

Orestes e Electra: da justiça distributiva à violência brutal

Orestes and Electra: From distributive justice to brutal violence

Marisa de Assis Souza

Resumo

As tragédias *Electra* e *Orestes* são produções que pertencem ao mesmo tipo de drama, embora de espécies diferentes. O fato de algumas cenas serem marcadas pelas lamentações dos filhos de Agamêmnon, a técnica de Eurípedes força nossa imaginação para o pano de fundo político-social descrito na dinâmica interna das cenas dos acossados - os personagens encontram-se em situações humanas limite. As peças assumem várias características ao longo da ação. A primeira inicia com o relato da dor e da mágoa de Electra pela morte do pai e da irmã. Sua dor transforma-se em um ato de conspiração para matar sua mãe e seu padrasto. A segunda retoma o tom lamuriento de Electra, para culminar com um desejo forte de vingança, sublinhado de hediondez - resultado dos confrontos entre os conceitos da justiça de Deus, a justiça dos homens, a Lei de Talião e a diké.

Palavras-chave: vingança, derrota, Deus ex-machina

Abstract

The tragedies *Electra* and *Orestes*, though of different kinds, belong to the same type of drama. Euripides's technical procedure of shaping some scenes under the laments of Agamemnon's children forces us to imagine the sociopolitical background, as it is described within the internal dynamics of the chasing scenes - where the characters find themselves at the edge of human condition. Both plays take on several features along the course of action. The former starts with Electra's tale of woe on the death of her father and sister. Her pain and sorrow turn out into an act of conspiracy to kill her mother and step-father. The latter resumes Electra's woeful tone in order to evolve ultimately into a powerful lust for a most vicious revenge, resulting from the clash of concepts such as godly justice, man's justice, the Law of Talion, and the diké.

Key words: revenge, defeat, God ex-machina

As tragédias *Electra* e *Orestes* começam com as lamentações de Electra. Na primeira peça, Electra manifesta sua mágoa pela mãe, relatando as condições miseráveis nas quais se encontra, seu exílio, o rebaixamento funcional (agora

é praticamente uma doméstica), a distância do irmão que não sabe estar vivo ou morto.

Em *Orestes* o procedimento é quase o mesmo, a peça inicia com o relato de Electra a respeito das faltas e desgraças que se abateram

Marisa de Assis Souza é Licenciada e Bacharel em Ciências Sociais/Univale - Universidade Vale do Rio Doce - MG; Bacharel em Estudos Literários/UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto - MG, e Mestranda em Literatura Comparada/UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

sobre ela e Orestes, as quais são conseqüências de complicações anteriores. Ambas as tragédias são a continuação da maldição familiar, iniciada com Tântalo (este foi o grande responsável pela *harmatía* (herança), dos longos sofrimentos e sangue derramado, agravados pelas faltas individuais da maioria dos personagens. O sacrifício de Pélopo, o assassinato de Enômaos, o festim dos filhos de Tieste, o sacrifício de Ifigênia e o assassinato de Agamêmnon são respostas do funcionamento da *machina fatalis*, que culminam no matricídio e na força brutal, através da aplicação da Lei de Talião.

Na primeira peça, que leva o nome da filha de Agamêmnon, Electra tem um comportamento apático e lamuriento até o momento em que o ancião confirma ser Orestes, seu irmão, o hóspede que acolhera em sua casa: "Vede o estado de meus cabelos e de minhas vestes. Por acaso condizem com a situação de uma princesa? Ou se assemelham aos "de uma troiana escrava que na guerra tenha caído prisioneira de meu pai?" (Eurípedes, 1957, p.237).

O retrato que Eurípedes faz de Electra no início da peça é um avesso da face que ela nos apresentará depois. Sua apatia inicial é um elemento significativo que pode explicar o contraste final do homem frente ao fio que separa a calma da ira.

Essa tensão, na interpretação de Kitto, é chamada de "realismo" (Kitto, 1972, p.122). Para ele e realismo de Eurípedes, era uma "facilidade (que ele compartilhava com o resto de Atenas) para fazer pouco da lenda. [...] a ironia como parte da atitude de Eurípedes para com a sua caracterização; é uma ramificação do seu distanciamento" (idem).

Esse distanciamento da lenda que caracteriza Electra como uma mulher simples, que ambigüamente nos fala de sua desgraça, apresenta respectivamente, como amigos, tanto o seu pseudomarido, "como são para mim os deuses, porque não me ofendestes em minha desgraça" (Eurípedes, 1957, p. 235). Notamos que Eurípedes assim o faz para nos apresentar não só uma personagem consistente mas também para criar um novo conceito para glória e conquista sobre as guerras que envolveram os gregos e troianos: "meu infeliz pai, que ao regressar de Tróia ao cabo de tão longa ausência, encontrou a morte, a morte cruel pelo machado, conseqüência

da traição da minha mãe" (idem, p.237).

Dessa forma, Eurípedes desvia a atenção do público para o pano de fundo político, utilizando-se da caracterização de Electra.

Entretanto, antes da chegada de um suspeito, Electra continua passiva diante da sua vida miserável e da sua vontade de ferir aqueles que lhe são odiosos:

nenhuma divindade ouve os clamores de uma mísera criatura, nem se recorda dos antigos sacrifícios que meu pai lhe ofereceu. Ai de mim! – meu pai está morto, e meu irmão vagando em terra estranha, procura, talvez, um abrigo, - ele, que desce de um progenitor tão ilustre! E quanto a mim, vivo numa pobre choupana, sofrendo o desgosto de me ver exilada da casa paterna, enquanto minha mãe se uniu criminosamente a outro, num lar maculado pelo crime (Eurípedes, 1957, p. 238).

Até a chegada do ancião, Electra continuará nos informando suas condições sociais, após ter sido afastada do palácio dos Átridas. Ela nos descreverá o tipo de casa onde vive, o marido que sua mãe impingiu-lhe e seu exílio. Sabemos que ela vive na pobreza, tendo que recusar o convite das mulheres que querem levá-la a uma festa em honra à deusa Hera.

Esta apatia, a falta de vontade para ferir a quem odeia, "supõe a presença de circunstâncias que conduzem a colisões, com ações e reações. Presentes estas circunstâncias, é difícil prever onde deve a ação começar" (Hegel, 1964, p.120).

As circunstâncias, nesse caso, em *Electra* e *Orestes* são a série de assassinatos iniciados na casa de Tântalo. Hegel (1964, p.122) nos afirma: "é preciso apreender as circunstâncias que sulcaram a alma do indivíduo e lhe revelaram a colisão em que se acha empenhado e cuja solução procura, pois isso constitui a ação propriamente dita".

A solução que Electra procura para os seus infortúnios encontra-se fora do seu alcance. Orestes também é um exilado. Seu pai está morto e por sua vez, seu marido é um sujeito destituído tanto de posse quanto de um título que possa encorajá-la a vingar-se, sozinha, de Clitemnesta e Egisto.

Até a chegada do ancião, Electra torna a nos informar suas condições sociais, após ter sido afastada do palácio dos Átridas. Tal atitude

de reforça uma fragilidade que será totalmente modificada à medida que a peça for evoluindo.

Os desejos de Electra só caminham para o fim desejado com a chegada de um intruso. Sem dar-se a reconhecer, Orestes volta a seu país, descobre a irmã e faz que lhe contem suas desgraças.

Electra e o esposo desejam hospedá-lo, por isso, ambos vêm-se obrigados a pedir alimento e bebida ao velho que, anos atrás, salvava Orestes da ira de Egisto. O próprio velho reconhece Orestes. Após a alegria do reencontro, segue-se a cuidadosa elaboração de um plano orientado pelo ancião. A partir desse momento, Electra transforma-se em uma mulher forte, decidida, fria e vingativa.

A coragem que se apodera de Electra transforma não só o seu pensamento, mas também seu corpo sofre sensíveis modificações. Schopenhauer, nos afirma que esse tipo de representação ocorre “só para as ações causadas por motivos, mas também para aquelas que seguem involuntariamente uma excitação. Sim, o corpo inteiro é apenas a vontade objetivada” (Schopenhauer, p. 133-134).

Se antes tínhamos uma Electra de vestes plebéias, cabelos devastados como os das bárbaras, magra, abatida e desprovida de jóias, agora nos deparamos com uma mulher que deseja enfeitar-se com todos os ornatos que possui, após saber da morte de Egisto.

Em *Orestes*, Electra retoma o mesmo tom lamuriento com o qual abrija a peça que leva seu nome. Próxima ao leito do irmão ela nos relata os sucessivos infortúnios que se abateram na casa de Tântalo até o matricídio cometido por Orestes, sendo ela sua cúmplice.

Após a chegada de Helena, Electra transforma-se momentaneamente e consegue um duplo feito durante a breve visita da tia; julgou ser desnecessário fazer qualquer tipo de libação para a mãe e teve coragem suficiente para acusar Helena de ser a responsável da ira instaurada entre os argivos. Sua mudança também pode ser percebida quando critica a vaidade de Helena.

Essa nova disposição de Electra é a revelação “do que há de mais profundo no indivíduo que, na acção, manifesta e realiza seu ser mais íntimo; e visto que a acção é de natureza espiritual, na expressão espiritual, no discurs-

so se representa ela com a máxima clareza e determinação”, no dizer de Hegel (1964, p.123).

Podemos inferir que a determinação de Electra e o seu discurso são resultantes do desprezo que sente por sua tia Helena e todas as conseqüências da sua fuga: o sacrifício de sua irmã Ifigênia, os dez anos da Guerra de Tróia, os anos que o pai ficou ausente de Argos, o número sucessivo de mortes ocorridas após a volta de Agamêmnon.

A força foi o único meio possível para obter de volta seus direitos e de seu irmão. Só pela força afirmaram-se diante dos argivos e permaneceram no palácio dos Átridas.

O conflito trágico deriva da natureza híbrida do homem que se debate entre dois pólos: o homem e o mundo dos valores que constituem o seu horizonte de vida. Neste sentido, toda tragédia nos mostra qual é a sua medida, se a mesma pode ser encontrada em sua particularidade ou se ela reside em algo que a transcende.

Após a confraternização do reencontro, os irmãos traçaram os detalhes de suas vinganças. Em Eurípedes, o matricídio é uma ação sem vínculos religiosos, mesmo existindo por detrás dos atos de Orestes os mandamentos de Apolo. Os irmãos pouco conversam, pois sabem que há muito adiaram aquele momento: “Electra: és tu, meu Orestes?

Orestes: Sim... o teu vingador... se conseguir recolher os laços que atirarei... mas, tenhamos esperanças: seria preciso admitir que não existem os deuses, se o crime suplantar sempre há justiça!” (Eurípedes, 1957, p. 255).

No entanto, mesmo sabendo ter apenas os braços e o destino como instrumentos para recuperar os seus bens, tanto Electra como Orestes invocam o auxílio de Júpiter, Hera, Gaia e de todo os mortos. Ou seja, invocaram tanto as forças positivas como as negativas.

Hegel (1964, p.134) nos afirma que esse tipo de “conteúdo atribuído aos deuses pertence ao próprio homem e corresponde a esta ou àquela das suas paixões, das suas decisões, à sua vontade”.

A partir desse momento, os discursos de Electra e Orestes ficam cada vez mais ambíguos; ora celebram a justiça dos deuses: “ó deuses” ó justiça! Tardastes, sim, mas finalmente vieste!” (Eurípedes, 1957, p.265), ora temem e a justiça dos homens: “Esta cidade é irri-



tável, sempre disposta à censura” (Idem, p.268); ora temem a justificados deuses: “Oh, Apolo!” Tu ordenastes a vingança tu causaste males tremendos e evidentes!” (idem, p. 280). Ambos estão no limite. Essa ambigüidade será reforçada através das palavras dos Dioscuros, que também qualificaram Apolo como um deus paradoxal. Portanto, Orestes e Electra conseguirão o perdão:

Vimos a Argos, e assistimos ao assassinio de nossa irmã, tua, mãe. Ela sofreu um castigo justo, mas tu fizeste mal Orestes; e Apolo... Apolo... oh! Ele é nosso senhor, e nos calamos. Embora sábio, ele não te aconselhou a sabedoria: mas forçoso obedecer... Agora, urge que executes o que te ordena o destino superior a Júpiter (idem, p.281-282).

Dito dessa forma, os Dioscuros apontam a insensatez dos filhos de Agamêmnon que se deixaram influenciar pela lei divina (*nomos Theios*). Para os Dioscuros, esse tipo de lei está abaixo das leis do Estado. Entretanto, os Dioscuros também não deixam de ser ambíguos à medida que afirmam ser “forçoso obedecer” as ordens de Apolo.

Assim, mais uma vez, Electra e Orestes vêem-se entre dois mundos: o universo particular, no qual ainda ocorre a justiça distributiva, ou na realidade que os transcende. Sobre esse estado de coisas, Hegel afirma:

mas, então, o que há de íntimo no homem pode aparecer como sendo o domínio puramente passivo onde se exerce a acção do espírito de Deus o que implica a anulação da vontade humana que assim fica despojada da sua liberdade, e a decisão divina, em virtude da qual esta acção se exerce, aparece ao homem como uma espécie de *fatum* de que o seu eu está completamente afastado [...], em tal concepção, Deus ordena e os homens só têm de obedecer. Nem os grandes poetas conseguiram manter-se sempre acima desta concepção da exterioridade dos deuses em relação aos homens (1964, p.134-135).

Mas esse limite já havia dado seus primeiros sinais, quando Orestes aparece com o corpo de Egisto. Electra assume uma postura totalmente diferente, seu discurso é nervoso e oscilante entre o bom senso e a insânia. Diante

do corpo de Egisto, tanto lhe dirige palavras de reprovação como de insultos e humilhações:

Tu me desgraçastes, bem como a meu irmão [...] E incorreste na loucura de supor que nossa mãe te seria fiel [...] minha mãe sabia que se casara com um homem indigno; criminosos ambos [...] Para mim, prefiro que meu marido apresente uma fisionomia viril e não um rosto efeminado. (Eurípedes, 1951, p. 135).

Frente às duas situações de descontrole, associadas à própria desmedida de Apolo, Eurípedes oferece-nos os Dioscuros. O que eles fazem, parece-nos deuses *ex-machina* para organizar o caos: Orestes será perdoado pelo Aeropago e Electra será esposa de Pílates.

Essa atitude do poeta é criticada por Hegel, pois esse tipo de solução “transformaria os deuses em máquinas mortas e os indivíduos em meros instrumentos de uma vontade exterior” (1964, p. 135).

Relembrando que a tragédia precisa assumir novas características, pois nos anos 341 a.C. os deuses da antiga religião pouco surgem nas peças teatrais, Eurípedes, compreendeu que seus personagens deviam ser escritos sob uma nova concepção. Portanto, *Electra* e *Orestes* ultrapassam os limites do puramente humano. Vendo os corpos assassinados, não sentem plenamente a glória, nem o sentimento de expiação, mas o terror e o arrependimento. Este sentimento é expressado nas falas finais dos irmãos:

Electra: Que eu te abrace pela última vez, irmão querido! As imprecções de nossa mãe nos separam, e nos levam para longe do torrão paterno!

Orestes: Sim. Estende-me os braços... abraça teu irmão... e chora por mim como se eu fosse o túmulo de um morto! (Eurípedes, 1957, p. 284).

A sociedade da época de Eurípedes viveu sob os auspícios da guerra do Poloponeso e sujeita às flutuações de conceitos filosóficos, morais e religiosos. A desordem humana assume proporções tais que abre caminho para atitudes antes inadmissíveis. Então, nas palavras dos Dioscuros, inferimos ser os pensamentos dos escritores do período de Eurípe-



des: "Dioscuros: Oh! Tu proferes queixumes comoventes, mesmo para os deuses. Realmente, tanto nós, os Nunes urânios se compadecemos pelas misérias a que estão sujeitos os mortais" (Eurípedes, 1957, p. 285).

Essa miséria humana, descrita sob forma de terror e consciência dos atos, é ampliada em *Orestes*. Nesta peça, Eurípedes retoma parte dos fatos propulsores das ações de Electra, Pílates e Orestes. As falas dos personagens têm muito mais um caráter político-econômico, apesar da aparente e constante referência ao matricídio. Entretanto, centraremos nossa atenção no primeiro caso, para entendermos melhor os excessos praticados pelos três amigos, no final da peça.

Diante do leito do irmão, Electra nos revela o infortúnio que os deuses enviaram para ambos em um longo monólogo: esse infortúnio havia sido gerado por Tântalo. Este gerara Pélops e dele nasceu Atreu, para quem, ao tecer os fios do destino, a deusa fiou a discórdia, para mover guerra a Tieste, seu irmão. Horrivemente Atreu, depois de os matar, serviu-lhe os filhos num festim. De Atreu e Aérope nasceu o glorioso Agamêmnon e Menelau. Menelau recebeu por esposa a odiada Helena. Agamêmnon ficou com a famigerada Clitemnestra. Quatro filhos nasceram dessas mulheres – Crisótemis, Ifigênia, ela e Orestes. Sua ímpia mãe matou o marido, depois de enredá-lo em um ardil. Febo convenceu seu irmão a matar a mãe que o gerou, feito que não é glorioso aos olhos de todos. Contudo, Orestes matou-a para não desobedecer aos deuses. Também ela, Electra, tomou parte no homicídio e Pílates, que os ajudou. Desde então, o desventurado Orestes encontra-se prostrado no leito. É este o sexto dia, desde que o fogo purificou o corpo de sua mãe assassinada. Desde então, decretou a cidade de Argos que ninguém os acolhesse. Decisivo é este dia em que saberemos o voto da cidade dos argivos: se devemos morrer ambos.

Em "A técnica da tragédia de Eurípedes", Kitto (1972, pp.169-170) afirma-nos que:

Nestas tragédias de Eurípedes, o passado, habitualmente, não é nada, uma vez que a peça começou. Não actua nem como elemento de domínio na conduta dos actores, nem como parte da atmosfera trágica do conjunto. Portanto, nem os actores

nem o coro podem introduzi-los sem um considerável montante de pretensão. O seu único significado é ter, de facto, produzido o presente; é absolutamente formal e é tratado formalmente. Nada impede, quer o coro quer os actores, de relembra-rem o passado no caso de ser relevante para o tema presente, mas podem não o recapitular como forma de começar a ação, ou falar apenas para nos fornecer factos; contudo, a peça não apresentando um crescimento orgânico, dificilmente pode começar sem um sumário.

Eurípedes, diz Kitto, pouco se utiliza do presságio, "isto é precisamente o que Eurípedes não quer. Desta vez a sua idéia trágica depende do elemento de surpresa e do impacto da narrativa" (idem, p. 173).

De fato, quando a filha de Agamêmnon pronuncia as primeiras falas, temos uma idéia de continuidade de suas lamentações realizadas em *Electra*. Essa postura da personagem conduz o público a prever o futuro, incorretamente.

O primeiro diálogo de Electra com o coro é uma retomada da ordem insensata de Apolo, das imprecações de Clitemnestra, sua virgindade, da provável condenação dela e do irmão. A esses lamentos soma-se ainda o peso de uma vitória sinistra:

Coro: Claro, então, é o seu destino

Electra: Destituíu-nos fê-lo totalmente

o inútil e abominável assassinato

determinado a mãe que matou o pai.

Coro: Com justiça, é certo.

Electra: Mas não com honra.

Matastes, morreste, Ó mãe que me geraste,

mas destruístes

O pai e estes filhos que vêm do teu sangue!

Estamos perdidos, somos como mortos, estamos perdidos!

(A Orestes). Pois tu estás entre os mortos, e a minha vida

ecoa-se, na maior parte, em gemidos e lamentos,

e em lágrimas noturnas, porque sem esposo,

sem filhos, vida inútil, desgraçada entre

as mulheres,
para sempre arrasto. (Eurípedes, 1999, ver
sos 291-295)

Entretanto, Electra e Orestes não têm consciência plena do labirinto social, político e econômico no qual estão inseridos. Ora eles têm a certeza que Menelau os desgraçará mais ainda, pois Helena também se encontra na cidade de Argos, ora têm a ilusão de serem salvos por ele.

Essas ilusões dissipam-se com a chegada de Tindáreo, pai de Clitemnestra e sogro de Menelau. O discurso de ambos conduz Menelau a adotar uma postura ambígua diante do sobrinho. Defendendo o fim da Lei de Talião, Tindáreo busca o apoio do genro, para condenar Orestes.

Nesse momento da peça, é necessário que prestemos atenção às falas dos três sobre o efeito das ordens dos deuses, em um período no qual “começa um novo modo de pensar [...] e a concepção que separa os bons e maus” (Lesky, 1976, p.199). Nesse momento, os discursos são marcados pela diferença entre o dizer e o dito e pela restrição da justiça divina frente àquela praticada nos tribunais.

Podemos afirmar que, a partir desse momento, Eurípedes concebe uma nova caracterização a seus personagens, dando-lhes uma nova seqüência psicológica e, ao mesmo tempo, traz ao palco as questões que envolvem o poder, o favoritismo e o caos no qual se transforma uma nação, quando envolvida em constantes guerras.

A partir das ameaças feitas por Tindáreo e Menelau e das fraquezas desse, Orestes compreende ser a troca de favores a única solução para os seus problemas, pois seu tio lhe oferece uma esperança muito frágil. Os argumentos deste se sustentam muito mais na sorte: “é necessário aos sensatos serem escravos da sorte” (Eurípedes, 1999, verso 715) do que em uma defesa decisiva diante da assembléia dos argivos.

Os tempos são outros. Orestes sabe serem as ordens dos deuses desacreditadas entre os homens. É justamente da sorte que não espera ajuda ou justiça. Além disso, há muito questiona a validade das ordens de Apolo: “mas vê Apolo, [...]. A ele, considerai-o ímpio e matai-o! Ele é que errou, não eu” (idem, vv. 591-596).

As suspeitas de Orestes e Electra se concretizam. A assembléia caracterizou-se pelo partidarismo e a inveja. A entrada de Pílades, trazendo as notícias do julgamento e sua raiva contra a fraqueza de Menelau, conduzem os três amigos à tomada de uma atitude inesperada e precipitada: “Mas, já que vamos morrer, cheguemos a um acordo, para que Menelau partilhe da nossa infelicidade [...] matem Helena: amarga dor será para Menelau” (idem, vv. 1097-1105).

O recurso utilizado pelos amigos, nesse caso, é muito diferente daquele pensado para matar Clitemnestra. O ardil por eles elaborado também envolve o seqüestro de Hermíone e uma posterior chantagem com Menelau: “Morrendo Helena, se Menelau de ti quiser se vingar, ou deste e de mim – porque todo esse grupo de amigos forma uma unidade – tu, declara que matarás Hermíone!” (idem, vv. 1192-1194).

Hegel (1964, p.145), sobre este tipo de atitude de Orestes, afirma: “Orestes, por exemplo, mata a mãe, não sob a influência de um desses impulsos interiores a que chamamos paixões, pois o *pathos* que o leva a tal acto é um *pathos* reflectivo e motivado”. Nessa nova situação há uma inversão do sentido dado por Hegel; nesse caso, predomina o desejo de sobrevivência a qualquer custo. A frieza de Electra na preparação do aprisionamento de Hermíone mostra-nos uma outra personalidade dos três personagens e, no caso, do ser humano diante de seus limites. Quanto a Hermíone, a sua reação remete-nos à indefesa Ifigênia diante do pai, no momento anterior ao sacrifício oferecido a Artemis:

Electra: Porém, ó tu que nos braços de minha mãe foste criada, tem piedade de nós e de nossos males nos alivia. Vem por aqui, para a luta, que eu te levarei! Pois a chave da salvação, só tu a teus para nós [...]. Ó vos que estais em casa, amigos portadores gládio, capturais a presa ou não? [...]. Prendei-a, prendei-a! E enquanto colcai a espada no pescoço dela, esperai, em silêncio, que Menelau a veja, porque encontrou homens e não frígios covardes, e sofre aquilo que covardes devem sofrer (Eurípedes, 1999, vv. 1339-1351).

Entretanto, toda a dramaticidade descrita por Eurípedes é quebrada pela reintrodução



de uma divindade na ação. A intervenção que Eurípedes oferece-nos serviu apenas para dar à ação um desfecho tradicional, na qual são anunciados dois casamentos felizes.

Eurípedes optou por aplicar em suas peças um estilo mais dramático. Se a princípio temos personagens lamurientos, esses se transformam e adotam atitudes brutas – elemento surpresa – caracterizadas por uma psicologia ainda não adotada por outros tragedistas.

O grau de abstração nas peças de Eurípedes exige que façamos algum esforço de imaginação, principalmente pela ausência de preságio e pelo não-cumprimento das tarefas.

Se em *Electra* a ação conduz a um fim esperado, apesar de hediondo, em *Orestes* os sentimentos dos personagens modificam-se passando por sucessivas fases que vão do ódio à vingança, do remorso à derrota; os quais, mais tarde, reforçados pelas traições familiares, os transformam em pessoas frias e vingativas.

Outra transformação significativa encontra-se entre intervenções dos deuses ex *machina*. Na primeira peça analisada os Dioscuros concluíram que Apolo fora imprudente. Em *Orestes* a aparição do próprio Apolo serviu apenas para demonstrar que Eurípedes ainda sofre algum tipo de influência da mitologia tradicional, não se arriscando a escrever uma tragédia totalmente sustentada na história humana.

Menelau, na concepção de Eurípedes, iguala-se a Helena. Sua atitude diante do sobrinho, do sogro, dos argivos e da filha desenvolveu-se da piedade ao individualismo. Talvez isso explique o porquê do assentimento de Hermíone em se casar com Orestes.

Uma semelhança entre as peças é verificada no papel desempenhado pelo velho e Píladés, ambos amigos de Electra e Orestes, na trama das respectivas vinganças.

Por outro lado, é o diálogo entre os parentes que vem desfazer os laços de amizade existentes entre Orestes, Tindáreo e Menelau. É a fraqueza de atitude do tio que desloca o ódio de Electra e seu irmão, por Tindáreo e Menelau, para a inocente Hermíone. Esse ódio desfaz-se com o aparecimento de Apolo.

As construções feitas por Eurípedes levaram-nos a realizar um confronto entre os con-

ceitos moderno de tragédia e o mundo trágico do século V a.C. Assim, pareceu-nos que *Orestes* e *Electra*, de Eurípedes, não podem ser analisadas somente através de um conjunto de comparações: a justiça de Zeus, a justiça dos homens, a Lei de Talião (a *thémis* em oposição à vingança obrigatória, baseada no *ius fori*), a *diké* em confronto com a *némis* familiar dos Atridas. Elas devem ser analisadas, também, no plano da ação humana.

Nesse plano de ação, Eurípedes tinha um objetivo: fazer uma crítica à aristocracia, à arrogância dos nobres e aos favoritismos que envolviam esses grupos sociais. Para alcançar esse objetivo, Eurípedes elaborou duas normas de ação: construiu personagens marcados pela violência brutal, a *biá*, e mesclou as falas delirantes de Orestes, os discursos de Electra, Menelau e Píladés.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1982, cap.7: Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico, p.69-92.
- EURÍPEDES. **Electra**. Teatro Grego, vol. XXII. São Paulo: Editora Brasileira, 1957, p.229-286.
- _____. **Electra**. Buenos Aires: Bartolomé, 1951, p.372-413.
- _____. **Orestes**. Buenos Aires: Bartolomé, 1951, p.153-206.
- _____. **Orestes**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: O belo artístico ou o ideal**, 2ª ed. Lisboa: Guimarães editores, 1964, vol.2, p.120-167.
- KITTO, H.D.F. **A tragédia grega: estudo literário**. 2 vol. Coimbra: Armenio Amado, 1972.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976. Eurípedes, p.159-228.
- _____. **Mito e tragédia na Grécia Antiga II**. São Paulo: Brasiliense, 1991, cap.4: O sujeito trágico: historicidade e trans-

historicidade, p.85-96.

SHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade de representação**. Porto: Rés-Editora, s.d., O mundo considerado como vontade, § 18, p.133-134.

SCHÜLER, Donald. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, cap.5: Tragédia: Eurípedes, p.113-129.

VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São

Paulo: Duas cidades, 1977. Tensões e ambi-
güidades na tragédia grega, p.17-34.

_____. **Mito e tragédia na Grécia antiga**
II. São Paulo: Brasiliense, 1991, cap. 4: O
sujeito trágico: historicidade e transhisto-
ricidade, p.85-96.

_____. **As origens do pensamento grego**.
8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1994, cap.III:
A crise da soberania, p.26-32.