p. 14). Não passa despercebido ao leitor o fato de que o deus está efetivamente dando o recado que deseja a Orestes, ao mesmo tempo em que lhe testa o controle sobre o anonimato. É graças, mais uma vez, à intervenção do Pedagogo, que Orestes mantém-se calmo e afirma:

“Bah! Je ne sais pas ce que je vous répondrais. Peut-être vous avez raison, et puis cela ne me regarde pas.”²⁹ (LM, Ato I, Cena 1, p. 119).

Esta posição em que se encontra Orestes, instigado por Demétrio/Júpiter a perder o controle e reagir, ao mesmo tempo em que evidencia a eficácia dos ensinamentos do Pedagogo, que ainda exerce sua influência no sentido de fazer com que o pupilo ponha em prática o que aprendeu, a racionalidade, deixa o jovem com duas possibilidades: a fúria ou a atitude livre do preceptor. Conforme dissemos, a pressão do Pedagogo surtiu seu efeito, mas, depois desse confronto, seus ensinamentos começam a ser questionados pelo aluno que parece levemente perturbado pela atmosfera da cidade, e que, estando a sós com o mestre, compartilha com ele a dúvida sobre a condição humana de Demétrio/Júpiter:

LE PÉDAGOGUE. Méfiez-vous. Cet homme-là sait qui vous êtes.

ORESTE. Est-ce un homme?

LE PÉDAGOGUE. Ah! mon maître, que vous me peinez! Que faites-vous donc de mes leçons et de ce scepticisme souriant que je vous enseigne? “Est-ce un homme?” Parbleu, il n’y a que des hommes, et c’est déjà bien assez. Ce barbu est un homme, quelque espion d’Égisthe.

ORESTE. Laisse ta philosophie. Elle m’a fait trop de mal.

LE PÉDAGOGUE. Du mal! Est-ce donc nuire aux gens que de leur donner la liberté d’esprit? [...] ³⁰ (LM, Ato I, Cena 2, pp. 120-121).

Até então, o discurso do Pedagogo parece refletir a filosofia de Sartre, se nos atemos simplesmente à questão da liberdade e do ateísmo. Todavia, a sequência desse discurso acaba caracterizando-o como filósofo contemplativo, cujo interesse

²⁹ “Ah! Sei lá o que responderia. Talvez tenhais razão, além do mais, isso não me diz respeito.” (AM, p. 14).

³⁰ “O PEDAGOGO: Ficai atento. Este homem sabe quem sois.

ORESTES. É um homem?

O PEDAGOGO. Ah! Meu senhor, como me dais pena! É isso então que fazeis de minhas lições e desse ceticismo sorridente que vos ensinei: “É um homem?” Mas é claro que é que há senão homens, e eles já são o bastante. Esse barbudo é um homem, algum espião de Egisto.

ORESTES. Basta dessa tua filosofia. Ela já me causou muito mal.

O PEDAGOGO. Mal? É então fazer um mal dar a alguém liberdade de espírito?” (AM, pp. 15-16).

reside exclusivamente no cultivo desinteressado, de questões práticas, do conhecimento. A educação que ofereceu ao jovem Orestes consistiu em fazer dele um ser

[...] affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et **sachant qu'il ne faut jamais s'engager**, un homme supérieur enfin, capable par surcroît d'enseigner la philosophie ou l'architecture dans une grande ville universitaire, et vous vous plaignez!³¹ (LM, Ato I, Cena 2, pp. 122-123, grifo nosso).

Em um diálogo direto com o leitor/espectador advertido, Sartre põe na fala do pobre Pedadogo sua própria desautorização como filósofo, assim como uma crítica ácida aos filósofos de academia, que nos lembra a décima-primeira tese de Marx sobre Feuerbach: “Os filósofos se limitaram a *interpretar* o mundo de diferentes maneiras; mas o que importa é *transformá-lo*”³².

É preciso, no entanto, reconhecer a importância da iniciação de Orestes para a preparação do nosso herói existencialista. Creditamos à educação pró-liberdade individual, acrescida de amplitude cognitiva e da possibilidade de observação de diversas realidades, fator decisivo, n’ *As moscas*, em possibilitar a Orestes um salto qualitativo em relação ao próprio mestre, tomando para si a direção de seus atos. Lembramos a afirmação de Liudvik, de que “Orestes simboliza o Resistente, o homem comum que ‘se escolhe herói’” (*In SARTRE*, 2005, p. xi), e podemos ver que, à luz da descrição que o Pedagogo faz de seu pupilo, a ideia de que Orestes é um homem comum não pode ser reforçada.

³¹ [...] liberto de todas as servidões e de todas as crenças, sem família, sem pátria, sem religião, sem ocupação, livre para todos os engajamentos e **consciente de que não deveis jamais vos engajar**; um homem superior, enfim, capaz, além disso, de ensinar filosofia ou arquitetura em uma grande cidade universitária. E ainda vos queixais! (AM, p. 17).

³² MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. *In*: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Feuerbach. 5. ed. Tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1986.

Predominando naquele momento a influência do mestre, Orestes conclui que de fato não tem o que fazer ali e decide partir com destino a Esparta. Mas uma segunda mudança de conjuntura adia essa deliberação: o surgimento de uma moça atípica em relação à população local. Parecendo ser a única argiva a desprezar o ritual dos mortos, ela chega à praça para cumprir seu rito particular de iconoclastia. Fazendo ‘libações’ com lixo e alimentos apodrecidos, é Électra quem chega, chamando a atenção do jovem:

ÉLECTRE, *portant une caisse, s'approche sans les voir de la statue de Jupiter*. Ordure! Tu peux me regarder, va! Avec tes yeux ronds dans ta face barbouillée de jus de framboise, tu ne me fais pas peur. [...] Moi aussi, je viens te faire mes offrandes pendant que toute la ville est en prière. Tiens: voilà des épluchures et toute la cendre du foyer [...] tu sais qu'un coup de sabre te fendra net et que tu ne pourras même pas saigner. Du bois blanc! Du bon bois blanc: ça brûle bien. (*Elle aperçoit Oreste*) Ah!

ORESTE. N'aie pas peur.

ÉLECTRE. Je n'ai pas peur du tout. Qui est-tu?³³ (LM, Ato I, Cena 3, pp. 127-128).

Apresentando-se à moça com o nome de Filebo, vindo de Corinto – cidade que, em Giraudoux, causa a destruição final de Argos –, Orestes tem o conhecimento de que está diante da irmã. O jovem, que estava prestes a deixar a cidade com o Pedagogo, muda o rumo de sua decisão e manda seu preceptor deixá-los a sós.

Ainda no primeiro ato de *Les Mouches*, Orestes reencontra finalmente Clitemnestra, e, após uma curta conversa onde a rainha expõe seu desconforto em relação àquele recém chegado, pedindo-lhe que parta: “Je t'en supplie par ta mère,

³³ “ELECTRA, *trazendo uma caixa, aproxima-se da estátua de Júpiter sem vê-los*. Seu escroto! Podes me olhar com olhos redondos no teu rosto manchado de suco de framboesa, que não me darás medo. [...] Eu também venho te fazer minhas oferendas enquanto toda a cidade está em oração. Olha, toma o lixo, a cinza da lareira [...] sabes que um golpe de sabre te rachará ao meio e que não poderás sequer sangrar. De madeira branca! Madeira branca da boa: essa queima bem. (*ela percebe Orestes*) Ah!

ORESTES. Não tenhas medo.

ELECTRA. Não tenho medo. Medo de nada. Quem és?” (AM, Ato I, Cena 3, pp. 20-21).

va-t'en”³⁴ (LM, Ato I, Cena 4, p. 144). Nesta terceira encruzilhada de decisão, Orestes, por causa da mãe, fica.

Observemos que, até o momento, as circunstâncias que levam Orestes a rever constantemente sua posição e decidir pela permanência não são dilemas de ordem moral. Talvez não possamos caracterizá-las como uma situação segundo o pensamento de Sartre. No entanto, é plausível indicar que os três encontros que provocaram alterações no roteiro de Orestes (Demétrio/Júpiter, Electra e Clitemnestra) são instâncias de *anagnorisis* que vão fornecendo ao jovem os elementos determinantes para seu engajamento em relação aos destinos de Argos.

Mas é no segundo ato que se precipitam os eventos que resultarão na tragédia. Começa o ritual, e, com ele, a *anagnorisis* decisiva de Orestes, o desvendamento, pelo jovem e pelo leitor, da farsa em que a cerimônia consiste. Impulsionada pelo frescor e liberdade proporcionados pelo viajante Filebo/Orestes, Electra tenta libertar a população, abrindo-lhe os olhos para o teatro do rei Egisto. Mal-sucedida em sua tentativa, por intervenção de Júpiter, Electra, agora, sim, em conflito aberto com Egisto, recebe do rei a ordem de abandonar a cidade e o aviso de que a mandará matar, caso ela não tenha saído até a manhã do dia seguinte.

É então que se impõe para Orestes a necessidade de libertar a cidade através de um crime que o deixe tão pesado quanto o povo, possibilitando-o, assim, tornar-se um “ladão de remorsos” e, conseqüentemente, tomar para si todas as culpas do povo. Temos, a partir de então, um Orestes engajado, não só intelectualmente, mas afetivamente, com sua cidade. 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:

ORESTE, *accablé*. Tu dis bien: sans haine. Sans amour non plus. Toi, j'aurais pu t'aimer. *J'aurais pu...* Mais quoi? Pour aimer, pour haïr, il faut se donner. Il est beau, l'homme au sang riche, solidement planté au milieu de ses biens, qui se donne un beau jour à l'amour, à la haine, et qui donne avec lui sa terre, sa maison et ses souvenirs. Qui suis-je et

³⁴ “Eu te suplico por tua mãe, vai-te” (AM, p. 34)

qu'ai-je à donner, moi? J'existe à peine: de tous les fantômes qui rôdent aujourd'hui par la ville, aucun n'est plus fantôme que moi.

[...]

Personne ne m'attend. Je vais de ville en ville, étranger aux autres et à moi-même, et les villes se referment derrière moi comme une eau tranquille. Si je quitte Argos, que restera-t-il de mon passage, sinon l'amer désenchantement de ton coeur?³⁵ (LM, Ato 2, cena 4, p. 176).

Através dessa pungente declaração de Orestes, em que se manifesta um desgosto pela falta de afetos e desafetos, um momento em que o personagem se queixa por não ter relações empáticas, ou de antipatia, torna-se possível para nós senti-lo como personagem empático. A preocupação de Orestes com o desencantamento no coração da irmã, provocado pela sua passagem na cidade, mostra-o como um ser afetivamente pulsante e generoso, o que permite que, de agora em diante, o leitor possa sentir piedade e, em seguida, terror, através dos atos de Orestes.

Ao fim do grande dia do remorso coletivo em Argos, tem lugar, simbolicamente, outro ritual, o grande dia das expiações (Levítico, 16). Para esse evento, são necessários dois bodes: um será o bode expiatório, o outro será o bode emissário. O bode expiatório, mediante ritual adequado, é sacrificado, e com seu sangue purifica-se o templo. O bode emissário, por uma imposição de mãos, recebe todos os pecados do povo, e depois é enviado para fora da aldeia, banido, por assim dizer, carregando os pecados que passaram a pertencer-lhe. Este último é o bode de Azazel.

Orestes sacrifica a mãe, e assim fazendo chama para si todos os pecados, culpas e remordimentos do povo: as moscas. Pesado de toda a sujeira daquele

³⁵ "ORESTES, *abatido*. Dizes bem: sem ódio. E sem amor. Tu, eu teria podido te amar. Teria podido... Mas quê? Para amar, para odiar, é preciso se dar. Como é belo o homem de sangue rico, solidamente plantado no meio de seus bens, que um belo dia se dá ao amor, ao ódio, e que entrega consigo sua terra, sua casa e suas lembranças. Quem sou eu, e o que tenho para dar? Mas existo: de todos os fantasmas que assombram hoje a cidade, nenhum é mais fantasma do que eu.

[...]

Ninguém me espera. Passo de cidade em cidade, estranho aos outros e a mim mesmo, e elas vão se fechando atrás de mim como um mar calmo. Se eu deixar Argos, que restará de minha passagem, senão o amargo desencanto de teu coração?" (AM, Ato I, Cena 4).

povo, Orestes desempenha o papel de bode emissário e corre da cidade carregando consigo as Moscas.

O ato de Orestes foi livre, nele não reside culpa, os pontos de reversibilidade desse ato foram todos deliberadamente ultrapassados em direção a uma ação consciente. Seria essa liberdade antitrágica? Se pensarmos no Orestes que chegou na cidade de Argos, este caracterizava-se por uma aparente liberdade, que era, na verdade, uma total falta de vínculos, o que talvez não tirasse de Orestes sua condição de existente, mas, sim, a de Ser, ousamos afirmar.

Orestes tornou-se homem livre. A liberdade conquistada, da qual ele se serviu para cometer um matricídio, tornou-o responsável por qualquer outro gesto semelhante, em condições igualmente similares, tornando-o paradigma de uma determinada escolha moral. Essa liberdade, que o isenta de culpa, não o livra, no entanto, das consequências do seu ato: desterro e afastamento da irmã (único afeto) e a impossibilidade de um dia voltar a Argos.

Orestes tira a vida da mãe, mas o ser sacrificado é ele próprio. Ao executar Clitemnestra, é a morte simbólica do Orestes descomprometido que se dá, é o rito através do qual o jovem passa de uma condição de leveza a um estado permanente de peso e angústia existencial. Ele é, portanto, o bode expiatório. Mas é também o bode de Azazel, o emissário, que leva consigo o conjunto de culpas da população. Lembramos que ao bode expiatório corresponde, em maior dimensão, o cordeiro de Deus, aquele que, por vontade própria, sacrificou-se pela redenção da humanidade.

Não haveria um aspecto redentor na tragédia sartreana de Orestes? E mais, se pensarmos no intuito de Sartre, de, através de *Les mouches*, contrapor-se ao mundo 'não realista' de Giraudoux, não podemos afirmar que, com a caracterização de Orestes, ele tenha obtido uma oposição total em relação à *Électre*. O Orestes existencialista, como já afirmamos, constitui-se um indivíduo cuja formação, muito especial, deu as condições necessárias à sua libertação como indivíduo. Condições dificilmente repetíveis no decurso de outra vida humana. Nesse sentido, o jovem é mais do que exemplar, é heroico, idealizado, mítico.

CONCLUSÃO

Iniciamos este trabalho declarando o intuito de perscrutar os vínculos de uma dramaturgia moderna com sua manifesta fonte inspiradora, a tradição trágica grega, um conjunto literário que, como pensamos e afirmamos, constitui mais do que uma herança artística e intelectual ou um patrimônio cultural a ser compreendido e admirado. *Édipo Rei*, *Antígona*, *Medeia*, *Electra* e *Orestes* parecem-nos mitos dentro do mito, pois se encontram inseridos em um legado cultural que, por sua vez, atua miticamente em nosso imaginário.

Escolhemos, como objeto de estudo, as peças *Électre*, de Jean Giraudoux, releitura da *Electra*, de Eurípides, e *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre, baseada na *Oréstia*, de Ésquilo. A opção de trazer o mito grego para a cena do século XX, um período em que os experimentalismos e o que parecia ser a ruptura com a tradição dominavam o cenário teatral europeu, configurava-se, aos nossos olhos, um testemunho de que a fertilidade dos mitos e da tragédia gregas transcendia os limites da herança estética e cultural, já, por si, demasiado importantes. Partimos então da ideia de investigar a conexão entre a dramaturgia moderna e o legado grego através do fenômeno do mito, analisando a apropriação e releitura do conjunto mítico e literário clássico por Giraudoux e Sartre, que procederam a um duplo diálogo, por meio da expressão razão poética, com o campo mítico e a forma dramática.

Em nossa introdução, apresentamos as razões pelas quais tínhamos elegido as peças de Giraudoux e Sartre como o objeto de análise, e uma delas consistia no fato de pensarmos ter sido o período das grandes guerras do século XX, no qual se inseriram ativamente ambos os escritores, uma fase da história que afrontou nossa razão conceitual com eventos que não se coadunavam com o desenvolvimento intelectual a que parecia ter chegado a humanidade, fator que pode ter aberto um espaço sem precedentes para um retorno do homem ao mito.

Três objetivos centrais conduziram nosso estudo: comparar as peças de Giraudoux e Sartre entre si para estabelecer as características do diálogo que se dá entre ambas; analisar o processo de recriação do mito e da tragédia em cada uma

delas; contribuir com reflexões em torno da ideia de Williams (2002) sobre a possibilidade de afirmar a existência de uma tragédia moderna.

Partimos de quatro premissas que pretendíamos ver corroboradas ao cabo de nossas análises: a *Électre* de Giraudoux, caracterizada por uma linguagem exuberante em simbolismos, revelar-se-ia um texto em que se configura com nitidez o investimento, através da palavra metafórica, em um retorno ao primevo, ao sagrado, ao pensamento mítico, mas no qual rebentavam as inevitáveis marcas do *logos* e de uma expressão de pensamento que já se distanciou do mítico; *Les mouches*, de Sartre, além de constituir reinvenção do legado grego, seria uma resposta estética e filosófica à *Électre* de Giraudoux, cuja validade como representação da realidade era negada pelo existencialista; Sartre, escritor que busca afirmar seu plano estético e filosófico através do *logos*, não escaparia das demandas do drama a lhe impor, por força de sua natureza, a herança da palavra mágica e dos afetos primevos; tanto em *Électre* quanto em *Les mouches*, a conjugação entre ação e caracterização permitiria ver nelas a expressão da tragédia moderna.

Iniciamos nossas reflexões percorrendo caminhos teóricos diversos na perspectiva de obter uma síntese sobre o mito que pudesse embasar, com propriedade, uma análise pertinente e produtiva do nosso objeto de estudo. Partimos então de uma consideração sobre o fenômeno do mito sob as perspectivas da filosofia da linguagem, do sagrado, da antropologia e da literatura.

Vimos como se deu a evolução histórica do conceito de mito detendo-nos nas teorias que consideramos mais profícuas para o nosso trabalho e com especial interesse em desenvolver ilações pertinentes à relação entre o pensamento mítico e a razão teórica (*logos*). No que concerne a esse interesse particular, devemos destacar a enorme contribuição que as ideias de Ernst Cassirer, na filosofia, e Northrop Frye, no âmbito da literatura, ofereceram para a construção de um instrumento teórico que desse sustentação às nossas análises. A partir da articulação entre esses dois autores, apresentamos a ideia de que a linguagem, nascida do pensamento mítico, e por ele conformada, desenvolveu-se à medida que se transformava a modalidade do pensar humano rumo ao juízo teórico, o *logos*, e

que, em seu percurso, a linguagem forjou-se metafórica – caracterizada pela palavra objeto e por uma relação indistinta entre homem e universo circundante –, fez-se metonímica/hierática e, em seguida, apresentou-se demótica/descritiva, sendo esta a expressão, por excelência, de uma relação dita objetiva entre o homem e o mundo. Asseveramos, no entanto, que as características do pensamento mítico ancestral não se teriam eclipsado diante da razão teórica, mas teriam permanecido enraizadas na linguagem e teriam na literatura, irmã do mito, uma expressão de eterno retorno da palavra mágica.

Ainda nesse capítulo, traçamos o perfil do que foi a relação entre mito e tragédia na Grécia do século V a.C., onde apontamos, com base principalmente nos escritos de Jean-Pierre Vernant, Charles Segal e Marcel Detienne, o surgimento da tragédia grega em um contexto de transição e conflito entre um arcaico sentimento de confiança na verdade portada pelo mito e a nova necessidade de constituir a razão teórica como depositária incontestada da verdade. A tragédia grega, longe de resolver esta tensão, parece tê-la transportado para a esfera do agir humano, comprimida, por um lado, pelo que há de inescapável e inexplicável na vida do homem – a morte, em última instância – e, por outro lado, ampliada graças às possibilidades oferecidas pela razão, que dá ao homem maior controle sobre seu destino.

Em seguida, apresentamos as teorias da dramaturgia trágica de Aristóteles e Hegel, momento em que expusemos e discutimos as categorias do drama com as quais trabalharíamos na análise de nosso objeto de estudo. Chamamos a atenção para o fato de que, nesse momento, tivemos a oportunidade de reforçar as relações entre mito e tragédia, assim como de dar atenção às relações entre ação e caráter na tragédia, ponto que consideramos importante para analisar a dimensão heroica do personagem trágico e viabilizar a aproximação dos heróis de Giraudoux e Sartre dessa caracterização. Reconhecemos, com Hegel, que no drama moderno o embate que se dá na cena não advém mais do choque entre dois seres cuja subjetividade move-se sob um imperativo moral único, mas, sim, do conflito entre indivíduos fragmentados em suas subjetividades, hesitantes, transpassados por diversos desejos, impossibilitados, portanto, de seguir em linha reta rumo ao seu objetivo, ou

seja, impedidos de agir, em última instância. A questão que se nos colocava era: que estratégias de caracterização possibilitariam ver, na *Electra* de Giraudoux e no *Orestes* de Sartre, os contornos do herói trágico?

O texto de Giraudoux convoca a uma análise que não negligencie a exuberância do universo simbólico que recobre a sua *Électre*: a presença de uma palavra poética instauradora da realidade, de um verbo que, ao produzir-se, cria o espaço circundante (o palácio), chama a atenção dos deuses (segundo Egisto, atributo dos poetas, filósofos e sonhadores); o cenário, cuja representação máxima se dá em um palácio que, ao mesmo tempo em que é solidamente construído em pedra, fragilmente agrupa características díspares entre si, que o tornam inaceitável segundo os critérios da razão teórica; a transformação de *Electra* e Egisto, que, durante uma sugestiva aurora, afloram-lhes princípios norteadores de sua ação, levando-os a um conflito insolúvel, a não ser pela morte.

Não deixamos de ressaltar que, apesar do intenso investimento em um resgate da sacralidade, os indícios de um pensamento racional apresentam-se em *Électre* sob a forma de um humor por vezes corrosivo e da ironia, estratégias que convocam o leitor/espectador a uma resposta emocional de base intelectual. E não podemos esquecer o “lamento do Jardineiro”, um uso do metateatro que quebra o universo fantástico para lembrar ao leitor/espectador que há um aqui e agora, que nos chama de volta para a realidade factual, objetiva do fenômeno da representação.

Em Sartre, que busca afirmar seu plano estético e filosófico através do *logos*, de um uso pragmático do mito, apresentando, ainda, através de *Les mouches*, sua contestação ao que considerou ser o universo de Giraudoux, vimos um cenário de expressão descritiva, irônico pela inversão que ele sugere, observamos uma linguagem sem ornamentações, direta e o uso de falas curtas.

Percebemos, no entanto, que a presença da instância mítica de ordem simbólica e afetiva imiscuiu-se em seu texto na própria figura de *Orestes*, cuja conformação existencialista não impediu que o personagem ganhasse contornos de herói mítico e trágico. E, enfim, a despeito de um investimento na linguagem de modo a garantir-lhe neutralidade e, assim, liberdade para o leitor, Sartre não evitou,

na construção do personagem de Orestes, que, no decorrer da trama, se delineasse um caráter empático, o que permitiu a leitura do seu ato em analogia ao ritual bíblico de expiação de pecados através do bode emissário e do bode sacrificial.

Segundo Williams (2002, p. 114), “a ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem”, afirmação que ele faz a propósito da relação entre tragédia e revolução. A revolução, para o autor, é trágica tanto na situação que se encontra em sua gênese quanto em seu acontecimento, mas é redentora, pois tem “um prognóstico definitivo de resolução e ordem” (p. 107).

Encontramos esse aspecto redentor da ação trágica, tanto na *Électre* quanto em *Les mouches*, assim como o caráter revolucionário das ações de seus respectivos heróis. Electra, ao juntar-se a Orestes para matar a mãe e Egisto, não está apenas executando uma vingança familiar, mas também buscando uma nova ordem para Argos. A revolução de Electra se dá no campo da moral, ao limpar a cidade da mentira em nome de um estado de verdade absoluta.

Assim também Orestes procede a um ato revolucionário, pois sua ação assassina extrapola intencionalmente os limites do familiar e visa a possibilitar a inversão do político jogo de forças que paira sobre Argos. Porém, a despeito de todo o investimento de Sartre em um contorno diametralmente oposto ao de Giraudoux, em termos de caracterização dos personagens e sua ação, vamos, mais uma vez, apontar a convergência de ambos para o idealismo.

Electra e Orestes são heróis de uma revolução decidida através da ação de um só, do herói, trágico e mítico.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Maxwell. The Essence of Tragedy. *In*: CLARK, Barrett (ed.). **European Theories of the Drama**. With a supplement on the American Drama. New York: Crow Publishers Inc., 1961. Obtido em: <http://www.archive.org/details/europeantheoriesOOclar>

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. Prefácio Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo, Ars Poetica, 1993.

———. **Poetics**. Introduction, Commentary and Appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1968. Obtido em <http://archive.org/details/AristotlePoeticsIntro.ByD.W.Lucas>

———. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

———. **Poetics**. Translated with a commentary by George Whalley. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.

———. **Poétique et Rhétorique**. Traduction Charles-Émile Ruelle. Paris: Librairie Garnier Frères, s. /d. Obtido em <http://archive.org/details/potiqueetrht00aris>

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução George Sperber; Introdução George Sperber e Suzi Sperber. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo: 1971.

AZEVEDO, Ana Vincentini. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BACON, Francis. **A sabedoria dos antigos**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski e outros. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLOCH, Marc. **A estranha derrota**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral**. Textos de Platão a Brecht. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. Organização Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

———. **As máscaras de Deus**. Mitologia ocidental. Tradução Carmem Fischer. 2.ed. São Paulo: Palas Athena, 2008.

CANETTI, Elias. **O jogo dos olhos**: histórias de uma vida: 1931-1937. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

———. **A filosofia das formas simbólicas**. II – O pensamento mítico. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

CLARK, Barrett (ed.). **European Theories of the Drama**. With a supplement on the American Drama. New York: Crow Publishers Inc., 1961. Obtido em: <http://www.archive.org/details/europeantheoriesOOclar>

DECHARME, Paul. **Mythologie de la Grèce Antique**. 2. ed. Paris: Garnier Frères Libraires-Éditeurs, 1886. Obtido em <http://www.archive.org/details/mythologiedelagrOOdech>

DETIENNE, Marcel. **Os gregos e nós**. Uma antropologia comparada da Grécia Antiga. Tradução Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

DETIENNE, Marcel. “L’écriture et ses nouveaux objets intellectuels em Grèce”. In: DETIENNE, Marcel *et al.* **Les savoirs de l’écriture en Grèce Ancienne**. Sous la direction de Marcel Detienne. 2. ed. France: Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 7-26.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

———. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

———. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ÉSQUILO. **Oréstia**. Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERRY, Luc. **A sabedoria dos mitos gregos**. Aprendendo a viver II. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FRAZER, James G. **O ramo de ouro**. Tradução Waltensir Dutra. Prefácio Professor Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982.

FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”. *In*: ——. **Obras completas**. Tradução Jayme Salomão. Ed. Standart Brasileira, vv. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

———. “O inconsciente”. *In*: ——. **Obras completas**. Tradução Jayme Salomão. Ed. Standart Brasileira, vv. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos**. A Bíblia e a literatura. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. Tradução Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GALSTER, Ingrid (Org.). **Sartre devant la presse d’occupation**. Le dossier critique des *Mouches* et *Huis clos*. Textes réunis et présentés par Ingrid Galster. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

GIRAUDOUX, Jean. Paris Impromptu. Trad. Rima Drell Reck. **The Tulane Drama Review**: Published by The MIT Press, Vol. 3, No. 4 (May, 1959), pp. 107-128.

———. **Électre**. Pièce en deux actes. Commentaires et notes de Jacques Body; Dossier critique établi par Thiphaine Samoyault; Préface Jean-Pierre Giraudoux. 2. ed. Paris: Grasset, 1987.

GOUBERT, Pierre. **História concisa da França**. Volume II. Tradução Isabel Veríssimo. Alfarelos: Publicações Europa-América, 1996.

GREIMAS, Algirdas J. “Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique”. In: BARTHES, Roland *et al.* **Communications**, 8. L’analyse structural du récit. Paris: Éditions du Seuil, 1981, (pp. 34-65).

GRIMAL, Pierre. **La mythologie grecque**. 19. ed. Paris: Presses Universitaires de France: 2004.

———. **História de Roma**. Tradução Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

HEGEL, Georg W. F. **Aesthetics**. Lectures on Fine Art. Translated by T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press, 1998.

———. **Estética**. Poesia. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Primeira parte. Tradução, introdução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução Haroldo de Campos. Introdução e organização Trajano Vieira. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003.

JOLLES, André. **Formes simples**. Traduit par Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, 1972.

———. **Formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C. G. “Chegando ao inconsciente”. *In*: JUNG, C. G. *et al.* **O homem e seus símbolos**. Concepção e organização Carl G. Jung. Tradução Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

———. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

KNOWLES, Dorothy. “Introduction: Principles of Staging”. *In*: FLETCHER, John (Ed.). **Forces in Modern French Drama**. Studies in Variations on the Permitted Lie. London: University of London Press Ltd, 1972, pp. 12-32.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. **Vocabulário da psicanálise**. Sob a direção de Daniel Lagache. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques. **Uma breve história da Europa**. Tradução Maria Idalina Ferreira Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LIUDVIK, Caio. Orestes na barricada: *As moscas* e a resistência ao nazismo. *In*: SARTRE, Jean-Paul. **As moscas**. Tradução Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**. O legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. Tradução e notas Henrique Amat Rêgo Monteiro. São Paulo: Clio Editora, 2009.

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. *In*: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Feuerbach. 5. ed. Tradução José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Hucitec, 1986.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Organização e introdução Marcos Aurélio Nogueira; Tradução Marcos Aurélio Nogueira e Leandro Konder. 14. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

MÉRÉ, Charles. Charles Méré. *In*: GALSTER, Ingrid (Org.). **Sartre devant la presse d'occupation**. Le dossier critique des *Mouches* et *Huis clos*. Textes réunis et présentés par Ingrid Galster. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 54-55.

MIGNON, Paul-Louis. **Le théâtre ao XX^e siècle**. 2. ed. France: Éditions Gallimard, 1986.

MÜLLER, Friedriech M. **La science du langage**. Cours professé à l'Institution Royale de La Grande-Bretagne en l'année 1861. Traduit de l'anglais par Georges Harris e Georges Perrot. 2. ed. Paris: A. Durand et Pedone Lauriel, Libraires-Éditeurs, 1867. Acessado em http://books.google.com/books?id=MP4RAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

———. **Contributions to the Science of Mythology**. London: Longmans, Green, and Co., 1897. Obtido em <http://www.archive.org/details/contributionstosc01ml>

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Tradução João Gama. Lisboa: Edições 70, 2005.

PIAGET, Jean. **La naissance de l'intelligence chez l'enfant**. 5. ed. Neuchatel/Suisse: Delachaux et Niestlé, 1966.

PLATÃO. **A república**. Ou da justiça. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006.

PUCCIANI, Oreste F. The "Infernal Dialogue" of Giraudoux and Sartre. **The Tulane Drama Review**, vol. 3, No. 4 (May, 1959), pp. 57-75. Obtido em <http://www.jstor.org/stable/1124651>; Acessado em 20/09/2011.

SENTEIN, François. François Sentein. In: GALSTER, Ingrid (Org.). **Sartre devant la presse d'occupation**. Le dossier critique des *Mouches* et *Huis clos*. Textes réunis et présentés par Ingrid Galster. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 143.

SARTRE, Jean-Paul. Les mouches. In: ———. **Huis clos** suivi de **Les mouches**. Paris: Gallimard, 1947.

———. **Um théâtre de situations**. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973a.

———. Forger des mythes. In: ———. **Un théâtre de situations**. Textes choisis et presents par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, 1973b, 55-67.

———. **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método**. Seleção de textos José Américo Motta Pessanha. Tradução Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

———. **Que é a literatura?**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: 1989.

———. **L'existencialisme est un humanisme**. Présentation et notes Arlette Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard, 1996.

———. **As moscas**. Tradução e apresentação Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

———. Jean Giraudoux e a filosofia de Aristóteles – sobre *Escolha das eleitas*. In:

———. **Situações I**. Críticas literárias. Tradução Cristina Prado e prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 103-114.

SEGAL, Charles. “Vérité, tragédie et écriture”. Traduit de l'américain par Stella Georgoudi. In: DETIENNE, Marcel *et al.* **Les savoirs de l'écriture en Grèce Ancienne**. Sous la direction de Marcel Detienne. 2. ed. France: Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 330-358.

SÓFOCLES. **As traquínias**. Tradução Maria do Céu Zambuja Fialho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996, p. 54.

SÓFOCLES; EURÍPEDES. **Electra(s)**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental**: para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo. Tradução de Beatriz Sidou. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TYLOR, Edward B. **Primitive Culture**. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom. Vol I. (in two volumes). 6.

ed. London: John Murray, 1920. Obtido em <http://www.archive.org/details/primitiveculture01tylouoft>

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de vários autores. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VICO, Giambattista; Michelet, Jules. **Oeuvres choisies de Vico**. Traduction Jules Michelet. Paris: Flammarion, 1894. Obtido em: <http://www.archive.org/details/oeuvreschoisiesd00vicouoft>

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.