

## O LUTO ASSENTA EM ELECTRA? EUGENE O'NEILL E O APRISIONAMENTO DO MITO CLÁSSICO NOS LABIRINTOS DA MODERNIDADE

Sandra LUNA, Dra.  
(UFPB, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas)  
lunasand@uol.com.br

**RESUMO:** *Um dos mais celebrados mitos do teatro clássico, Electra ressurgiu em recorrentes versões na dramaturgia do século XX, confirmando não exatamente sentidos específicos que ressaltam da tradição grega, mas o impulso humano que se vale do mito para atribuir sentido à própria existência. Essa lógica poética explica bem o aproveitamento divergente dos mitos pelos próprios tragediógrafos gregos. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, cada qual apresenta Electra à luz de preocupações que lhes eram mais imediatas. Não surpreende que, no contexto norte-americano do início da década de 30, período da grave “Depressão” que se seguiu aos chamados “Anos Dourados”, Eugene O’Neill tenha se aproximado do mito de Electra, enquadrando suas várias dimensões conflituosas (existenciais, familiares, sociais e políticas) para denunciar, no teatro trágico, a falácia e a falência da condição humana em um país que, para ele, seria “o maior fracasso do mundo”. Nosso texto examina a Electra enlutada pelo olhar desse dramaturgo.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Electra – Eugene O’Neill – Drama Moderno – Teatro grego – Orestéia*

Ainda reverberam com intensidade ecos dos aplausos dos gregos às tragédias encenadas no antigo teatro de Dioniso. Graças a esses aplausos, algumas de suas peças mais aclamadas nos alcançaram, perpetuando um passado literário que se nos afigura como esplendoroso, seja de uma perspectiva estética, legitimada por textos finamente elaborados, seja como evidência antropológica, descortinando véus de um tempo que podemos apenas imaginar, supor, ficcionar.

No século V a.C., “século de ouro” da tragédia, mas também da política, da filosofia, da retórica, das artes em geral, a arena teatral dos gregos era apenas um dos espaços públicos nos quais Atenas se firmava como uma “cidade de palavras”. Por toda a parte, mentes brilhantes projetavam um novo culto, aquele que instituiria a marca por excelência da civilização ocidental: o culto ao *logos*, palavra grega que desafia os tradutores, encampando significações várias – “razão”, “palavra”, “conceito”, “eloquência”, “afirmação”, “argumento”, “provérbio”, todas convergindo para o patamar da linguagem, resvalando entre as carências e os excessos do falar humano, atestando, por um lado, os poderes, por outro, os perigos da palavra. Assim como nos discursos políticos, nas argumentações filosóficas, nos embates dos sofistas, também nos textos dramáticos o conflito entre mito e *logos* estava posto – os mitos ancestrais, aqueles que engendravam ações ocorridas num tempo remoto, *in illo tempore*, ressurgiam agora remodelados pelos escritos dos tragediógrafos, que se valiam das tramas do passado para dramatizar as dúvidas, as inquietações, os anseios e as contradições do tempo presente.

Foi assim que os antigos heróis, há muito apreendidos por Homero em seus poemas épicos, repareceram travestidos nos festivais dionisíacos, apresentando-se no teatro em novas roupagens, enunciando discursos críticos, ousados, desafiadores, desvelando as potencialidades da razão e da palavra como caminhos estreitos de acesso à verdade ou à justiça, mas como vias largas de promoção do embuste e do logro. Fato é que cada uma das tragédias gregas que sobreviveu ao tempo revela o esforço dos dramaturgos para aferir as relações, mas, sobretudo, os desvios entre palavra e mundo, sentido e referência. Nas releituras dos antigos mitos, os tragediógrafos forjaram falas, enigmas, advinhas, oráculos, tramaram jogos de linguagem, experimentando, no limite, as ambigüidades dos discursos, o duplo sentido, a retórica do vazio, a palavra jurada em vão, os efeitos dos embates entre discursos igualmente retóricos, enfim, enquadrando a razão e a palavra sob os prismas do poder da retórica e da retórica do poder, assim minando as certezas com relação às

instituições e às práticas discursivas que as sustentavam. Ainda que parte significativa dos estudos produzidos sobre as tragédias gregas insista em espreitar o drama grego sob o prisma das tradições mitológicas, não se pode perder de vista que a arte de Dioniso era, antes de tudo, o drama do *logos*.

Nesse contexto representacional, Electra destaca-se como um dos mais recorrentes mitos, seu sofrimento tendo sido representado em cena por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Em cada uma de suas aparições no teatro grego, Electra ressurgue enlutada, na tessitura dos crimes e maldições que a enredam sendo sempre possível distinguir idéias e ideais combativos, de recusa às ordens injustas e opressoras, de denúncia à arbitrariedade, ao autoritarismo, ao exercício do poder ilegítimo, à traição, à covardia, sua tragédia pessoal sendo emprestada a cada dramaturgo como modelo de reflexão sobre a fragilidade da condição humana, sim, mas, sobretudo, como ilustração de forças maléficas que embargam a nossa felicidade. Tudo isso se dá pelo discurso, o poder das palavras sendo o instrumento por excelência do tragediógrafo grego, que constrói seu universo ficcional para um teatro caracterizado pela “estética da abstinência”, um teatro no qual os recursos cênicos, sendo mínimos e rudimentares, dependem, inapelavelmente, da habilidade dos poetas na lida com a linguagem.

A *Orestéia* de Ésquilo é, sem dúvida, exemplo primoroso desse embate com o *logos*, sobretudo, porque, sendo esta a única trilogia que chegou até nós, a possibilidade de examinar três tragédias construídas em seqüência para serem apresentadas em um único espetáculo dá a ver relações discursivas em cada texto, mas também no encadeamento mais completo da ação, que só se verifica no conjunto das três peças. Cada uma das tragédias componentes da trilogia, embora desenvolvendo uma trajetória que, em termos aristotélicos, tem começo, meio e fim, projeta-se em uma estrutura maior, funcionando, cada peça, como elo de uma cadeia de ações dramáticas cuja extensão temporal projeta uma *praxis* vivenciada ao longo de várias gerações.

São bem conhecidas essas tramas. Em *Agamemnon*, a primeira parte da trilogia, testemunha-se o infeliz retorno de Agamemnon, rei de Argos e chefe de todos os exércitos gregos, que volta aclamado da Guerra de Tróia apenas para ser assassinado por sua própria esposa, Clitemnestra, e seu amante, Egisto. A segunda tragédia, *As Coéforas*, dramatiza as dores de Electra, a filha enlutada, o retorno de Orestes, o filho exilado do palácio, culminando a ação trágica na vingança perpetrada pelos dois, que planejarão o matricídio a ser executado por Orestes, agente também da morte de Egisto, o rei ilegítimo. Na última parte da trilogia, *As Eumênides*, restaura-se a ordem, o julgamento de Orestes pelo assassinato da mãe sendo o ato simbólico que representa a própria instituição da Justiça em Atenas. Ao final do julgamento, tendo havido empate entre os membros do divino júri, Orestes é absolvido pela decisão de Atena, que profere o célebre “voto de Minerva”. Coroamento final da restauração da ordem, as antigas entidades vingadoras de crimes de sangue, as Fúrias, transformam-se em Eumênides, entidades benéficas, pacificadoras.

Vários são os trechos da trilogia que realçam o papel das palavras na construção do universo dramático. Considere-se, por exemplo, a cena de abertura de *Agamemnon*, quando uma sentinela do palácio, ainda vigilante ao fim da noite, ao falar de sua própria situação, antecipa o caráter (*ethos*) de Clitemnestra, “mulher com coração de homem”, imagem compatível com uma personagem que empunhará um punhal contra o rei, seu marido:

SENTINELA:

Aqui no alto do palácio dos Atridas  
aos deuses todos peço há muitos, longos anos  
que me liberem da vigília cansativa.  
Firmado em meu braço dobrado, sempre atento,  
igual a cão fiel, de tanto olhar o céu  
noite após noite agora sei reconhecer

a multidão inumerável das estrelas,  
senhoras lúcidas do firmamento etéreo,  
indicadoras dos invernos e verões  
em seu giro constante pela imensidão.  
Espreito a todo instante o fogo sinaleiro  
Que nos dará notícia da queda de Tróia;  
**são ordens da mulher de ânimo viril,  
rainha nossa, persistente na esperança.** (ÉSQUILO, 2000, p. 19)

Aliás, o trecho citado deixa ver, também, como, desde o início da peça, Clitemnestra manipula signos, tendo ela mesma criado uma “linguagem visual”, alinhando mensageiros posicionados entre Tróia e Argos com tochas a serem acesas, perfazendo uma cadeia de transmissão de sinais de fogo a serem acionados tão logo Tróia fosse vencida, o que realmente ocorreu, permitindo que a rainha soubesse da vitória dos gregos (e do retorno do esposo), antes mesmo da chegada de qualquer mensageiro oficial. Perceba-se, ainda no texto que acabamos de citar, como o discurso da sentinela ilude os espectadores com relação à hora do dia em que tem início a ação, convidando-os a imaginarem uma alta madrugada, um fresco amanhecer, enquanto, na realidade, em um teatro aberto, ao ar-livre, todos estavam expostos ao sol forte e ao calor intenso da primavera mediterrânea, período em que ocorria a Grande Dionísia, o festival no qual eram encenadas as tragédias.

Não tardará muito, o dia amanhecerá e a senhora que se oculta no palácio se dará a conhecer em seu ânimo viril, reiteradamente revelado em seus discursos desafiadores. Assim é Clitemnestra, segura de si, senhora de suas palavras, de seus gestos, de suas ações. Nem diante do venerável coro de anciãos agivos ela modera o tom de suas falas:

CORIFEU: Repete, por favor, pois não entendi bem!  
CLITEMNESTRA: Os gregos capturaram Tróia! Ouviste agora?  
CORIFEU: O júbilo me vence e até me faz chorar!...  
CLITEMNESTRA: Teus olhos falam bem de tua lealdade.  
CORIFEU: Que provas tens? Há garantias da verdade?  
CLITEMNESTRA: Se os deuses não quiseram enganar-me, há.  
CORIFEU: Terás acreditado em sonhos convincentes?  
CLITEMNESTRA: **Não creio nas visões da mente adormecida.**  
CORIFEU: Algum rumor sutil passou por teus anseios?  
CLITEMNESTRA: **Igualas o meu pensamento ao das crianças?** (Ibid., p. 28-9, grifo nosso)

Ainda legitimando sua capacidade de manipular signos, Clitemnestra se põe a “imaginar” as cenas da dominação de Tróia pelos exércitos gregos, descrevendo para o Coro (e para os espectadores) aquilo que ela supõe deva estar acontecendo ao fim da guerra, depois de conquistados os muros da cidade. Claro que essa fala introduz pela linguagem um cenário de guerra impraticável para ser representado no teatro grego. O discurso de Clitemnestra apresenta-se, assim, como forma de enriquecer a peça com cenas impossíveis de serem efetivamente dramatizadas. Mas não há dúvidas de que, em um século de tantas guerras para os atenienses, tendo o próprio Ésquilo lutado contra os Persas, o discurso da rainha mais parece um desvio propositadamente concebido pelo tragediógrafo para oferecer uma reflexão comovente sobre as consequências dos combates, convidando os gregos a se confrontarem, através de uma linguagem fortemente imagética, com o preço alto de todas as guerras, nesse caso, Ésquilo oferece aos gregos o triste espetáculo da subjugação final dos vencidos:

Agora os soldados dominam Tróia.  
Na praça capturada certamente ouve-se

o borburinho de mil vozes bem distintas.  
Derrame-se vinagre e azeite num só vaso;  
os dois não se misturarão de modo algum,  
como se fossem inimigos acirrados.  
Da mesma forma, os brados dos vitoriosos  
e os dos vencidos são de todo inconfundíveis;  
separa-os diferença enorme de fortunas.  
Mulheres desvairadas tentam descobrir  
os corpos dos irmãos e esposos mortos;  
sobre os cadáveres dos pais crianças choram  
(são lábios antes livres lamentando males) (Ibid., p.30).

Talvez esteja certo Wilamowitz, quando nos alerta para a dimensão teatral dos personagens dramáticos como condição que pode obliterar a coerência em sua construção, oferecendo-se, às vezes, como “marionetes” para seus autores, enunciando aquilo que o dramaturgo elege deva ser anunciado. Na *Orestéia*, por exemplo, a mesma Clitemnestra que se mostra comovida com a violência da guerra, assume, na seqüência, um papel de estrategista, ajustando docilmente suas palavras ao seu plano de assassinar o marido, forjando uma imagem de esposa fiel e feliz com o retorno do rei:

Não há para a mulher satisfação maior  
Que a de mandar abrir as portas ao marido  
salvo da morte pelos deuses nas batalhas.  
“Retorne sem demora!” Nada mais desejo,  
pois a cidade é dele e o quer de volta já.  
Que venha ao lar e veja a companhia honesta  
como a deixou, zelosa, igual a cão fiel,  
maior amiga dele e inimiga máxima  
dos que lhe querem mal, a mesma esposa em tudo,  
durante tanto tempo guardiã atenta  
de quantos bens ficaram em seu cuidado.  
Não conheci prazeres vindos de outros homens  
e nada sei de intrigas e maledicência  
(tais coisas para mim são totalmente estranhas). (Ibid., p. 60-61)

Note-se, no trecho a seguir, a linguagem permeada de signos de sexualidade, desvelando as várias camadas de significação intrincadas no texto de Ésquilo, que acolhe níveis distintos de significância, com imagens que gravitam em torno de várias esferas, sendo esta uma tragédia, a um tempo, existencial, doméstica, social e política. Diz Clitemnestra, desta feita fingindo admiração e respeito pela figura do esposo:

Hoje, porém, com o coração aliviado  
enfim de tanta e tão cruel ansiedade,  
saúdo neste homem o mastim fiel  
que guarda bem o seu rebanho; o arrimo firme,  
a salvação das naves; a coluna mestra,  
o sustentáculo do teto alto e sólido;  
o filho único de pai muito querente,  
a terra firme divisada pelo nauta  
desesperado e ansioso por salvar-se;  
aurora límpida após noite tormentosa  
e fonte fresca para o viajar sedento  
(é doce ver-nos livres de males ingentes...)

São merecidos todos esses elogios,  
Fique o despeito amargo bem distanciado,  
pois muitos sofrimentos suportamos antes. (Ibid., p. 48-49)

Assim é que se articula a cena mais emblemática da peça, a caminhada fatal de Agamemnon por sobre os ricos tapetes vermelhos que lhe estende a esposa – trajeto de púrpura que conduz o rei ao sangrento “matadouro”. Interessante é notar como o experiente herói de guerra sucumbe facilmente na batalha retórica comandada pela rainha:

CLITEMNESTRA:

Agora, criatura amada, sai depressa  
do carro em que vieste; não, não debes pôr  
no chão os mesmos pés que devastaram Tróia!  
Qual a razão de tal demora, servas lerdas?  
Pois não mandei atapetar o chão ao longo  
da via que meu rei vai percorrer agora?  
Depressa! Quero ver imediatamente  
em seu percurso bela trilha cor de púrpura!  
(...)

AGAMEMNON:

Filha de Leda, guardiã de minha casa!  
A tua fala se assemelha à minha ausência:  
quiseste-a excessivamente prolongada.  
Os elogios, mesmo quando merecidos,  
a outros convirá dizê-los, não a nós.  
Ainda mais: não quero que me envolvas hoje  
em luxos próprios de mulheres, nem me acolhas  
prostrada e boquiaberta como me apareces  
pois não estás diante de algum ser exótico;  
não debes pôr ressentimento em meu caminho  
ornando-o com tapeçarias suntuosas.  
Tais honrarias cabem só a divindades;  
sendo mortal, não vou pisar agora  
tapetes requintados sem justos receios.  
Deves honrar em mim um homem, não um deus.  
(...)

CLITEMNESTRA: Revela francamente os teus propósitos.

AGAMEMNON: Os meus propósitos já foram revelados.

CLITEMNESTRA: Juraste aos deuses, em perigo, ser modesto?

AGAMEMNON: Se agi assim, moveu-me boa inspiração.

CLITEMNESTRA: Se vencedor, que pensas faria Príamo?

AGAMEMNON: Decerto marcharia sobre teus tapetes.

CLITEMNESTRA: Não debes, pois, temer que os homens te censurem.

AGAMEMNON: É muito forte o julgamento popular.

CLITEMNESTRA: Só não existe inveja se não há valor.

AGAMEMNON: As mulheres não devem sustentar querelas!

CLITEMNESTRA: Também os fortes podem dar-se por vencidos...

AGAMEMNON: Desejas ser a vencedora no debate?

CLITEMNESTRA: Confia em mim e condescende na vitória!...

AGAMEMNON: Se pensas desse modo manda então, depressa,  
alguém para tirar-me estas sandálias.

(...)

Já que depois de ouvir-te resolvi ceder  
a teu pedido, vou entrar em meu palácio

Assim morre Agamemnon, caminhando com os próprios pés para a emboscada. Também Clitemnestra, ao matar o marido, assegura que a vingança venha com pesados pés. Sua destruição na peça seguinte põe em relevo a nova protagonista da trilogia: a partir da morte de Agamemnon, Electra emerge nessa trama mítica com uma elevada carga de intensidade dramática. Na verdade, já na Antigüidade Clássica, as versões de Sófocles e de Eurípedes acerca das maldições da chamada casa de Atreu <sup>1</sup> elegem a figura de Electra como a mais relevante, o nome da heroína intitulado suas obras. Desviando-se da força extraordinária revelada pela Clitemnestra da versão de Ésquilo, esses e outros autores da contemporaneidade preferirão enfatizar o *pathos*, a dor e o sofrimento da Electra enlutada, a jovem cujo destino fatídico é ter nascido numa família amaldiçoada, a órfã cuja única esperança de reconciliação consigo mesma e com o mundo depende do cumprimento de um arcaico código de ética que não permite sejam deixados impunes os crimes de sangue. A bem da verdade, o próprio ato de Clitemnestra ao assassinar o marido seria justificado pela rainha como uma vingança contra crimes de sangue. Tendo Agamemnon ofertado Ifigênia, a filha do casal, em rito sacrificial à deusa Ártemis, condição para que soprassem os ventos que aprestariam os navios dos gregos para o combate em Tróia, Clitemnestra efetivamente dispunha de um motivo para o crime que dez anos depois cometeria contra o marido. A questão é que, nas tragédias gregas, já dizia Aristóteles, a primazia é dada à ação e não ao caráter, ou seja, o drama consubstancia-se através de ações e não de intenções. Aliás, as tragédias gregas estão cheias de conflitos que promovem o descompasso entre ação, intenção e punição. Ainda quando involuntárias ou plenamente justificadas, uma vez perpetradas as ações maléficas, cumpre sejam punidos seus responsáveis, sendo essa mesma a condição da ordem cuja restauração se dá a preço do trágico. Fato é que o luto de Electra, a necessidade inamovível de vingar o pai, a longa espera pelo retorno do irmão e, finalmente, a condição de libertação pelo terror do matricídio fazem dessa personagem uma figura trágica das mais comoventes. Séculos depois do seu desaparecimento das arenas gregas, Electra ressurgiu em várias adaptações do teatro moderno, sendo representada por Sartre (*Les Mouches*), Jean Giraudoux (*Electra*), Jean Anouilh (*Electra*), aparecendo ainda com intensa efetividade no teatro norte-americano de Eugene O'Neill (*Mourning Becomes Electra*), que, seguindo os passos dos tragediógrafos gregos, apropria-se do mito para veicular seus próprios valores e ideais, reenquadrando a trama ancestral em um contexto histórico muito apelativo à crítica da sociedade do seu tempo.

Inspirado na trilogia de Ésquilo, O'Neill reescreve sua própria versão do antigo mito em *Mourning becomes Electra* (*O luto assenta em Electra*). Diferentemente do que ocorria no teatro grego, não se pode dizer que na dramaturgia do autor norte-americano as palavras sejam o elemento mais efetivo na elaboração do universo trágico. A bem da verdade, há uma crítica recorrente à obra de O'Neill como sendo poeticamente pobre. Deve-se considerar,

---

<sup>1</sup> Os crimes que enredam os personagens nessa trama mítica são apenas parte das maldições associadas à casa de Atreu, avô de Electra, pai de Agamemnon. Responsável pelo crime talvez mais terrível da tradição trágica dos gregos, Atreu teria sido aquele que serviu ao irmão, Tiestes, em um banquete funesto, as carnes dos sobrinhos, tendo o pai devorado, sem o saber, os próprios rebentos. Egisto, amante de Clitemnestra, é o filho de Tiestes que escapou do banquete, tendo sobrevivido para vingar o pai na geração seguinte, daí seu envolvimento com Clitemnestra e sua participação como mentor do assassinato de Agamemnon. Há versões distintas para a participação de Egisto, mas na *Orestéia*, o coro reclama, não do direito de Egisto à vingança, mas do fato de não ter ele mesmo empunhado o punhal, deixando a Clitemnestra a ação fatal, o que, segundo os anciãos do coro, o torna um covarde. Outra queixa do coro com relação a Egisto diz respeito ao trono que o mesmo irá ocupar após a morte de Agamemnon, mais que uma recusa pertinente ao universo dramático, essa impaciência do coro deixa ver a rejeição dos atenienses em relação aos tiranos, os reis ilegítimos. Para essas e outras informações acerca do teatro grego, cf. LUNA, *Arqueologia da ação trágica*, 2005.

contudo, a esse respeito, primeiramente, que a tradição crítica anglo-americana às vezes se mostra excessivamente exigente com relação à linguagem do drama, reflexos talvez de uma herança shakespereana que projeta expectativas dificilmente realizáveis, sobretudo porque o texto dramático, embora, obviamente, construído com palavras, depende sempre, por um lado, das condições dos teatros para os quais são escritos, por outro, das convenções literárias que regem a dramaturgia de cada época. Ao invés de enquadrar a linguagem de O'Neill como sendo pobre, talvez seja possível pensar que este dramaturgo era efetivamente um “homem de teatro” – de maneira que seus diálogos são apenas uma das formas de expressão dramática que convergem para a chamada “poesia do palco” no século XX. Pode-se afirmar, então, que a poesia dos dramas de O'Neill constrói-se, não prioritariamente com linguagem, mas com notáveis estratégias dramáticas e com elaborados signos teatrais – cenário, efeitos de luz e som, figurino, maquiagem e outros artefatos cênicos.

No caso de *O luto assenta em Electra*, vale a pena considerar o tratamento concedido à trama, uma antiga história totalmente adaptada a um novo e distante contexto histórico, inserida na moderna tradição do “drama social”, cuja característica fundamental é o rebaixamento dos personagens e da linguagem, em oposição aos protagonistas nobres, aristocráticos e à linguagem elevada (*stylus altus*) da antiga tragédia (clássica ou elizabetana). Mesmo assim, ainda que operando no domínio dos homens comuns e da linguagem prosaica, O'Neill consegue reter o tom dignificador, enobecedor, da tragédia grega.<sup>2</sup> Esse tom altissonante do drama de O'Neill aparece em várias dimensões: nas relações intertextuais com a própria trilogia de Ésquilo, portanto, no diálogo com a tragédia e os mitos gregos, na imponente mansão dos Mannon, de estilo grego, na altivez de Christine (Clitemnestra) e de Lavínia (Electra), na alta patente de Ezra Mannon (Agamemnon), enfim, na própria construção dos personagens, sendo todos os protagonistas enaltecidos em alguns de seus traços de composição, dignificados, alçados acima dos homens comuns, como o queria a tragédia grega e como recomendava Aristóteles na *Póetica*. Para esse efeito, conta muito o expressionismo, opção estética do autor, que realça, distingue, esgarça, exagera e deforma traços de realidade para construir uma mimesis dramática que nem se afasta completamente do real nem a ele se rende, revelando uma dimensão simbólica que se constrói através de relações dialéticas entre passado e presente, fazendo emergir novos e impensados patamares de significação. A esse respeito, considere-se, por exemplo, a habilidade do autor em estilizar os protagonistas da trama, emprestando-lhes uma face rígida, recuperando, assim, ao mesmo tempo, o uso de máscaras pelos atores do teatro grego e a hipocrisia, a falsidade, a recusa ao afeto e às emoções que o autor pretende denunciar como características do teatro da vida nos “tempos modernos”. A própria mansão dos Mannon espelha a altivez, senão a soberba de seus senhores, aliás, um traço de caracterização muito próximo da *hybris* dos gregos, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito e que impulsiona as ações transgressoras. Fato é que a mansão também carrega a dimensão de *persona* trágica sugerida pelas faces maquiadas dos Mannon – as seis enormes colunas brancas sugestivas de um templo grego são fixadas à frente da sólida construção de pedras cinzas como uma enorme máscara. Aliás, não se pode esquecer que a palavra grega *prosôpon* acumula significados relacionais acentuadamente dramáticos, significando, ao mesmo tempo, “pessoa”, “face”, “máscara”, sendo que seu sentido literal – “em direção ao olho” permite que o ser humano seja referenciado metonimicamente por sua cabeça, seu rosto ou sua “máscara” constituindo a essência do ser.

Uma análise estrutural de *O luto assenta em Electra* também demonstra como a adaptação da antiga trama para o novo contexto histórico faz jus à complexidade da trilogia grega. Na obra de O'Neill, mantém-se os quatro níveis dos conflitos observados no texto de

---

<sup>2</sup> A tragédia foi classificada por Aristóteles, juntamente com as epopéias, como representativa de um gênero que enaltece, que dignifica os homens (*spoudaion*), em oposição à comédia, gênero que rebaixa os homens (*phaullon*).

Ésquilo: há uma dimensão de drama existencial, que atinge profundamente cada personagem, um drama doméstico, provocando a derrocada do núcleo familiar, um drama social, dando a ver uma ordem social que fomenta atitudes reprováveis, corrompe as relações humanas e ameaça valores fundamentais ao indivíduo, havendo, ainda uma tragédia política como pano de fundo, a Guerra Civil Americana tomando o lugar da Guerra de Tróia. Assim como na obra de Ésquilo, no drama de O'Neill esses vários níveis também se entrelaçam e se confundem, produzindo uma atmosfera dramática altamente eficaz, com índices de significação que se projetam em várias direções: psicológicas, éticas, sociais, ideológicas, estéticas.

Em toda a trama, a influência da psicanálise revela-se ingrediente singularmente eficaz para a construção dos personagens e de suas ações. Em um universo laicizado, em que os antigos mitos aparecem dessacralizados, o investimento nos subterrâneos da mente humana favorece uma aura de mistério, instaurando uma profundidade representacional muito apropriada ao sentimento trágico herdado da tradição mítica. Aliás, na versão de O'Neill, o bem conhecido complexo de Electra proposto por Freud surge emparelhado ao complexo de Édipo, caracterizando as relações no âmbito familiar, muito apropriadamente gerando um campo de tensão que opõe, de um lado, pai e filha, de outro, mãe e filho. Não havendo uma Ifigênia a ser sacrificada a Ártemis ou a qualquer outra deusa, faz muito sentido dramático que a Clitemnestra moderna, Christine, tenha uma queixa profunda contra o marido, o General Mannon, por ter este convencido o filho Orin (Orestes) a acompanhá-lo na guerra. A responsabilidade de Mannon pelo alistamento e conseqüente afastamento de Orin dos braços da mãe será motivo fundamental para o ódio que Christine alimentará pelo marido que irá trair e matar. Esse mesmo complexo de Édipo, que aproxima Orin e Christine, ampara as racionalizações de Electra, que dirige completamente seus afetos para o pai, justificando essa atitude como conseqüência do desprezo que sente por parte da mãe. Está posta a mesa para o banquete de sangue familiar.

Intensificando os conflitos motivados pelas investidas do inconsciente, outras razões serão trazidas à baila para garantir que a dissensão afetiva no núcleo doméstico tenha também outras causas. Christine será a representação da beleza, da exuberância, da sedução, personificando um estereótipo feminino ameaçador, porquanto mais próxima ao que é "natural" e, nesse sentido, selvagem, instável, transgressora, libertária. Mannon assumirá uma caracterização oposta, sendo frio, reservado, incapaz de demonstrar afeição ou emoções, representa as ordens, as instituições e as convenções sociais, personificando um estereótipo condizente com a imagem do "civilizado".

A despeito dessas nítidas distinções, não há impulsos maniqueístas na construção da trama de O'Neill. Talvez porque outros níveis de significação se imbriquem no processo de caracterização, que não se reduz aos esquemas acima mencionados. Por exemplo, a oposição Christine e Mannon pode também ser vislumbrada como o eterno conflito entre Eros e Tanatos, Christine sendo justamente a força vital, a energia das paixões, pulsão de vida, Mannon simbolizando a pulsão de morte, o general de guerra que se recusa a encontrar a morte nos campos de batalha para sucumbir em seu retorno ao "lar mascarado", templo de morte e luto, a galeria de imagens dos antepassados dependuradas no gabinete do patriarca sendo o garante efetivo da presença inamovível de fantasmas que espiam, caçam e assombram os vivos, mantendo-os nos labirintos do eterno sofrer. A própria nomeação das peças alude a essa presença inquietante de fantasmas do passado a assombrar o presente – as peças que compõem a trilogia se intitulam, na significativa seqüência: *Homecoming* (A Volta ao lar), *The Hunted* (Os caçados) e *The Haunted* (Os assombrados).

A bem da verdade, esse passado que sempre retorna para assombrar a felicidade humana é tema recorrente em O'Neill, não apenas nessa obra, mas em várias outras de suas peças, sobretudo em *Long day's journey into night* (Longa jornada noite adentro), sempre referida pela crítica como sendo uma obra autobiográfica. O tratamento dramático concedido



por O'Neill à presentificação do passado nos impele a considerar um conhecido preceito da dramaturgia trágica: o passado é realmente o mais trágico dos tempos; se foi feliz, não é mais, se foi infeliz, não pode ser mudado. Considere-se, a esse respeito, como a própria economia temporal do gênero dramático tira proveito da convenção do início *in medias res*: ao situar o começo da ação em um ponto no qual as condições para a deflagração dos conflitos já ocorreram, o passado imutável assegura que o presente será dramático. Nada há que possa modificar o rumo dos acontecimentos: ao levantar da cortina, já Mannon havia se ausentado de casa com seu filho para a guerra, já Christine traía o esposo, já Lavínia (Electra) desfilava com seu caráter melancólico à espera do retorno dos afetos do pai. A morte de Mannon aparece nesse contexto já turvado pelas ações do passado como um primeiro desfecho trágico, sendo que a dimensão temporalmente distendida da trilogia assegura espaço para a perpetuação do sofrimento, cujas causas permanecem enraizadas nesse passado que não se pode mudar.

Nesse universo conflituoso, um lugar especial é concedido por O'Neill para reflexões sobre a vida social e política, inserindo o autor registros que coincidem com suas declaradas visões críticas de mundo, referendando algumas de suas pesadas avaliações pessoais sobre a falácia e a falência da sociedade norte-americana. Essas críticas recorrem nas peças, despontando aqui e ali sem embargo da qualidade dramática da obra, o contexto sendo entretecido em uma urdidura textual que não chega a caracterizar digressões, intrincadas como estão nos próprios processos de construção da ação e da caracterização de personagens. Considere-se, a esse respeito, as observações de Orin sobre a guerra, retalhos de memória dos campos de batalha, estratégia dramática efetiva, na medida que, a um só tempo, retira-nos do teatro, instigando reflexões sobre a estupidez da guerra, e prende-nos ao drama do jovem soldado, ainda vivo, mas apenas morto-vivo. Nas comoventes palavras de Orin:

*ORIN: I met a Reb crawling towards our lines. His face drifted out in the mist towards mine. I shortened my sword and let him have the point under the ear. He stared at me with an idiotic look as if he'd sat on a tack – and his eyes dimmed and went out. (...) Before I'd got back I had to kill another in the same way. It was like murdering the same man twice. I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over, and that in the end I would discover the man was myself! Their faces keep coming back in dreams (...) I thought what a joke it would be on the stupid generals like Father if everyone on both sides suddenly saw the joke war was on them and laughed and shook hands! (O'NEILL, 1989, p. 156)*

Assim como Orin, ao longo da peça, personagens deixam rastros significativos para o desvelamento de diversas facetas reprováveis da vida política e social. Considere-se como mesmo os chamados personagens menores são elencados para fins de aproveitamento da peça como lugar de crítica às instituições sociais. Ainda que não tenham suas faces maquiadas para sugerir máscaras teatrais, esses personagens periféricos denunciarão, por exemplo, o uso generalizado de máscaras no cotidiano da convivência social. Numa instância quase humorística, porquanto inoportuna e inapropriada, a Senhora Hills, a esposa do reverendo Everett, deixa cair a sua e a máscara do seu religioso marido, deixando entrever, justamente no velório de Mannon, não a piedade cristã, mas o impiedoso julgamento do casal acerca do defunto:

*MRS.HILLS: (breaks in tactlessly): Maybe it is fate. You remember, Everett, you've always said about the Mannons that pride goeth before a fall and that*

*some day God would humble them in their sinful pride. (Everyone stares at her, shocked and irritated). (Ibid., p. 116)*

Sem perder de vista a representação da maledicência humana, O'Neill aproveita o mesmo velório para incluir Dr. Blake, o médico de confiança da família, dentre os atores cujas máscaras sociais sinalizam uma apreciação crítica das instituições que representam ou das posições sociais que ocupam. Assim se entretence o diálogo maldoso entre Dr. Blake e Josiah Borden, gerente da companhia de Mannon, empregado, também de confiança, do morto:

*BLAKE: I haven't asked Christine Mannon any embarrassing questions, but I have a strong suspicion it was love killed Ezra!*

*BORDEN: Love?*

*BLAKE: That's what! Leastways, love made angina kill him, if you take my meaning. She's a damned handsome woman and he'd been away a long time. (...)*

*BORDEN: (with a salacious smirk): Can't say as I blame him! She's handsome! I don't like her and never did, but I can imagine worse ways of dying! (They both chuckle.) Well, let's catch up with the folks. (Ibid., p. 119)*

Para melhor compreender esse universo dramático pervertido, de sorrisos nos funerais e lágrimas nas bodas, como diria Shakespeare, vale a pena ouvir o próprio O'Neill, que julga haver algo de podre no espírito que assombra seu país e que impulsiona os homens à danação. Em entrevista concedida à imprensa, insistindo em sua concepção segundo a qual os Estados Unidos seria "o maior fracasso" do mundo, sugere o autor que a razão seria "o eterno jogo de tentar possuir sua alma pela posse de algo fora dela, também", e "a América, com seus imensos recursos, tinha sido especialmente tentada a jogar aquele jogo". Nós somos, diz O'Neill, "o maior exemplo do: pois que valerá ao próprio homem se ele ganhar o mundo inteiro e perder sua própria alma?" (*apud*. GASSNER, 1965, p. 104).

Contra os males da civilização, vislumbra-se ainda um último refúgio nesse universo dramático. Após a morte de Mannon, cada um dos protagonistas da peça acalentará sonhos de sobrevivência paradisíaca, referenciando insistentemente algumas "ilhas" (*the islands*) nas quais sonham encontrar a felicidade. Essas ilhas são anunciadas pela primeira vez por Adam, personificação do sedutor Egisto, que deixa a tragédia antiga para se tornar amante de Christine, a Clitemnestra moderna. Contudo, essas ilhas permanecerão como lugar simbólico, por isso mesmo irreal, inacessível ou incompatível com as dores provocadas pelos fantasmas do passado e do presente, fantasmas que habitam as galerias da mansão, mas também os porões das mentes dos perturbados indivíduos que transitam nos corredores estreitos do drama do premiado dramaturgo. Fato é que Christine e Adam serão mortos, assassinados por Orin, antes que possam tomar o navio que os transportaria aos eternos enlevos nas ilhas utópicas. Também Orin, ao repetir em cena o antigo matricídio, assegura a impossibilidade de sua própria redenção, engatilhando, na culpa inamovível, a arma com a qual, tempos mais tarde, dará cabo à própria vida. Concentram-se, finalmente, em Electra, as últimas esperanças de superação da trágica trama.

Tendo sido a única que efetivamente desfrutou dos prazeres das longínquas ilhas, Lavínia parece prometer, em seu retorno, a possibilidade de libertação do humano agrilhado pelo dramaturgo aos subterrâneos do sofrimento e da culpa. Não se pode acusar a heroína de fragilidade: Lavínia tentará, com todas as suas energias, escapar à angústia da existência que assombra o universo trágico modelado por O'Neill. Entretanto, caminhando em sentido oposto ao do antigo mito que a inspirou, Lavínia afasta-se definitivamente da Electra grega. Sem deuses que a absolvam, inserida em um mundo corrompido, de valores pervertidos,

Lavínia perde-se nos labirintos escuros de sua própria mente conturbada. Ao final do drama, ao enterrar-se viva na mansão assombrada pelos mortos, a heroína de O'Neill sela um destino trágico aterrorizante, negociando o sentido metafísico da morte como fim da vida para denunciar forças existenciais e sociais que decretam a morte em vida. No universo dramático que enreda a heroína, não há como negar: o luto assenta em Electra.

### **Referências Bibliográficas**

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ÉSQUILO. Oréstia. In: *A tragédia grega*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- EURÍPEDES. Electra. In: *Obras dramáticas*. Trad. directa del griego por Eduardo Mier y Barbey. Buenos Aires: Libreria "El Ateneo" Editorial, 1951.
- GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1965.
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- SÓFOCLES. *Electra and other plays*. Trans. E. F. Watling. London: Penguin Books, 1953.