

VINGANÇA E ARREPENDIMENTO

Como Parte da Concepção do Ser Trágico do Período Clássico Ateniense na *Electra* de Eurípides

LUIS HENRIQUE B. CORDEIRO*
JOSÉ MARIA G. DE SOUZA NETO**

RESUMO

Qual o maior direito: vingar o pai ou preservar a vida da mãe? Como escolher entre duas normas tão arraigadas? Em *Electra*, Eurípides traça um enredo marcado por violências mútuas, marcadas por lamentos, ressentimentos e dor. As ações agônicas das suas personagens são referências estruturais da sociedade ateniense do período democrático. Os conflitos nos quais elas estavam envolvidas demarcavam questionamentos sobre os quais os atenienses deveriam se portar e é sobre essas questões que se debruça este trabalho. Buscamos estabelecer a relação entre esses questionamentos e a ordem política e social de Atenas observando uma concepção de trágico ateniense sob a ótica eurípidiana.

Palavras-chave: Tragédia; Ressentimento; Democracia.

ABSTRACT

Which is the biggest right: avenge the father or preserve mother's life? How to choose between two rules so ingrained? In *Elektra*, Euripides draws a plot marked by mutual violence, characterized by regrets, resentments and pain. The agonistic actions of his characters are structural references of Athenian society of the democratic period. The conflicts in which they were involved demarcated questions about to which the Athenians should behave and it is on these issues that focuses this work. We search to establish the connection between these questions and the social and political order of Athens, observing a conception of tragic Athenian from the Euripidean perspective.

Keywords: Tragedy; Resentment; Democracy.

* Mestre em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro do Leitorado Antigo-UPE. Professor da educação básica. E-mail: luizhenrique_bc@hotmail.com.

** Doutor em História pela UFPE, Pós-doutorando em educação pela UFSE. Professor adjunto da Universidade de Pernambuco. Coordenador do Leitorado Antigo-UPE. E-mail: zemariat@uol.com.br.

Uma das grandes cenas da peça *Electra*, de Eurípides (escrita na primeira metade da década de 410 a.C.), é o confronto final entre duas poderosas mulheres: a personagem-título e sua mãe, Clitemnestra. Eurípides apresenta *Electra* como uma personagem movida pela obsessão de vingar o assassinato do pai Agamêmnon, herói da mítica guerra de Troia; já a Clitemnestra, rainha de Micenas, mentora desse homicídio, e que, uma vez morta a vítima, casou-se com o autor do feito, Egisto, a quem entregou o trono, como alguém desapegada dos laços familiares com os filhos. Há, ainda, um terceiro personagem: o jovem Orestes, único herdeiro masculino do monarca, que, para ser preservado do morticínio, foi rapidamente levado para destino incerto, enquanto a irmã mais velha permaneceu no palácio, incômoda memória dos terríveis acontecimentos.

A transcendência do caráter e da ação dos personagens euripidianos da mitologia para o espaço do teatro são uma forma política e cultural de conceber e propagar normas de comportamento aceitáveis ou reprováveis na sociedade ateniense do século V a. C. Como afirma Aristóteles¹, a tragédia deve ser considerada como uma arte poética devido ao fato de compor *mimesis* de ações (*dráo* – δράω) e de agentes (*drôntas* – δρώντας); a composição dos dramas (*δραματα*) no período clássico ateniense esteve diretamente relacionada à composição social dos interlocutores que participavam dos festivais do teatro, pois, diferente dos gêneros modernos, esta tragédia não nos permite fazer uma separação clara entre a audiência e o conteúdo das obras, executadas em períodos e espaços reservados às comemorações e lembranças cívicas. Desta forma, não obstante relações, diretas ou indiretas, com a religião, a tragédia deve ser entendida, como defendem Eric Csapo e Margareth Miller², como “drama-ritual”.

Seguindo a premissa de que toda produção cultural possui uma historicidade – sem a qual é difícil estabelecer uma compreensão clara de seu conteúdo –, defendemos que Eurípides visava compor personagens oriundos de caracteres presentes no todo social ateniense, e os conflitos nos quais elas estavam envolvidas demarcavam questionamentos para com os quais os atenienses deveriam se portar: em *Electra*, Eurípides traça um enredo marcado por violências mútuas; não obstante, as perguntas, a ser refletidas e questionadas no comportamento e nas ações agônicas³ das personagens, são as referências estruturais da sociedade na qual o dramaturgo e seus interlocutores se inseriam, a Atenas democrática. É sobre essas questões que se debruça este trabalho, que busca observar os questionamentos euripidianos à ordem política e social ateniense através das ações e das personagens trágicas de sua obra.

Segundo Ubaldo Puppi, “a situação configurada pelo conceito do trágico tem sua causa e origem na estrutura do poder”⁴ e, precisamente por essa definição, uma situação trágica exige uma postura não convencional. Desse modo, com o planejamento e assassinato de seu pai, a vingança de *Electra* e Orestes, que à primeira vista parece apenas uma reação a uma ação sofrida antes, torna-se uma reação, a renovação de uma ação e, algo inesperado portanto, fora do que deveria ser comum. Questionamo-nos, de início, se a reação é de fato necessária, e se é uma resposta direta de uma ação, para então observarmos o ponto de partida da ação e da reação referidas na sociedade ateniense. Conforme Puppi, a experiência trágica torna-se inesperada porque não se permite um controle total da ação, que pode receber reações de diferentes vieses. O trágico não é, pois, manipulável; logo, toda tragédia é uma invenção de

1 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, n/d, 1448a, 30.

2 CSAPO, Eric e MILLER, Margareth. “General Introduction”. In: _____. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge University Press, 2007.

3 Utilizamos a expressão “agônica” como derivada do signo grego “agôn” (αγών), que significa debate, competição ou reunião e discussão.

4 PUPPI, Ubaldo. “O trágico: experiência e conceito”. In: *Trans/Form/Ação*. N° 4. São Paulo, 1981, p.41.

modelos com os quais é possível se deparar, e “a ação humana é um desafio ao futuro, a si mesmo, aos deuses e ao destino. Combater esse destino até o fim é imperativo para a existência humana, que não se rende”⁵. A tragédia e o homem trágico reconhecem o universo conflitual no qual se inserem, mas lutam incessantemente contra ele: “denúncia pelo sofrimento até as últimas consequências, eis o complemento definidor da situação trágica”⁶. A tragédia, assim, é caracterizada, em última instância, pela denúncia de ações, caracteres e modelos.

“A tragédia é uma arte de denúncia. Denuncia o contexto opressor, a violência contextual, servindo-se da personagem trágica como instrumento de sua denúncia. O público, supostamente inconsciente como a personagem, é levado, por mediação da ideologia do vencido, ao nível de consciência do autor. Que portanto a tragédia intervenha positivamente na formação da consciência coletiva é tão irrecusável como irrecusável é o fato que só a consciência coletiva cria condições aceitáveis para as verdadeiras transformações sociais.”⁷

Uma citação a mais nos ajuda a compor a concepção não apenas de tragédia, mas de teatro grego com a qual lidamos e que ajudará na abordagem traçada sobre as questões deixadas por Eurípides: “O teatro ateniense é ao mesmo tempo um contínuo processo de sua atualização, experimentação e monumentalização”⁸. Apropriando-nos do paralelo feito por este mesmo autor, Marcus Mota, afirmamos que, guardando-se proporções rituais, cívicas, espaciais e temporais, a experiência do teatro na Atenas clássica foi como o é o carnaval brasileiro do século XXI, por se tratar de um contexto performativo de grandes proporções para celebrar identidades presentes na sociedade, mas que é executada como uma produção de afastamento ou distorção da ordem e que, por isso, não deve ser encarado como uma experiência normatizada⁹.

A produção da tragédia *Electra* está inserida no contexto da Guerra do Peloponeso, tendo sido realizada em data incerta na década de 410 a. C., e foi destinada para a comunidade política ateniense, que presenciava o contraditório regime democrático, caracterizado por disputas polarizadas pelos poderes institucionais na *pólis*, como entre os segmentos aristocráticos e a emergente oligarquia comercial e mercantil. Eurípides é considerado pela historiografia especializada¹⁰ como um inovador; isso se deve não apenas à estrutura literária de suas obras, mas às abordagens carnavais e catastróficas, propondo dramas enriquecidos por um latente realismo, chocante aos olhos dos seus interlocutores¹¹. Sobre a tragédia *Electra* especificamente, as inovações são quase que pré-condições para fincar a obra como elemento destacado nas produções do teatro ateniense, pois o tema fora já anteriormente abordado pelos dois outros grandes tragediógrafos atenienses, Ésquilo (com a trilogia *Oresteia* – c. 458 a. C.) e Sófocles (*Electra* – c. 420 a. C.), fazendo com que os interlocutores estivessem informados sobre

5 MOREIRA, Virgínia. “Da máscara à pessoa: a concepção trágica de homem”, *Revista de Ciências Sociais*, V. XXV, N° 1/2, Fortaleza, 1994, p.25.

6 PUPPI, *op.cit.*, p.43.

7 *Idem*.

8 MOTA, Marcus. Teatro Grego: novas perspectivas. In: ROCHA, Sandra (Org.). Cinco Ensaíos sobre a Antiguidade. São Paulo: Annablume, 2011, p.54.

9 Segundo Roberto DaMatta, “O carnaval é definido como ‘liberdade’ e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecados e deveres [...] um momento onde se pode deixar de viver a vida como fardo e castigo [...] oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso – mas agora como excesso de prazer, de riqueza [...] de alegria e de riso” (DaMatta, Roberto da. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 73).

10 Autores como Jacqueline de Romilly (*Fundamentos de Literatura Grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984), Csapo e Miller (2007, *op. Cit.*), Antônio Freire (*O Teatro Grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985) e Christian Meier (*De La Tragédie Grecque Comme Art Politique*. Paris: Les Belles Lettres, 1991) partilham da ideia de que Eurípides foi um inovador na arte da tragédia, em comparação com os grandes trágicos que surgiram antes dele (Ésquilo e Sófocles).

11 Como exemplo de tragédia eurípidiana composta por ações paradoxais, podemos citar, além de *Electra* (c. 410 a. C.), *Medeia* (431 a. C.)

o conteúdo a ser observado. O elemento da surpresa, o qual Aristóteles¹² apresenta como vital para um grande poeta, não falta a Eurípides, e em *Electra* ele vem travestido de uma releitura, senão de uma transfiguração do mito e da narração esquiliana e sofocliana da casa dos Átridas. Segundo Maria Fernanda Brasete¹³, exceder as fronteiras da temporalidade particular e atingir o universal é tarefa cara e bastante valorosa para os dramaturgos da tragédia do período clássico. Eurípides, nesse sentido, reveste sua obra com surpresas não apenas pela busca do novo dentro do já extensamente conhecido, mas pela universalidade das questões que suscita. Tal como afirma Karen Sacconi¹⁴, Eurípides retomou modelos exaustivamente conhecidos ao trazê-los ao palco em forma de provocação e por antagonizar sua interpretação com as anteriores.

“O poeta, em sua *Electra*, faz uso do recurso da emulação tanto na esfera das palavras, pelos versos de seu poema dramático, quanto na esfera das ações, pela encenação de sua tragédia. [...] Explicitar a recusa de um modelo também parece ser parte importante do processo de atualização de *Electra*, sendo que a recusa não é incorporada ao enredo sem algum engenho, muitas vezes de forma cômica, como é o caso, por exemplo, da recusa da cena do banquete, na ocasião da recepção de Orestes pelo Lavrador”.¹⁵

Talvez por causa dessas inovações e recusas a modelos anteriores é que autores contemporâneos a ele, como o comediógrafo Aristófanes, tenham criticado a arte euripidiana.

O contexto de produção da peça *Electra*, no entanto, é caracterizado como uma época de bastante transformação na sociedade e na política ateniense contribuindo para observarmos os elementos constituintes dos jogos trágicos de Eurípides, ao fazermos um paralelo com as condições de produção da obra. Os atenienses viviam às voltas com a Guerra do Peloponeso em sua política externa e internamente as tensões sociais eram cada vez mais acirradas, pois indivíduos enriquecidos pelas atividades comerciais estavam ascendendo aos postos políticos da *pólis*, destituindo dos cargos os *aristhói* (a tradicional aristocracia detentora de terras na Ática). Como afirma Josiah Ober¹⁶, o regime democrático e mais especificamente o final do século V a. C. foi marcado, em Atenas, por um intenso jogo de conflitos e negociações entre as massas e as elites na comunidade póliade. Essas aproximações e distanciamentos presentes na conjuntura político-social sob a qual a obra foi executada são claramente observáveis na peça.

Eurípides dá início à sua obra com um monólogo declamado pelo camponês que acolheu *Electra*, e este longo discurso do Lavrador indica o posicionamento aristocrático que será seguido; no entanto, apresenta também os euforizados¹⁷ valores da *sophrosyne* (comedimento) e da *timé* (*honra*), além da relação de subserviência do camponês para com a nobre família de Agamêmnon.

“[Lavrador] Este homem aqui (Cípris é minha testemunha)/ nunca a desonrou no leito: ela ainda é virgem./ Desonra-me, pois, ultrajar a filha de homens/ prósperos, não tendo eu nascido nobre./ Lamento aquele, só

12 ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a.

13 BRASETE, Maria Fernanda. “A *Electra* euripidiana: um drama de matricídio”. In: MORA, Carlos Miguel de (coord.). *Crime e justiça na antiguidade*. Aveiro, 2005, p. 85.

14 SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípides: estudo e tradução* (Dissertação de mestrado). São Paulo: USP/ Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2012, p.64.

15 *Idem*, p.64.

16 OBER, Josiah. *Mass and elite in Democratic Athens: rhetoric, ideology and the power of the people*. Princeton University Press; 1989.

17 Segundo Algirdas Greimas e Joseph Courtés, o signo linguístico euforia tem suporte na categoria tímica, derivada da palavra grega *timía* (*thymós*), que diz respeito a disposições afetivas. Oposto a disforia, o termo euforia contribui com valores positivos na leitura dos microuníversos semânticos. A apropriação do termo euforização foi feita com o objetivo de evitar erros de generalização e simplificação ao utilizar simplesmente o signo valorização, que tem um sentido mais pobre e direto. GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994, p.130.

por nome unido a mim,/ o desditoso Orestes, se ele vier um dia a Argos/
e deparar-se com o desventurado casamento da irmã./ Aquele que me diz
tolo se, ao levar/ uma jovem virgem para casa, não a toco,/ julgando assim
a sensatez com vis critérios da razão,/ saiba ser, ele mesmo, um tolo.¹⁸

A humildade com que introduz a peça o personagem, que soa como mensageiro mas não como o portador daquilo que seria a *diké* (*δική* – justiça) eurípidiana, caracteriza um ponto de vista que parece ser observado com poucas críticas pelos interlocutores no espaço do teatro. Nesse sentido, vislumbra-se um dos mecanismos que montam o quebra-cabeças que é a visão de homem trágico a partir da ótica eurípidiana: transportar uma mensagem. O Lavrador é alguém que não tinha relação nenhuma com o sofrimento dos filhos de Agamêmnon... Até o momento em que é escolhido para carregar o fardo de acompanhar (ou ser acompanhado por) Electra. O enredo não explica como o camponês foi selecionado para casar-se com Electra¹⁹, mas deixa claro que ele é um homem justo (*dikaíos* – *δίκαιος*) e que não tem desonestidade (*ponería* – *πονερία*), uma qualidade encontrada naqueles que lhe colocaram no caminho do sofrimento da jovem órfã (Clitemnestra e Egisto, os malfetores de Agamêmnon).

Para observarmos mais claramente a relação que Eurípides faz entre o camponês e o *aristhós* (*ἀρισθός* – melhor ou nobre, que traduzimos por aristocrata), trazemos à luz as reflexões da historiografia acerca da vida rural na Ática durante o período clássico. Segundo André Chevitarese²⁰, durante os quase dois séculos em que prevaleceu o sistema político da democracia em Atenas, o camponês ático sempre foi considerado como cidadão, enquanto que indivíduos pertencentes à *asty* (*αστυ* – espaço urbano) foram apenas gradativamente ganhando destaque na prática política da *pólis*. Desta conclusão, é indicativo que a vida campesina obtivesse um respaldo garantido no espaço público e, então, tenha servido de modelo para a conformação de opiniões. Com uma abordagem de caráter amplo, Julián Gallego²¹ afirma que nas instituições políticas atenienses, como na *ekklesia* (*ἐκκλησία* – assembleia), a figura do camponês transmite a imagem de um “nós”. Diferente do cidadão, que pode ser considerado como um artesão ou como um comerciante, ou como um artesão de armas, ou como um comerciante de vasos, etc, o camponês é visto antes de mais nada como um camponês e isso lhe conforma uma imagem pertencente a um conjunto e, mais que isso, a um conjunto coeso e tradicional. Desta feita, a mobilização eurípidiana do Lavrador visa a apresentar que o mensageiro deve ser alguém em que se possa confiar a palavra e a ação, para que em um momento de possível sofrimento trágico ele não possa agir de forma incoerente.

Uma última análise acerca do caráter do camponês eurípidiano é sobre a relação entre “sensatez” e “razão”, que não é direta. A sensatez do Lavrador, ao conservar a virgindade de Electra, não condiz com o que seria a razão de ser de um casamento, no entanto segue a linha de honestidade do personagem. Quando ele afirma “*julgando assim a sensatez com vis critérios da razão*”²², informa que nem sempre a razão deve comandar o desenrolar de uma ação e que os princípios apreendidos pela tradição devem se somar à razão se ela, em um desenvolvimento independente da emoção, abre caminhos incertos.

18 EURÍPIDES, *Electra*, vv.43-53.

19 Embora exponha a causa de dar Electra ao Lavrador como sendo o medo que tinha Egisto de nascer do matrimônio da enteada uma criança nobre, Eurípides não apresenta o por que da escolha daquele homem de família micênica e antepassados ilustres, mas de nobreza extinta devido à pobreza de bens, sendo, portanto, um homem fraco (EURÍPIDES, *Electra*, vv.35-40). Afinal, não faltaríamos homens sem prestígio para serem selecionados a tal função.

20 CHEVITARESE, André Leonado. *O espaço rural da pólis grega: o caso ateniense no período clássico*. Rio de Janeiro: A. L. Chevitarese, 2000.

21 GALLEGO, Julián. “La asamblea ateniense y el problema del Estado”. In: CAMPAGNO, Marcelo (et al.). *El Estado em el Mediterráneo Antiguo: Egipto, Grecia, Roma*. Buenos Aires: PEFSCA, 2011.

22 EURÍPIDES, *Electra*, v. 52.

Sobre esta relação, suscitamos Jean-Pierre Vernant²³, para quem o pensamento racional não deve ser caracterizado como oposição ao pensamento mítico ou irracional, sendo este entendido como uma formulação produzida a partir de emoções. Para este autor, a razão não deveria ser vista, mesmo entre os primeiros filósofos gregos, como um valor absoluto; é preciso tratá-la, então, como um fenômeno humano, tal qual a emoção e o pensamento mítico. Não se pode observar uma ruptura total entre o pensamento racional e o irracional entre os gregos, pois, como afirma Vernant²⁴, a vida social e o pensamento são condicionados pelas experiências. Desse modo, a sensatez do Lavrador, que se assemelha mais a um sentido emocional do que racional, é, na verdade, um elo entre razão e emoção, pois, naquele caso, a mobilização apenas da razão seria um julgamento arbitrário que não prezaria sua honra.

Uma vez que razão e emoção devem ser vistas, de acordo com o que abordamos até aqui, como expressões unas, ao invés de opostas, observamos no desenlace das ações euripidianas em *Electra*²⁵ mais expressões que condizem com uma caracterização paradoxal do que seria o trágico para o grego. Desde sua primeira aparição na peça, Electra demonstra a contradição que lhe acompanha os sentimentos e ações, ratificando sua natureza humana, ainda que se afastando, em determinados aspectos, do caráter do Lavrador, que até este momento é observado ainda como uma incógnita enquanto companheiro dessa personagem²⁶.

[Electra] Ó noite negra, nutriz dos astros dourados/ na qual este jarro, pousado sobre minha cabeça,/ vou levando em busca da água do rio,/ lanço lamentos ao grande céu para meu pai,/ por certo não cheguei a tal indignência,/ mas isso é para mostrar aos deuses a soberba de Egisto./ Pois a funesta filha de Tíndaro, minha mãe,/ expulsou-me de casa, em favor do esposo./ Tendo outros filhos com Egisto,/ segregou do palácio a Orestes e a mim.²⁷

Esta introdução da personagem já é necessária para apresentar ao interlocutor o caráter lamuriante dela. No entanto, já no início do drama Electra mostra-se ressentida para com os malfeitores de seu pai. Esta observação, geralmente, só é apontada pelos estudiosos após o momento de revelação, no qual a órfã tem a certeza de que seu irmão Orestes está de volta determinado a executar a vingança contra aquele que assassinou seu pai. Isso é abordado, por exemplo, no estudo de Brasete²⁸, ao apresentar o “realismo” e a “faceta mais humana” de Electra como

“[...] uma mulher versátil, pragmática, cuja personalidade complexa tanto podia demonstrar amizade (para com o marido-Lavrador), ingenuidade (aceitação embaraçosa do seu novo status) júbilo insultuoso (perante o cadáver de Egisto) ou arrependimento (depois do matricídio). [...] o nível de humilhação revelava-se de tal forma insuportável que fizera crescer dentro dela uma convicção absoluta de que o passado tinha de redimir o presente, aquela existência indigna, injusta, que reclamava vingança.”²⁹

A abordagem de Brasete é comum à maioria dos estudos no que concerne ao espírito

23 VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. Tradução de Cristina Murachco. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

24 VERNANT, *op.cit.*, p.214.

25 Referimo-nos às ações euripidianas como o desenvolvimento dramático aplicado por aquele tragediógrafo, contudo objetivamos analisar essas ações ao longo da tragédia em questão, *Electra*.

26 A relação do camponês com Electra se desenvolve ao longo do drama como uma relação de proteção (nesse sentido, ele seria seu *kyrios*), mas também como uma relação de *philia* (amizade entre iguais) e de servidão do camponês à família da jovem, no entanto devido à complexidade dessa relação, a aproximação entre estes personagens deve ser tema para um outro estudo.

27 EURÍPIDES, *Electra*, vv. 54-63.

28 BRASETE, *op.cit.*, p.92.

29 *Idem*.

vingativo/reactivo de Electra, que, devido ao descontrolo humano do ódio, emerge como um desequilíbrio da ordem estabelecida. Outra autora que ratifica esse posicionamento é Marisa de Assis Souza³⁰, que afirma ser Electra uma personagem possuidora de carácter lamuriante até a revelação de Orestes, quando ela passa a enredar ativamente a trama que culminará na violência brutal do matricídio. A hipótese dessa autora é a de que a franqueza com que Electra expõe sua condição social e humana visa a reforçar a ideia de fragilidade que deveria compor a personagem, até o momento da revelação, fazendo com que na segunda parte da tragédia ela se mostre viril para com a vingança perpetrada contra os assassinos de seu pai, incluindo a própria mãe. Consideramos, pois, que seus lamentos no início do drama não configuram uma passividade, mas parte de sua escolha com relação aos acontecimentos impostos a ela.

Ressaltamos que o desequilíbrio já está presente na ordem normatizada, a partir do ressentimento da personagem, assim como o regime democrático está marcado por conflitos e negociações, demonstrando as fissuras na ordem. Como afirma Hanna Arendt³¹, toda ação carrega consigo uma intenção e isso faz com que a pluralidade humana seja condicionada pela capacidade de comunicar necessidades e vontades; sob tal perspectiva, os lamentos de Electra são uma maneira de comunicar sua intenção de praticar a violência trágica e, por isso, se traduzem em ressentimento, expressão comum da referência humana que formulamos, afinal, “é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano [...]; seu ímpeto decorre do começo que vem ao mundo quando nascemos, e ao qual respondemos começando algo novo por nossa própria iniciativa”³².

“[Electra] Com lágrimas passo a noite, as lágrimas são os meus cuidados/ a cada dia, malditosa que sou./ Olhai meu cabelo sujo/ e minha roupa em farrapos,/ se convêm à magnífica/ filha de Agamêmnon e a Tróia,/ que lembra de meu pai,/ outrora conquistada.”³³

O ressentimento³⁴ emerge, ou é impulsionado, a partir dos sofrimentos, contudo é expressão particular de cada indivíduo, um particular-universal, algo pré-existente, que, no entanto, uma vez aflorado, não é suavizado apenas com a interrupção da violência e, portanto, não é caracterizado pela passividade. Antes, relaciona-se, como afirma Fernando Catroga³⁵, às representações e às seleções que o indivíduo faz daquilo que viveu. Se considerarmos os personagens eurípidianos como indivíduos, já que, assim como os personagens do antigo teatro ateniense como um todo, representam estilos de vida, é possível analisar o lamento/ressentimento de Electra como uma procura ativa da recordação dos sofrimentos impostos a ela. O tom aplicado à personagem, então, é uma resposta (e por que não uma re-ação?) às ações trágicas e por isso é mais um dos elementos contribuintes para o carácter trágico em Eurípides. Ainda na primeira parte episódica da tragédia, observa-se, no discurso de Electra, a autoimposição, demonstrada pela força de seu ressentimento: “que eu morra só após verter o sangue de minha mãe”³⁶. Tal como

30 SOUZA, Marisa de Assis. “Orestes e Electra: da justiça distributiva à violência brutal”. In: *Textura*. N.º 3. Canoas, 2000, p.46.

31 ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p.188.

32 *Idem*, p. 189-190.

33 EURÍPIDES, *Electra*, v.181-189.

34 Segundo Pierre Ansart, o ressentimento é uma expressão de anseio individual que tem eco nas relações interpessoais e está relacionado a ações de humilhação. ANSART, Pierre. “História e memória dos ressentimentos”. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia. (Org.) *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p.24.

35 CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

36 EURÍPIDES, *Electra*, v.281.

afirma Arendt, as expressões movidas pela iniciativa humana devem ser consideradas como ações: “agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar iniciativa, iniciar (como o indica a palavra grega *archein*, “começar”, “ser o primeiro” e, em alguns casos, “governar”), imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latino *agere*)”³⁷.

O lamento inicial de Electra acaba sendo uma forma simbólica de se apropriar ativamente da violência adquirida de forma passiva, e esta é uma característica do significado do trágico em Eurípedes: transformar o passivo em ativo, a reação em re-ação (ou em uma nova ação independente). Tal como afirma Brasete, a tragédia do século V a. C. vivenciou o homem como problema e não como modelo, e a dimensão efabuladora do *mythós* trágico visou a uma reflexão dialética das ações: “foi na Electra de Eurípedes que o matricídio se converteu no evento trágico determinante da estrutura da peça, trazendo à luz as implicações ético-sociais deste ato de vingança”³⁸. Em Eurípedes, a reflexão dialética toma, então, um caráter mais imediato do que com os outros grandes tragediógrafos.

Segundo Moreira³⁹, com Eurípedes, a tragédia escarneceu os problemas diretos dos espectadores, dando-lhes vida em cena, sem mais se restringir aos heróis míticos e lendários, optando pelas vulgaridades existentes no cotidiano ateniense. Para esta autora, o senso de comunidade fazia com que a obra trágica visasse a expressões referenciais da comunidade políade como um todo, evitando destacar o personagem do todo social. “É matéria da tragédia o pensamento social próprio da cidade do século V, com as tensões e contradições que nela surgem. Insere, portanto, o ser humano na encruzilhada da ação, no seio de sua própria contradição, seu descentramento”⁴⁰. Essa descentralidade diz respeito não apenas ao caráter universal/comunitário dos personagens e das ações, como também ao controle que eles não têm das questões que lhes dizem respeito, isto é, eles não são imperativos para com os problemas que lhes cercam.

Apesar de não manter o controle absoluto ou mesmo mínimo sobre o desenrolar de suas ações, o ser trágico traça um caminho a ser percorrido, um método a ser seguido. Nesse sentido, é mister citar, ainda que brevemente, a discussão que Manfredo Araújo de Oliveira empreende sobre o sentido do ser humano, assegurando que a distinção entre o homem e tudo ao seu redor reside na incerteza de sua plenitude: “[...] ele é fundamentalmente ‘intencionalidade’, ou seja, orientação para uma realização para qual ele está a caminho, mas que, em princípio, pode não vir. O homem é, assim, risco: um ser a caminho de si mesmo (...) um ser que tem que conquistar seu ser”⁴¹. O final de Electra, portanto, não é inevitável, mas escolhido: ela optou pelo horror final do matricídio, pois possuía essa abertura, por mais que estivesse agulhoada pelo destino.

Eurípedes apresenta, indubitavelmente, a mão pesada do destino, que impulsiona as vontades tal e qual um manipulador de marionetes, mas representa as ações no plano horizontal do ser humano e dos deveres que sente em relação a si e aos demais, mulheres e homens visceralmente vivos, repletos de ódio e angústia individuais. Por mais que o túmulo raso e sem identificação de Agamêmnon fosse um crime de impiedade (desrespeito aos mortos), é, antes de mais nada, causa de sofrimento para a filha, impossibilitada de demonstrar sua devoção e seu amor ao falecido como sentia necessário. No entanto, observamos a escolha ativa de Electra através de seus lamentos e ressentimentos, que se nos apresentam como um dever filial e um rancor pessoal, especialmente em direção a

37 ARENDT, *op.cit.*, p.190.

38 BRASETE, *op.cit.*, p.89.

39 MOREIRA, *op.cit.*, p.28.

40 *Idem*, p.27.

41 OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Ética e práxis histórica*. São Paulo: Ática, 1995, p.107.

Egisto, misturado com o desamparo de odiar/amar a própria mãe. Segundo Maria Regina Candido⁴², vingança, ódio e violência são mecanismos movidos pela emoção, e com base em Aristóteles, afirma que, entre os gregos, “o tempo pode amenizar e até curar a raiva, porém, o ódio é um sentimento incurável e tem por princípio prejudicar, vingar e destruir o oponente”.

Com Electra, o ódio floresce na ausência materna, mas no encontro final com Clitemnestra (e principalmente após o crime), o amor transparece e alimenta a culpa, aumentando ainda mais o conflito interno vivido pela personagem, demonstrando mais uma vez o caráter paradoxal e por vezes contraditório do ser trágico eurípidiano. Esse tragediógrafo faz um uso dramático que poderíamos traduzir como literal da máscara trágica, que era um recurso não apenas fabulador, mas, em certa medida, falsificador e também reflexivo da realidade ateniense. Como afirma Moreira⁴³, a máscara trágica, ao representar o homem grego através de seus heróis e de suas classes sociais, encarna a multiplicidade fundamental do homem trágico, suas ambiguidades, sua postura simultaneamente ativa e passiva diante de seu próprio destino, que o envolve e o ultrapassa. A contradição, pois, é uma marca incessante do homem trágico.

Ao longo de todo o drama, o desenvolvimento das ações e dos personagens demonstram o cunho paradoxal dos significados trágicos eurípidianos, desde a concepção da personagem-título, Electra, passando pelo Lavrador, por Orestes, Píldes e Egisto, até a caracterização da mãe, Clitemnestra, que tem papel fundamental para o conflito proposto por Eurípides. O próprio enredo conhecido dos atenienses era questionador: a jovem nobre é dada em casamento para um camponês – e sua prole, desta feita, não terá direito algum de reclamar herança real –, mas o casal de homicidas (Egisto e Clitemnestra) jamais descansou, pois com o paradeiro de Orestes incerto, um dia ele poderia emergir para clamar a devida vingança à memória paterna – algo que de fato ocorre, e o sangue de Egisto tinge a espada do jovem príncipe. Faltava, porém, o castigo à mentora, e coube a Electra armar o estratagema que atraiu a mãe-assassina à cabana onde vivia. O encontro entre as duas antagonistas é marcado por mútuas acusações e Clitemnestra justifica o impulso que a moveu. A própria justificativa da mãe é tema de estudo de vários autores, mas aqui nos serve ao intento de demonstrar os interesses contraditórios na política ateniense do final do século V a. C., pautada não nas ações, mas nos discursos, o que Ober⁴⁴ denomina de topoi retóricos. O que importa nesse período não é apenas e estritamente o que fazem e como agem os cidadãos, mas como suas ações ou os seus porquês são apresentados publicamente.

Uma das artimanhas dramáticas de Eurípides bem explorada nessa tragédia diz respeito à constituição do caráter de um personagem antes mesmo dele vir à cena, produzindo uma apreensão do conteúdo através da memória. Assim ocorre com Orestes, mas também e de maneira diferente com Clitemnestra, que no início da obra é julgada por Electra, soando como se o autor não perdoasse suas ações passadas. Os pecadilhos do seu passado são expostos pela filha: ela a acusa de vaidade, dissimulação, prevaricação, e confronta sua falta de misericórdia em relação aos filhos: “Pois do palácio paterno, junto à mãe, não/ obteríamos nada. Desgostos anunciaríamos/ se a infeliz ouvisse que ainda vive Orestes”⁴⁵. Por isso, Electra não deixa de atrair a mãe ao casebre onde Orestes se encarrega de por-lhe termo à vida, ainda que hesite após ter armado a cilada.

Os sofrimentos de Electra revelam-se como ligados à soberba de Clitemnestra, um

42 CANDIDO, Maria Regina. “Pesquisas de antiguidade clássica no Brasil”. In: ZIERER, Adriana. XIMENDES, Carlos Alberto (Orgs.). *História Antiga e Medieval: Cultura e Ensino*. São Luiz: Editora UEMA. 2009, p.205.

43 MOREIRA, *op.cit.*, p. 27.

44 OBER, *op.cit.*, p. 21.

45 EURÍPIDES, *Electra*, vv.417-419.

importante recurso para a constituição do caráter dessa personagem, como observa-se nas seguintes afirmações da filha com relação ao caráter da mãe: “sou nascida de Agamêmnon/ e Clitemnestra me pariu,/ odiosa filha de Tíndaro”⁴⁶, “as mulheres são amigas dos maridos, estrangeiro, não dos filhos”⁴⁷. As ações passadas de Clitemnestra são componentes identitários para a personagem ao longo do drama, como observa-se através do discurso entre Orestes e o Ancião, salientando a relação entre o ser trágico e suas mais remotas ações, que podem emergir em momentos os mais inesperados, tornando-o réu em diversas acusações.

Orestes: Mas por que minha mãe não se lançou junto ao esposo?

Ancião: Ela deixa-se para trás temendo a censura do povo.

Orestes: Compreendo. Sabe que é suspeita na cidade.

Ancião: Isso mesmo. Uma mulher ímpia e odiada.⁴⁸

As suas extravagâncias também compõem o conjunto de informações necessárias para tornar verossímil seu caráter aterrorizante: se faz acompanhar por escravas bárbaras, nobres troianas aprisionadas pelo finado marido; veste-se em rico vestido e evita que a própria filha toque-a ao descer da carruagem, como se não quisesse se misturar à falta de nobreza apresentada por Electra em sua vida pobre⁴⁹. O esplendor real salienta ainda mais a indignância da filha: mulher de um pobre agricultor, veste roupas grosseiras e, contrariamente à mãe, não está cuidadosamente enfeitada, mas com o corpo sujo e malvestida⁵⁰, como forma de luto não apenas pela memória aviltada do seu pai, mas também pelo casamento indigno ao qual fora designada. A rusticidade de suas vestes, comportamento e ações evocam a barbaridade de sua vida infame, que, para ela, é consequência das ações ignóbeis de sua mãe.

[Electra] Mas se, como dizes, meu pai matou tua filha, no que eu e meu irmão fomos injustos contigo? Como tu, que mataste o esposo, não nos concedeste a casa paterna, mas trouxeste para o leito um dote que pertence a outro, adquirindo as núpcias como recompensa? E acaso teu esposo foi para o exílio, quer pelo exílio do teu filho quer em troca da minha morte, tendo-me matado em vida duas vezes o tanto que minha irmã morreu? [...]”⁵¹

Segundo Brasete, os desígnios de Electra visam a indicar sua alienação do mundo aristocrático ao qual ela tinha direito, pois as atividades domésticas e o casamento com um camponês, além da falta de adornos próprios da nobreza, são recursos utilizados para salientar suas precárias condições de existência: “os repetidos lamentos da infeliz filha de Agamêmnon ajustavam-se ao novo cenário “naturalista” do drama e, logo desde o início, criavam uma tensão dialética entre o passado e o presente, o antigo e o novo, o mito e a realidade”⁵².

A relação entre os sofrimentos de Electra e as ações passadas de sua mãe não cessam até o momento em que Clitemnestra é posta em cena. A partir desse momento ocorre uma representação paradoxal e até mesmo contraditória com o caráter prévio apresentado por Eurípidas. Estamos, mais uma vez, diante de características do ser trágico eurípidiano. Justificando à sua filha as atitudes outrora tomadas e questionando o ódio nutrido contra si,

46 *Idem*, vv.115-117.

47 *Idem*, v.265.

48 *Idem*, vv.642-645.

49 *Idem*, vv. 966; 988-1007.

50 *Idem*, vv.1107-8;

51 *Idem*, vv.1086-1093.

52 BRASETE, *op.cit.*, p. 90.

Clitemnestra afirma que fez o que lhe cabia ao tramar a morte de Agamêmnon; esse discurso não é, contudo, considerado por Electra, que retruca, acusando-a de vilania e insensatez.⁵³

"[Clitemnestra] Bem, tais foram as tramas de teu pai contra os seus,/ aqueles contra quem menos convinha tramar./ Mas falarei, ainda que, quando a má fama toma/ uma mulher, amargo torna-se o que está em sua língua,/ não adequadamente, segundo me parece. No entanto,/ tendo entendido os fatos, se é válido sentir aversão,/ odiar é justo. Se não o é, por que é preciso odiar?⁵⁴"

A defesa de Clitemnestra, no contexto agônico do drama permite algumas considerações acerca dos caracteres que compõem o ser trágico euripídiano. Primeiramente, fica claro que não há relação direta entre o ser trágico e a concepção que os atenienses tinham de justiça (*diké*). Não se pode afirmar, contudo, que suas ações não suscitam questões jurídicas como o que deve ser legitimado ou não, pois esta é uma marca que a historiografia identifica no homem trágico. Tal como afirma Carlos Alberto Sanches Jr, "o direito, que começa a aparecer em cena, não surge como uma técnica especial e profissional; ele próprio emana da vida dos jogos; há uma continuidade entre o costume agonístico e o costume judicial"⁵⁵. Assim sendo, os debates apresentados nos dramas do teatro ateniense funcionam como uma extensão das esferas políticas e sociais do período clássico, ao questionar acerca de como a pólis deve se portar quanto a ações paradoxais.

A caracterização euripídiana permite ainda a observação de que o ser trágico está muito mais próximo das emoções, como o ódio, do que da razão e, pois, do comedimento (*sophrosyne* – *σωφροσύνη*). Nesse sentido, o ser trágico é passível de desmedidas (*hybris* – *υβρις*) e por isso Eurípides associa o seu comportamento ao da mulher (na representação de Clitemnestra e de Electra), que na sociedade ateniense seria entendida como um ser capaz de ações bárbaras. Tal como afirma Fábio Lessa⁵⁶, a sociedade ateniense presenciou uma representação ideológica binária entre o espaço da cultura, que seria reservado aos homens, e o espaço do selvagem, que seria associado às mulheres.

"O espaço da cultura compreende o conhecimento das leis e das instituições políades, do *lógos*, da palavra (a persuasão pelo discurso), do sacrifício aos deuses, do cozido em oposição ao cru, da agricultura, do sedentarismo, do pão e do vinho, alimentos que resultam do trabalho humano e nos remetem ao mundo civilizado. Enquanto o espaço do selvagem corresponde à emoção, *páthos*, ao silêncio, ao cru, a não participação direta na vida política, ao "bárbaro".⁵⁷"

Contudo, o mesmo autor relata que essa representação não foi fiel à realidade, indicando que havia uma dicotomia entre as documentações e as práticas culturais. Portanto, de acordo com as atividades femininas, a tradicional associação de feminino-selvagem e masculino-cultura não é mais do que discursiva nos documentos, pois vários espaços masculinos dependiam da mulher para seu bom funcionamento, como por exemplo em alguns rituais religiosos e em algumas práticas cotidianas, tanto no *oikos* (*oikos* – espaço privado) quanto fora dele. Salientando

53 EURÍPIDES, *Electra*, v.1097-99.

54 *Idem*, vv.1011-1017.

55 SANCHES JR, Carlos Alberto. "Verdade e poder nas práticas judiciárias gregas: de Homero aos trágicos". In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. V. 33, N° 2. Maringá, 2011, p. 220.

56 LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Agorá*. Rio de Janeiro: LHIA/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 2001, p.56-57.

57 *Idem*, p.58.

a diferença entre discurso e realidade, Eni Orlandi⁵⁸ afirma que o discurso é uma prática de linguagem que, embora ratifique a relação entre o ser humano e a realidade social, não pode expor essa relação de maneira transparente devido aos sentidos promovidos pelas ideologias.

Observamos, com isso, que as mobilizações que Eurípides faz de Electra e de Clitemnestra como seres portadores de significado trágico representam não apenas sua capacidade de executar ações trágicas e selvagens, mas paradoxalmente também lhes coloca em um patamar de destaque social ao lhes conferir o poder da palavra e, consequentemente da persuasão por meio do discurso. Essa associação indica mais um dos significados do trágico euripidiano, que é composto por vingança e por arrependimento, por palavra e por ações, mas acima de tudo não contrapõe de forma direta as ações selvagens e culturais. Assim como Lessa⁵⁹ afirma que na Atenas clássica o espaço da cultura não é estritamente masculino e que a rígida oposição entre os espaços feminino e masculino se restringem ao discurso ideológico, observamos na obra de Eurípides que o ser trágico do período clássico ateniense é moldado por componentes da tradição e da cultura, mas também por relações de imediatez, pelas emoções, por contradições e, por isso, não deve ser encarado como um modelo claramente delimitado.

A realidade social ateniense de fins do século V a. C. era pautada nos debates efêmeros do regime democrático e imbuída de símbolos entre si aparentemente contraditórios, como a vida urbana e a vida rural, riquezas advindas da terra e riquezas advindas do comércio, valores tradicionais e inovações, o valor das palavras e o valor das ações. No entanto, antes de antagonísticos, esses símbolos se completam. Como afirmam Kurt Raaflaub e Robert Wallace, a “democracia é constituída de instituições, práticas, mentalidades e ideologias”⁶⁰. Esses autores afirmam ainda que, apesar das disputas pelo poder, o forte sentimento de comunidade era um diferencial dos atenienses para sua prática política e que as relações da democracia interferiram no individual e no coletivo em níveis políticos e intelectuais, sendo impactante na religião, nas leis, na guerra, na ideologia e na cultura⁶¹.

Sabendo que Eurípides foi considerado como um inovador, seus jogos trágicos fazem parte dos campos impactados pela ideologia política democrática, imbuídos de questões efêmeras, mas pautado em símbolos também tradicionais. As transformações políticas e sociais de sua realidade certamente contribuíram para os questionamentos presentes nas condições de produção de sua obra e, portanto, sua concepção de ser trágico se baseou nas contradições presentes em seu tempo. As inovações, então, emergiram como parte condicionante de seus dramas, como elementos de surpresa, mas também já esperados, pois a democracia estava composta pelas contradições que ele expunha em cena.

“O novo sempre acontece à revelia da esmagadora força das leis estatísticas e de sua probabilidade que, para fins práticos e cotidianos, equivale à certeza; assim, o novo sempre surge sob o disfarce do milagre. O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável.”⁶²

Cada expressão revela novos aspectos da tragédia euripidiana: por vezes o inesperado prenuncia os horrores que estão por vir; noutras são desafiadores, mas também lógicos,

58 ORLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2012.

59 LESSA, *op.cit.*, p.58.

60 RAAFLAUB, Kurt and WALLACE, Robert. “People’s power” and egalitarian trends in Archaic Greece. In: RAAFLAUB, Kurt, OBER, Josiah and WALLACE, Robert. *Origins of democracy in ancient Greece*. University of California Press, 2007, p.22.

61 RAAFLAUB, Kurt and WALLACE, Robert. “Introduction”. In: RAAFLAUB, OBER, WALLACE, *op.cit.*, p. 1.

62 ARENDT, *op.cit.*, p.191.

provocando a consciência da obrigação moral que deve ser cumprida, a vingança. Por fim, diante da monstruosidade do assassinato da mãe, a dor e o desconsolo são irremediáveis. Portanto, qual o maior direito: vingar o pai ou preservar a vida da mãe? Como escolher entre duas normas tão arraigadas? Coube ao homem a mão armada e à mulher a artimanha. A audiência sabe, tanto quanto o povo, que o homicídio é inevitável e diante do fato consumado, o coro de mulheres não mais oferece a Electra o conforto de seu apoio. Ela e o irmão estão sob a suspeita do que o novo pode provocar. O ser trágico não é, então, alguém em destaque, mas em perigo: “diferentemente da epopeia homérica, nas tragédias o herói surge enquanto objeto de discussão, aparece para ser questionado, não para ser exaltado”⁶³.

Não podemos negligenciar, no entanto, que os anseios políticos fizeram parte do contexto histórico do século V a. C. e foram também condicionantes não só para as produções de Eurípidés, mas para as de seus contemporâneos. Como afirma Christian Meier⁶⁴, a tragédia serviu como uma arte política, pois as questões imediatas forneceram destaque às suas bases éticas construídas nos argumentos trágicos, dando-lhe tanta importância no espaço do teatro quanto a assembleia dos cidadãos e o conselho dos importantes, por debater temas tão estimados pelos atenienses, como o direito e a política.

O debate sobre o que seria justo e o que seria injusto é inerente ao desenvolvimento do ser trágico. Os valores de honra e vergonha, que compunham o comportamento ético do homem grego, estariam agora sendo revistos, estudados e dados a julgamento. Como bem ensina Neyde Thémel, a sociedade ateniense convivia com um conjunto de normas não escritas que delimitavam o que seria normal e o que fugiria da ordem estabelecida, salientando o senso de comunidade presente no contraditório regime democrático. “Quaisquer atos contrários a esses princípios eram considerados crimes (*adikéo* significa: ser injusto, não ter razão, prejudicar, molestar) e, neste sentido, era uma violência, à medida que produzia um dato novo que modificava a rotina da sociedade”⁶⁵. O que Eurípidés faz, primordialmente, é questionar valores tradicionais e essa é uma das marcas do significado do trágico eurípidiano.

63 SANCHES JR, *op.cit.*, p. 222.

64 MEIER, Christian. *De La Tragédie Grecque Comme Art Politique*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

65 THEML, Neyde. “A polis dos atenienses: direito e violência”. In: BUSTAMANTE, Maria Regina da Cunha; MOURA, José Francisco de (orgs.). *Violência na História*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2009, p.176-177.