

ELETRA de SÓFOCLES

CONJUNÇÕES e POLARIDADES

YUDITH ROSENBAUM*

Na Origem da tragédia, Nietzsche afirma que a derrocada do mito trágico se consuma com o "socratismo". A "serenidade helênica" teria anunciado, portanto, o crepúsculo da tragédia grega¹. De fato, o drama grego antigo foi único e fugaz; mas as forças que o engendraram, como também o mostrou o filósofo alemão, parecem inextinguíveis. Daí, então, o interesse pela visão trágica do mundo, tal como foi concebida pelos gregos no século V a.C., permanecer ainda tão vivo entre nós. Falar da tragédia grega é, sim, revelar as particularidades de um homem historicamente situado; mas é também tocar a tragicidade contemporânea de um homem que ainda hoje se confronta com seus limites e possibilidades.

Motivados por esse pano de fundo, propomo-nos aqui estudar alguns aspectos da dimensão estética e literária do texto *Eletra*, de Sófocles, priorizando a leitura de dois pontos de vista: o aristotélico e o estilístico. Subsidiando tal análise, a psicanálise e a visão helenista da tragédia deverão participar do estudo, de modo a ampliar suas possibilidades interpretativas, tanto no que diz respeito aos aspectos simbólicos do texto, quanto à inserção histórica que lhe é própria. O objetivo não é (e nem poderia ser) esgotar as vertentes analíticas da obra, mas levantar alguns pontos de reflexão inspiradores de novas análises.

De início, citemos Aristóteles, para quem a

tragédia é "imitação de uma ação de caráter elevado(...) e que, suscitando o terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções"². A partir dessa definição é possível percorrer a *Eletra*, de Sófocles, e acompanhar como tal peça realiza com perfeição a finalidade da tragédia. Poderíamos, por exemplo, enfatizar a questão da ação como categoria fundamental, começando pela primeira fala do prólogo, no qual o Aio incita Orestes a agir: "É chegado o momento em que não cabem retardamentos e é preciso ação"³. De fato, todo o drama se constitui na espera dessa ação, desse agir que inicia e termina o drama. Toda a peça se dá nesse intervalo entre o incitamento à ação e a sua realização, tendo como protagonista da espera a irmã de Orestes, *Eletra*. Pode-se dizer que essa ação, que há de redimir a desgraça na qual se encontra a personagem principal, é a tela onde se projeta a personalidade obstinada de *Eletra*. Ela se coloca no centro do drama (ao contrário da mesma personagem nas *Coéforas*, de Ésquilo) e se constrói como heroína justamente no confronto com as demais personagens: Crisótemis e Clitemnestra (sobre isso comentaremos mais adiante).

Essa ação de "caráter elevado" de que fala Aristóteles acaba por definir a grandeza das personagens, *Eletra* e Orestes, num intrincado jogo de cenas que atende a uma rigorosa trama dos fatos (ou *mythos*), considerada por Aristóteles

como a parte mais importante da tragédia. Sendo a tragédia imitação de ações e de vida, e não de homens, o que nos interessa comentar aqui é precisamente como essa imitação se dá, ou seja, compreender a estrutura da peça enquanto composição dos atos, de modo a surpreender seu alcance literário mais profundo.

Sobre o *mythos*, diz Aristóteles que “deve imitar as (ações) que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles também se confunda ou mude a ordem do todo”.⁴ Tal noção de unidade é essencial na teoria da tragédia de Aristóteles por ligar-se estreitamente ao conceito de *verossimilhança*, ou seja, organização dada por uma rigorosa causalidade interna que convence e persuade. Não se trata aqui do que é verídico, mas do que, mesmo impossível, é verossímil, necessário, no interior da obra. Como se dá essa estruturação em *Eletra*? Sabemos que quanto mais coesas as partes, maior o efeito alcançado pela tragédia. Tendo como as partes essenciais do *mythos* a *peripécia* (reviravolta da ação, mutação dos sucessos em seu contrário) e a *anagnórisis* (passagem do ignorar ao conhecer, ponto em que se revela uma identidade), é preciso agora passar ao texto, acompanhar sua montagem e tentar deprender dela alguns sentidos importantes.

O prólogo traz Orestes revelando seu plano de vingança ao Aio, o mesmo que o guardou desde criança para realizar a presente empreitada. Quando Orestes se dirige ao oráculo de Delfos não pergunta se deve ou não vingar o pai, mas “de que forma deveria punir os assassinos”. Temos aí que o alvo é incontestável, absoluto e definido, restando apenas conhecer os modos de atingi-lo. Ao aproximar *Eletra* à peça *Filoctetes*, Reinhardt comenta essa questão dos meios e dos fins:

“Dans les deux drames un but est fixé dès le départ sous la forme d'une tâche, et de façon telle qu'il ne fait aucun doute qu'il sera atteint; il est prophétisé, les dieux l'on prescrit. Mais reste entière la question des moyens; un plan est dressé, le commencement d'une tromperie est mis en scène sous nos yeux - d'une tromperie dont fera

les frais un troisième personnage, passif, encore inconnu, encore laissé dans l'ombre, et pourtant déjà tout proche, familier... Le plan sera tantôt retardé, tantôt compromis par l'âme tourmentée, qui s'insurgera contre lui, puis finalement exécuté.”⁵

[Nas duas tragédias, um objetivo é fixado desde o começo, sob a forma de uma tarefa, e de modo tal que não reste nenhuma dúvida de que será atingido; ele é profetizado, os deuses prescreveram-no. Mas fica inteira a questão dos meios; um plano é traçado, o começo de uma farsa é posta em cena sob nossos olhos – de uma farsa cujos gastos serão feitos por uma terceira personagem, passiva, ainda desconhecida, ainda deixada na sombra, e no entanto já tão próxima, familiar... O plano ora será retardado, ora comprometido pela alma atormentada, que se insurgirá contra ele, depois finalmente executado.]

Temos, então, que o início do drama antecipa seu fim, fazendo com que as cenas seguintes sejam um desenrolar do que se apresenta condensado no prólogo, já que ali Orestes diz o que lhe revelou o oráculo: “que eu próprio, por astúcia e sem ajuda de bando armado, com as minhas mãos exercesse a matança justiceira”. A mensagem oracular, que ao mesmo tempo revela e encobre, deixa claro a quem cabe a ação, mas não define exatamente qual o artilheiro a ser utilizado. No entanto, tal indeterminação é imediatamente substituída pela explicitação que Orestes faz de seu plano. A convicção com que o apresenta mostra-nos um Orestes totalmente diferente do de *Ésquilo*. Temos agora um homem que não vacila, não duvida da justiça de sua tarefa e não titubeia na execução. Essa linearidade da personagem (e que também encontraremos em maiores proporções em *Eletra*) autoriza-nos a dizer que a encruzilhada entre *Ethos* (caráter) e *Daimon* (poder divino), tensão tão cara aos gregos, encontra aqui uma resolução bem distinta das peças anteriores de Sófocles.

Se em *Édipo Rei* o questionamento do homem enquanto agente da ação ou joguete divino atinge seu clímax, mostrando as contradições inconciliáveis entre os caminhos pessoais e as manifestações da *Até* (castigo divino), da *Diké* (direito) e do *Daimon*, em *Eletra* o herói trágico toma para si as resoluções do destino, assumindo-as como sua vontade. Podemos até supor a influência das Eríneas como verdadeiras autoras da vingança, mas o que importa é que não há objeção por parte da personagem e a ação emana do próprio Orestes e de seu caráter pessoal, ainda que haja a intervenção de potências sobrenaturais.

De fato, quando o coro se manifesta no terceiro estásimo, é para denominar as divindades que acompanham Orestes: "Furtivo no palácio entrou um paladino dos deuses infernais, que, à sede da opulência antiga de seu pai, conduz nas mãos a morte que há pouco se afiou. É Hermes quem o guia, o deus filho de Maia, em trevas ocultando a astúcia, de seus planos até se consumarem".

Porém, mesmo impelido pelos deuses, a missão purificadora de Orestes tem uma marca absolutamente pessoal. O trecho seguinte marca nitidamente essa propriedade da tarefa de Orestes pela reiteração do pronome possessivo (grifos nossos): "(...)tu também, palácio de *meu* pai, em *mim* acolhe teu genuíno purificador, dos deuses impelido; desta terra não me mandeis de volta desonrado, mas dai que entre na posse de *meus* bens e venha restaurar a *minha* casa." Os planos da *até*, da *diké* e do *ethos* estão visivelmente articulados na própria construção linguística, que carrega ao mesmo tempo a diferenciação e a indissociação dos vários níveis citados. Causalidade divina e iniciativa humana se mesclam e se contrapõem como emergentes de uma sociedade em conflito.

Se notarmos a sutileza da composição da peça, veremos que essa tarefa, aqui prenunciada, aparecerá mais adiante, cifrada no sonho de *Eletra*: Do cetro de Agamenon, plantado junto à lareira, "um rebento abrolhou e cresceu tanto que de sombra cobriu toda Micenas". O filho do Rei de Micenas, rebento que nasce do cetro plantado, dominará a casa paterna, aqui figura-

da na imagem da lareira. Interessante notarmos o contraste entre luz e sombra no sonho, pois o pai, já morto e que jaz no Hades, mundo das sombras, aparece agora "à luz tornado", enquanto o filho Orestes, que vive na Fócida, surge como sombra dominadora. De fato, o Rei, ou o seu lugar próprio, renascerá e será iluminado na volta de Orestes, seu autêntico sucessor, que por sua vez foi criado à sombra do Palácio dos Pelópidas, oculto e distante da luz (ou da lareira, signo do lar) de sua família. Notemos, ainda, que a *astúcia*, categoria fundamental nessa peça, oculta-se nas trevas (como diz o coro no terceiro estásimo). Esse seria apenas um nível ainda superficial de análise onírica, sendo necessário rastrear outras camadas simbólicas; voltaremos ao sonho em outro momento desta análise.

A esse jogo de contrastes corresponde uma rigorosa armação da peça, como a reproduzir a estratégia ardilosa de Orestes. O que vemos movimentar-se em cena são recuos e avanços de um projeto ou de um plano, muito mais do que de uma ou várias ações. O que acaba por tomar o espaço cênico é o sofrimento de uma alma atormentada e os seus embates com os seres que a cercam. Essa é a ação propriamente dita, ou seja, os desdobramentos passionais – dor, ódio, amor etc. – da personagem principal. Ainda nessa linha de antecipações e recuos, o sonho de Clitemnestra é uma transposição metafórica das palavras iniciais de Orestes no prólogo (quando são explicitados o alvo e a forma da vingança) e o leitor/espectador compreende o que o inconsciente materno consagra e teme. A fala direta e linear de Orestes no prólogo se desdobra de modo simbólico e oracular no sonho de sua mãe. Por enquanto, importa sublinhar que a palavra transparente de Orestes se obscurece e se oculta no sonho para Clitemnestra, ao mesmo tempo em que se revela ao leitor, mimetizando o jogo de iluminação e escuridão das imagens oníricas. A peça parece, assim, construir-se numa superposição de cenas que se refletem reciprocamente, como em um espelho: a palavra clara de Orestes surge refletida na mensagem cifrada e ambígua do sonho, cujas imagens reproduzem metaforicamente a claridade e a obscuridade de sua interpretação. Novamente

o que está em jogo é o entrecruzamento das personagens, fazendo com que o efeito dramático surja do entrechoque de mundos internos (objetivados na expressão linguística) e não de um acontecimento heróico central.

Se tivermos como referência uma outra peça grega, *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, e lembrarmos que lá se observava uma predominância do *lexis* (a palavra) sobre o *ópsis* (o espetáculo), aqui poderíamos falar da supremacia do *pathos* (as paixões, em especial as manifestações de Eletra) sobre a *praxis* (o fazer e o agir). Ou ainda, uma constelação emocional complexa assumindo o estatuto da ação central do drama, sem esquecer que mesmo assim, tudo tende à efetivação real da ação vingativa de Orestes: o assassinato de Clitemnestra.

CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM TRÁGICA

Com relação à questão da personagem em Sófocles, Albin Lesky faz um comentário que se presta bastante ao nosso caso, principalmente se pensarmos agora na heroína da tragédia, e não tanto em Orestes: "Em Sófocles, a figura do herói trágico se ergue em meio a tensões inauditas. Porém, como a luta contra as potências da vida o homem só pode assumi-la com base nas forças que tem em seu próprio íntimo, aqui o herói trágico se converte em personalidade, e o homem trágico é visto e representado como um todo em si fechado".⁶

É essa imagem de totalidade e integridade que se ergue e se revela ao leitor quando colocamos em foco a personagem central, Eletra. Desde o início da peça, travamos contato com seu sofrimento, sua solidão e sua obstinação. Esses traços a acompanham e sua primeira fala é a de quem parece sucumbir ao peso da desgraça: "Trazei o meu irmão, que já não posso, sozinha, sustentar o fardo desta dor". Não podemos deixar de notar que, assim como em Édipo, é essa obstinação e esse sofrimento implacáveis e inumanos que elevam o herói à sua dignidade e grandeza. Eletra não se desfaz de sua dor, apesar de todas as insistências que a rodeiam, como se na dor estivesse sua essência, sua marca pessoal. De fato, é esse inconformismo que a difere de

sua irmã Crisótemis e a coloca acima da mediocridade humana. Como mostra Lesky, "o mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana".⁷

Parece-nos que ao fincar-se na dor inconsolável e no lamento infundo, Eletra preserva para si e contra os demais a memória do pai morto. Respondendo ao coro, no párodo, diz: "É parvo quem olvida um pai que em morte mísera se foi". Curiosamente, é essa atitude sofredora e nada resignada de Eletra que a torna continente mnêmico das figuras masculinas ausentes, ou seja, é ela quem resguarda, ao mesmo tempo, a lembrança paterna, a lei que imperava no passado, o poder antigo e destituído, e também a esperança do futuro, a transformação do real angustiante na expectativa fantasiosa da volta do irmão. Eletra, na passividade de uma espera inconformada, suplanta a personagem ativa de Orestes, fazendo com que um projeto de ação ressalte mais do que a própria vingança, que é a sua finalidade. Tal deslocamento de planos é entendido por Reinhardt como produto de um processo de desenvolvimento da forma interna dentro das tragédias:

"Dans Electre, la nouvelle forme externe entre même dans une contradiction relative avec le sens de l'ancienne légende, lorsque la tromperie, prenant des proportions démesurées, en vient presque à supplanter la vengeance dont elle n'était que le moyen. Quant à la nouvelle forme interne, elle va, elle aussi, à contresens de la fable ancienne: le personnage passif, d'Electre, fortement mis en relief, évince le personnage actif d'Oreste, tout autant que la tromperie évince la vengeance qui en constitue le but".⁸

[Em Eletra, a nova forma externa entra mesmo em contradição relativa com o sentido da antiga len-

da, quando a farsa, tomando proporções desmesuradas, vem quase a suplantar a vingança da qual ela não era mais que o meio. Quanto à nova forma interna, ela vai, ela também, na contra-corrente da fábula antiga: a personagem passiva de Eletra, fortemente posta em relevo, suplanta a personagem ativa de Orestes, tanto quanto a farsa supera a vingança que constitui o objetivo.]

Se nos dramas mais antigos, os heróis adquirem seus contornos a partir dos acidentes externos, dos destinos que acabam exteriorizando o modo de ser das personagens, aqui o herói se destaca na luta com seus adversários, em um jogo de contraposições no qual a natureza humana se revela. Ou dito de outra maneira: “Em vez da luta do indivíduo com o destino, aparece a do indivíduo com os outros que o rodeiam”.⁹

Se lembrarmos que a tragédia grega nasce e se desenvolve em um século que se debate entre o passado do mito e o presente da cidade, temos que o questionamento do homem enquanto agente de sua existência ora privilegiará a ação humana, ora a justiça de Zeus. E ainda assim o homem grego não se decidirá plenamente por uma ou por outra, carregando no bojo de sua práxis a marca de ambas. É precisamente a contradição insolúvel entre tais dimensões que caracteriza o aspecto trágico por excelência, produto emergente dessa mesma ambiguidade. Sobre isso comenta Jean-Pierre Vernant: “A culpabilidade trágica constitui-se assim num constante confronto entre a antiga concepção religiosa da falta, poluição ligada a toda uma raça, transmitindo-se inexoravelmente de geração em geração sob a forma de uma *até*, de uma demência enviada pelos deuses, e a concepção nova, posta em ação no direito, onde o culpado se define como um indivíduo particular que, sem ser coagido a isso, escolheu deliberadamente praticar um delito (...) Aparecendo em dois níveis, decisão e responsabilidade se revestem, na tragédia, de um caráter ambíguo, enigmático; apresentam-se

como questões que permanecem incessantemente abertas por não admitirem uma resposta fixa e unívoca”.¹⁰

A fidelidade de Eletra ao seu ideal de vingança pode revelar uma complexa duplicidade: de um lado, engrandece e dignifica a personagem, diferenciando-a da covardia reinante ao seu redor e que a frase do coro no párodo tão bem ilustra: “Com poderosos não se travam lutas”. Eletra é capaz de precipitar-se na morte para desmentir esse dogma. De outro lado, temos um apego extremo ao amor filial, que aparece disfarçado pela lei de talião (ouvimos Eletra retrucar sua mãe, dizendo: “Se havemos de cobrar morte por morte, quem sabe não serás tu a primeira, se receberes o castigo?”). Explicando melhor: Eletra se fecha em suas lamentações, declarando seu isolamento e sua impossibilidade de estabelecer relações externas ao núcleo incestuoso. Sobre si mesma afirma: “Em cuja espera infatigável, esta infeliz não tem parada, sem esposo, sem filhos, banhada em prantos, a curtir a mágoa de meus males sem fim(...)”. Ou logo adiante: “eu vou me consumindo; não tenho filhos, nem parente homem que me possa amparar(...)”. Ainda a esse respeito, não se pode deixar de citar o que diz à sua irmã Crisótemis: “Só te resta chorar a privação dos bens herdados; resta-te a ansiedade de passares do tempo e envelheceres sem casamento e sem marido. Podes perder toda a esperança de casares”. Não podendo vincular-se externamente, Eletra acaba por realizar um casamento interno, do qual não pode abrir mão sob pena de se autodestruir.

Aqui se poderia arriscar, dentro de um parêntese estritamente psicanalítico, que esta automortificação de Eletra denuncia uma vivência melancólica, muito perto do que Freud elaborou no seu artigo “Luto e Melancolia”.¹¹ Nele, o autor considera a melancolia como uma síndrome, marcada entre outras, por uma característica essencial: a identificação do ego com o objeto perdido. Para não abdicar do objeto amado (e também odiado, dirá Freud), o ego age como se incorporasse a si esse objeto. Para isso, é preciso que tenha havido uma “forte fixação no objeto amado”¹² e sua perda acabe por significar a morte do próprio sujeito. A resistência de Eletra em renunciar ao seu pranto pa-

rece compreensível dentro de um quadro melancólico, no qual o lamento é a denúncia viva de que o eu e o morto se equivalem. Ao tê-lo dentro de si com tanta intensidade, Eletra imortaliza o pai, *presentificando* sua memória para os que estão fora, ao mesmo tempo em que o revive em seu mundo interno.

Mas o caminho psicanalítico, visto nesses termos, pode interessar mais ao analista que estuda a dinâmica psíquica da personagem central do drama, além de suscitar associações bastante sugestivas para uma compreensão mais profunda da trama; talvez não acrescente tanto ao nosso intuito, que é compreender o encaimento estrutural da peça como chave de seu valor estético. Sabemos que uma abordagem psicanalítica enriquece de sentidos a análise, desde que não esteja apartada da inserção estilística e histórica da obra, pois corre o risco de *ahistoricizá-la*; a universalidade desta peça (assim como das grandes obras trágicas) não estaria na temática das relações amorosas inconscientes de Eletra, mas no tratamento dado aos interesses conflitantes das personagens, na dinâmica da sucessão entre as cenas, fazendo oscilar as emoções mais contrastantes como homologia aos confrontos de forças sociais mais amplas no contexto da Grécia antiga.

Como exemplo dessa oscilação, podemos citar, no segundo episódio, o contraponto do sofrimento de Eletra com a falsa morte de Orestes e a chegada entusiasmada de Crisótemis, que acaba de descobrir a oferenda de Orestes ao túmulo do pai: uma mecha de cabelos recém-cortada. Ainda no auge do entusiasmo da irmã, Eletra lhe dá a notícia da morte de Orestes. O leitor, em posição privilegiada e onisciente, acompanha as desventuras e enganos das personagens, reconhecendo nessas vicissitudes seu efeito principal: fazer ressaltar em meio aos desencontros – que ironicamente correspondem mais aos descaminhos da própria ação humana que ao azar do destino – a construção de uma personalidade heróica, na encruzilhada do desespero e da esperança. É para isso que todo encaixe dos elementos concorre. Ao ver-se desamparada e destituída de todas as ilusões, não podendo mais investir em nenhuma representação interna de um objeto

masculino redentor, Eletra busca em si mesma a força fálica capaz de reverter sua infelicidade. Sua obstinação de vingança chega ao extremo de tentar convencer a irmã, usando argumentos próprios para o envaidecimento masculino: “Dirão: Olhai, amigos, aquele par de irmãs, que preservaram a casa de seu pai; ambas, um dia, sua vida arriscando, deram morte aos inimigos já consolidados. Merecem nossa estima e acatamento e que, nas festas e assembléias públicas, homenageiem todos tal bravura. Assim nos louvarão todos os homens, em vida e quando mortas; nossa glória será perene”.

O falo paterno, antes já transferido para o irmão distante, é agora introjetado pela própria heroína, que não só se identifica com a força masculina, como também se coloca na iminência da atuação fálica. Nas palavras da irmã, que não se deixa seduzir pela promessa de um reconhecimento narcísico, fica claro o lugar onde agora se situa Eletra: “És mulher, não és homem; o teu braço não é tão forte como o do inimigo”. É bem verdade que este embate traz à luz uma questão mais ampla sobre a bravura e a covardia, estampadas na discussão das irmãs. A submissão de Crisótemis, que tenta impelir Eletra a “sendo fraca, obedecer aos fortes”, expõe-na ao ridículo perto do impulso grandioso de Eletra. Está em jogo a tensão entre valores absolutamente excludentes: resignar-se à escravidão para preservar a vida ou arriscar-se à morte para viver em liberdade. Em outras palavras, submeter-se ao jugo da força de uma hierarquia superior ou experimentar a medida humana até as últimas consequências. Eletra é definitiva em sua escolha: “A viver nessa lei prefiro a morte”.

A METÁFORA FAMILIAR

Aqui voltamos à inserção do sonho de Clitemnestra, visto agora sob nova ótica. Dentro da perspectiva do sonho como realização disfarçada de desejo, não nos arriscaríamos muito se afirmássemos que o sonho de Clitemnestra é a consagração da fantasia mais intensa de Eletra. Assim como nas *Coéforas*, de Ésquilo, o sonho da mãe era a realização do desejo de

Oreste, aqui, novamente, as imagens oníricas realizam as fantasias de Eletra (e que, de certo modo, também são as do irmão). O que a irmã mais deseja é, sem dúvida, a volta triunfante de Orestes ao palácio, matando os assassinos de seu pai e empunhando novamente o seu cetro. O ódio de Eletra pela mãe se veria, assim, gratificado no gesto do irmão.

Inconscientes de mãe e filha se encontram e figuram a volta do inimigo-salvador. No contexto da sonhadora, a visão revela outros elementos importantes: o marido assassinado revive e planta junto à lareira o cetro, de onde nasce o rebento. Pode-se pensar na lareira como o centro vital, o coração, o lugar onde se produz a energia que aquece a casa. Nesse ponto é plantado o cetro paterno, objeto fálico que centraliza o poder e representa a lei. De algum modo, ainda que o tenha traído, Clitemnestra não destitui Agamenon do *centro* e, ao nível inconsciente profundo, ainda o reconhece como senhor do *cetro*. E mais: sabe que o legítimo sucessor deve nascer da semente paterna (ou do fogo seminal que a lareira sugere) e cobrir a cidade com sua sombra dominadora. Na *sombra*, ou seja, reprimido e alijado do consciente, o elemento indesejado se fortalece e retorna poderoso. É, portanto, a culpa de Clitemnestra que engendra a si mesma esse sonho restaurador da ordem subvertida. É a linhagem de *atreu* que se vê redimida nesse sonho, simultaneamente premonitório e realizador de uma necessidade *ética* da mãe, mas que não pode ser reconhecida como tal na vida consciente. O fantasma da volta do filho vingador ameaça o reino de Egisto e Clitemnestra, mas gratifica o desejo de reparação do equilíbrio familiar. E aí se pode dizer que tal reparação é tanto prescrita por Apolo quanto desejada por partes mais recônditas da esposa infiel e assassina.

Portanto, nesse sonho tão condensado, como é próprio da linguagem onírica, coincidem e se conflitam os desejos de Eletra, Orestes e Clitemnestra. O sonho ilustra, na sua elaboração, a presença *fantasmática* de um morto não vingado que se apressa em retomar seu lugar através do filho herdeiro, sombra gigantes-

ca e poderosa. É o desejo de Orestes que se metaforiza nesse nascimento duplamente concebido: pelo cetro real e pelo fogo divino; qual um semideus, Orestes retorna à sua cidade natal e a reconquista. O sonho é também a realização fantasiosa do desejo vingativo da filha, violentamente separada do pai amado. É, por fim, a reparação culposa e *superegógica* da desmesura de Clitemnestra. Concebido dessa forma, o sonho é a própria tessitura simbólica da ação, que é anunciada na abertura e que finaliza a peça, tornando-se metáfora de uma estrutura familiar tripartida, síntese dos desejos de mãe, filho e filha.

FIGURAÇÃO DAS POLARIDADES

Resta-nos analisar as duas categorias centrais do “mythos” – a *peripécia* e a *anagnórisis* –, mostrando como se articulam na narrativa da peça. Diferente de *Édipo Rei*, Eletra apresenta uma mutação da infelicidade para a felicidade, onde a condição inicial de sofrimento insano da heroína é revertida em seu contrário, fazendo-a surgir ao final salva de seus infortúnios. Tal reviravolta, no entanto, vem se armando desde o início da peça, pois, como vimos, já no prólogo se conhece o plano que salvará Eletra e também o sonho de Clitemnestra prognosticando o desfecho. A *peripécia* sofre adiamentos não tanto no plano da execução das estratégias, mas muito mais no imaginário das personagens, principalmente das irmãs. Para elas, o fim de suas desgraças parece cada vez mais distante, ao passo que o leitor acompanha sua progressiva aproximação. Dito de outro modo, quanto mais Orestes avança na direção do alvo, mais desesperada se torna a heroína, uma vez que o ardil de Orestes pressupõe, para a sua consumação, a crença de que ele está morto.

A verdade é que esse desencontro provoca o suspense da peça, pois a percepção da personagem é contrária ao que se dá em um dos planos da ação, aquele ao qual só o leitor tem acesso. Tal construção em espelho faz com que as personagens (com exceção de Orestes e seus dois aliados) experimentem emocionalmente o avesso do que se esconde no plano da realidade:

Clitemnestra vibra com a falsa notícia da morte de Orestes, quando sabemos que caminha a passos largos para a sua condenação; Eletra chora com a urna fúnebre, sendo que sua salvação se arma no exato instante em que se lamenta; Egisto celebra sua vitória frente a um corpo que imagina ser de Orestes, no momento mesmo em que se posta para a morte. Em síntese, o que o real parece sugerir esconde em seu bojo o reverso imprevisível.

Temos, portanto, que a *peripécia* é construída passo a passo no desencontro entre a aparência manifesta da experiência e o que se oculta latente na sua sombra. O ardid de Orestes propicia a ilusão aos que serão desiludidos e a desilusão aos que serão vitoriosos, abarcando todos os extremos até culminar na reviravolta final. O efeito de tal encadeamento é o de que quanto mais se adia o desfecho, mais a heroína se revela e se constrói tragicamente, manifestando os limites de uma alma em crise.

Quanto ao reconhecimento (*anagnórisis*), o texto se constrói por aproximações sucessivas (passando por revelações desacreditadas e falsos reconhecimentos) até culminar no terceiro episódio em que se dá o reconhecimento final entre os irmãos. Astucioso, Sófocles radicaliza as polaridades, lançando a intriga até o seu ponto máximo, para que o desfecho seja praticamente o êxtase da personagem principal. Toda essa movimentação poderia ser abarcada pelo conceito de “enantiodromia” que significa literalmente “passar para o lado oposto”. Na filosofia de Heráclito, tal categoria se caracteriza da seguinte forma: “O vivo converte-se em morto e o morto em vivo, o jovem em velho e o velho em jovem, o desperto em dormente, o dormente em desperto; a corrente do gerar e desaparecer jamais se detém”.¹³ Jung utiliza a mesma palavra para abordar as compensações entre a vida consciente e as forças inconscientes numa sucessão temporal. Porém, nossa intenção não é empregar o conceito em seu sentido psicológico junguiano e sim reconhecer que os contrários, nesta peça, são engendrados no próprio contexto da ação dramática, manifestando assim um jogo arditamente artístico entre os opostos, tal como o preconizou Heráclito ao compreender a infinita mutabilidade da natureza.

Se considerarmos esse procedimento literá-

rio um traço estilístico fundamental para a compreensão da obra, podemos recuperar aqui um ensinamento valioso da estilística de Leo Spitzer: “*A nuevo clima cultural, nuevo estilo lingüístico*”¹⁴, o que implica entender esse jogo especular como sendo, ele também, um reflexo das características culturais e psicológicas da sociedade grega antiga. Sensível às mudanças político-sociais de sua época, Sófocles cria uma forma trágica que dá expressão aos conflitos humanos nos quais os gregos se debatiam. Construir uma obra colocando seus agentes como peças em um tabuleiro de xadrez – onde as peças caminham por trilhas sempre opostas alternando preto e branco – equivale a reconhecer e expressar as contradições de seu tempo. As percepções se desencontram e se chocam, até que alguma força se sobreponha à outra. Já vimos anteriormente que o momento histórico contrapõe deuses e homens, a cidade e o mito, as concepções jurídicas e as religiosas. São tais embates que vemos metaforizados nesse encaixe tão bem armado.

A partir da cena do encontro entre os irmãos, *peripécia* e reconhecimento coincidem, pois a reviravolta da infelicidade da heroína se inaugura no preciso instante em que Orestes lhe revela sua identidade. Desde esse ponto, tudo o que sucede só vem a confirmar a reversão da fortuna. Para Aristóteles, tal montagem significa a melhor forma de construir o *mythos*: “A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a *peripécia*(...)”.¹⁵

Antes de encerrarmos este estudo, é preciso notar que a complementaridade das personagens acaba por movimentar o enredo, fazendo da *polaridade* a figura central nesta tragédia. Ela está sempre presente, tanto no confronto aberto das diferenças (Eletra e Crisótemis, Eletra e Clitemnestra), quanto no equilíbrio restaurador (Eletra e Orestes); ela se encontra no jogo arditoso do que se revela e do que se oculta das personagens em cena, nos contrários da ilusão e da desilusão, nos enganos e desenganos de uma precisa engrenagem, na qual cada parte é, como queria Aristóteles, essencial à configuração da noção de totalidade, tão cara ao objeto artístico. **M**

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. e comentários Eudoro de Souza), São Paulo, Abril Cultural, Col. Os pensadores, Vol IV, 1973.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES e ARISTÓFANES. *Teatro Grego*. (Sel., intr., notas e trad. Jaime Bruna), São Paulo, Cultrix, p. 85.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda (Edição Standard Brasileira das Obras Completas), vol XIV, 1974.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos Psicológicos*. (Trad. Álvaro Cabral), Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo,

Editora Perspectiva, 1990.

NIETZSCHE. *Origem da tragédia*. (Trad. Álvaro Ribeiro). Lisboa, Guimarães e C. Editores, 1982.

REINHARDT, Karl. *Sophocle*. (Traduit de l'allemand et préface par Emmanuel Martineau), Paris, Les Editions de Minuit, 1971.

SPITZER, Leo. "Linguística e História Literária" in *Estudos de estilo*, Madrid, Editorial Gredos S.A., 1968.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. (Trad. Anna Lia A. de Almeida Pardo, Filomena Yoshie Hitrrata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante), São Paulo, Duas Cidades, 1977.

⁽¹⁾NIETZSCHE. *Origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães e C. Editores, 1982, p.18.

⁽²⁾ARISTÓTELES. *A Poética*. Trad. e comentários Eudoro de Souza. Porto Alegre, Abril Cultural, 1973, p.447.

⁽³⁾Todas as citações do texto de Sófocles, *Eletra*, são da seguinte edição: *Eletra*, de Sófocles, (Trad. Jaime Bruna), São Paulo, 1960. (xerox sem referência de editora).

⁽⁴⁾Idem, *ibidem*, p 450.

⁽⁵⁾REINHARDT, Karl. *Sophocle*. Traduit de l'allemand et préface par Emmanuel Martineau. Paris, Les Editions de Minuit, 1971, pp. 184 e 185.

⁽⁶⁾LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990, p. 142.

⁽⁷⁾Idem, p. 140.

⁽⁸⁾REINHARDT, Karl. *Op. cit.*, p. 185.

⁽⁹⁾LESKY, Albin. *Op. cit.*, p. 146.

⁽¹⁰⁾VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Pardo, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 56 e 57.

⁽¹¹⁾FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Rio de Janeiro, 1974, Imago Editora Ltda. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas), vol XIV.

⁽¹²⁾Idem, p.282.

⁽¹³⁾JUNG, Carl Gustav. *Tipos Psicológicos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976, p. 496.

⁽¹⁴⁾SPITZER, Leo. "Linguística e História Literária" in *Estudos de estilo*. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1968, p. 17.

⁽¹⁵⁾ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p.452.

* Orientadora educacional da escola Oswald de Andrade, doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ FFLCH/USP. Autora do livro *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. Edusp/Imago, 1993.