

Orestes entre o ontem e o hoje: propostas para a leitura do mito

Carlos Junior GONTIJO ROSA¹
Universidade de São Paulo – USP

O entendimento dos textos da época Clássica requer um aprofundamento na visão e relação do cidadão grego com seus mitos, parte constituinte de sua religião e sociedade². Assim, qualquer que seja o elemento deste período de espaço-tempo a ser tratado, exige-se uma aquisição de conhecimento, por vezes estafante. Ao se falar de teatro, temos questões específicas, já colocadas por Aristóteles na *Poética* e exploradas à exaustão pelos críticos, desde a Idade Romana até os dias de hoje.

Dentre os mitos gregos, e especialmente entre aqueles explorados nas tragédias que chegaram até nós, há dois grandes ciclos³: o ciclo tebano, que engloba o *miasma* de Laio e sua descendência; e o ciclo troiano, fonte quase infindável de narrativas, que conta com os acontecimentos que envolvem a Guerra de Troia. Além destes, há também outras histórias, que se relacionam a outros ciclos, contadas nas tragédias: o ciclo de Jasão, com *Medeia*, de Eurípidés; o ciclo de Hércules; além de *Os persas* (472 a.C.), de Ésquilo, que fabula sobre a derrota do exército persa de Xerxes nas Guerras Médicas (490-479 a.C.), mais especificamente na batalha naval de Salamina, evento histórico ocorrido poucos anos antes da representação da tragédia.

Aristóteles diz que o *mythos*, ou seja, a fábula ou a história a ser representada é a parte mais importante da tragédia, seguida de *ethos* (caráter). Já a *opsis*, ou seja, a cena propriamente dita, o espetáculo, é considerado pelo estagirita como parte menor da tragédia, sendo que os sentimentos de terror e piedade devem ser atingidos pelo próprio texto.

¹ Bacharel em Artes Cênicas e Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atualmente é doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP), investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. E-mail: carlogontijo@gmail.com.

² “Rather than trying to read nineteenth-, twentieth-, or twenty-first-century concerns into Euripides’ text, we can understand *Orestes* [and other plays] purely in its own intellectual context of the fifth century B.C.” (WRIGHT, 2006, p. 46).

³ Wiles (2000) considera que são três, os ciclos: 1) A guerra contra Troia, que se refere à expedição comandada por Agamêmnon e Menelau até Troia e a destruição da cidade, por meio de muita brutalidade; 2) a história de Orestes, compreendendo o retorno de Agamêmnon, sua morte por Clitemnestra e a vingança de Orestes, ajudado por Electra; e 3) a história de Édipo, sua punição e o destino de sua descendência. Consideramos apenas dois, por acreditar que a história de Orestes faz parte dos Regressos, ou seja, o final da Guerra de Troia.

Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio de melhor poeta. É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos. [...] Obter esse efeito por meio do espetáculo é menos artístico e requer apenas recursos cênicos. (ARISTÓTELES, XIV, 1)

Mas em que nos interessa, enquanto artistas, pesquisadores ou fazedores de Arte, tão profícua informação acerca das tragédias gregas e, mais especificamente ainda, sobre um único caráter dentro de tantos mitos – que vem a ser o objetivo último deste artigo?

“Para nós, do século XXI, esse texto, com mais de 2000 anos, construiu relações e contextos diversos da sua primeira encenação” (CORRÊA, 2005, p. 40). Assim, buscar uma leitura purista do que foi esta peça, quando da sua representação, não faz sentido, uma vez que não falamos aqui de historiografia do teatro. Para a constituição desta personagem para leitores do texto dramático ou atores do elenco de uma possível representação, as ressonâncias do texto ao longo do tempo são importantes de serem levadas em conta. E, mais importante ainda, é conseguir diferenciar quais aquelas que são interessantes e produtivas enquanto referências, e quais aquelas que embasam e impõem leituras que não corroboram com o sentido original do texto.

A crítica teatral e professora Lorna Hardwick, após comentar sumariamente algumas montagens de tragédias gregas no século XXI, conclui que

these mediating arrangements suggest two things: first, that modern idiom and staging can successfully transplant the theatrical conventions of the Greek dramatists (Chorus, Messenger Speech, *agon*, *stichomythia*), and, second, that engagement with the ancient texts (rather than just the myths on which they drew) is still a catalyst for modern theatre poetry. (HARDWICK, 2007, p. 360)

Tocamos em um ponto delicado – para não dizer conflituoso – e não buscamos apontar uma solução única e milagrosa, mas levantar a discussão, assim como acreditamos que os tragediógrafos encaravam o conflito.

O temário mítico recobra a possibilidade do teatro de reinventar-se, de escapar à dramaturgia estereotipada, de atenuar o naturalismo estandartizante e ainda é capaz de suprir a sensação de fragmentação instalada no próprio curso da vida atual. Ele se reinventa a si próprio quando retorna a textos dramáticos reconhecidos por todos e os “corrompe” (de certa forma) com a linguagem e com as marcas do tempo vivido pelos atores e espectadores. Escapa à dramaturgia estereotipada quando foge de uma representação linear e óbvia do cotidiano, ao transportar os atores e o público a um tempo ancestral. Atenua o naturalismo estandartizante quando a encenação de textos clássicos, ou de releituras, aproxima o espectador de um sagrado que não é mais encontrado ou admitido na vida moderna. (CORRÊA, 2005, p. 23)

Goethe é quem primeiro diz que o trágico ocorre quando há uma contradição irreconciliável. Mas é com o discurso de Hegel sobre o conflito que fica evidente a necessidade de duas concepções antinômicas e irreconciliáveis⁴. A dialética hegeliana ocorre por exclusão, pois o final do conflito é a destruição natural de ambos os polos. A síntese é a ruína entre a tese e a antítese. Já a dialética platônica é inclusiva ou conciliatória, pois que todos os pontos de vista estão abarcados pelo objeto ideal, no “mundo das ideias”. Entretanto, segundo Serra (2006), as tragédias, ou aquelas boas tragédias de conflito, não apontam pra uma solução, mas para o conflito em si. Seu final é aberto. “Já no século V as histórias narradas eram imemoriais, mas permitiam a análise de emoções humanas conhecidas, do cotidiano, e favoreciam esta inteligibilidade por apresentarem um encadeamento lógico que o vivido não comporta” (CORRÊA, 2005, p. 31).

Kitto, em *A tragédia grega* (1990), divide a dramaturgia de Eurípides em tragédias, tragicomédias e melodramas. Embora esta divisão seja anacrônica, ela nos faz pensar que realmente existem distinções muito grandes entre as várias obras euripideanas que chegaram até nós. Não se trata de concordar com Kitto (1990, p. 285) e taxar uma peça como *Orestes* de “melodrama”, mas de observar que ela, se representada ou mesmo lida através do ponto de vista do leitor do século XX e XXI, pode mais facilmente atingir estes registros, dada a nossa cultura, e não propriamente a cultura em que foi primeiramente representada.

Esta é a grande força do teatro, que o torna universal. A adaptabilidade de certas obras, as consideradas clássicas, permite que elas sejam relidas e reinterpretadas à luz das diferentes escolas de pensamento que predominaram no mundo ocidental. Pois, como diz, C. S. Lewis, em relação aos modos de leitura,

como resultado natural das suas diferentes atitudes relativamente à leitura, o que leram está constante e eminentemente presente no espírito dos poucos, mas não no dos muitos. Os primeiros repetem, na solidão, os seus versos ou estrofes favoritos. As cenas e as personagens dos livros oferecem-lhes uma como que iconografia, a partir da qual interpretam a sua própria experiência ou dela fazem o cômputo. Frequentemente, conversam entre si por longo tempo acerca de livros. Os últimos raramente refletem ou conversam sobre suas leituras. (LEWIS, 2003, p. 12)

É certo, e pode ser corroborado por Serra (2006), que o apelo dramático é útil na tragédia grega para o aprofundamento do sentimento, estando o “espasmo emotivo” dentro de um processo mais racional de visão de mundo. Ora pois que o conflito trágico

⁴ Rosenfeld (1993, p. 72) diz que, em nossa época, “prevalece francamente um pensamento secular e relativista, avesso à tragédia. Não se pode falar hoje de um choque vital entre concepções antinômicas, a não ser no nível moral sociopolítico, secular, que talvez permita o desencadeamento de conflitos trágicos, não, porém, a constituição da tragédia, no pleno sentido do gênero”.

central não pode estar nesta luta interior do indivíduo, quando o que possui maior valor dentro da sociedade grega é a *polis*. O conflito central deve estar focado no cidadão, portanto.

Mas também não podemos pensar que hoje, com todas as mudanças de pensamento e concepção da sociedade, cristianismo, capitalismo, romantismo e demais vertentes do pensamento, os conflitos puramente trágicos bastem para surtir efeito no espectador. Ora que, para comunicar o sentimento do trágico que permeia qualquer tragédia ao espectador contemporâneo nosso, há que se potencializar também estes assomos, estas “possibilidades” de drama que, na tragédia clássica em si, “não chega[m] propriamente a ser” (SERRA, 2006, p. 266), como visão ontológica conflitual.

Numa releitura realizada para a representação do mito de Orestes nos dias atuais, tomando por base as tragédias gregas, mais do que necessária se mostraria a apropriação e aproveitamento destes espasmos emocionais para criar profundidades psicológicas⁵. Não podemos negar a distância tempo-espacial que separa o público da época clássica ateniense e o público contemporâneo⁶.

O conflito que prevalece, para a tragédia grega, é o conflito centrado na constituição da cidade grega e sua política. Os conflitos adjacentes, menores, não interessam para o entendimento da tragédia em si⁷. No entanto, estes conflitos secundários são necessários para despertar o interesse do nosso público, influenciado como foi pelas inúmeras vertentes de pensamento psicológicas, sociais, religiosas e morais que surgiram entre a composição da tragédia e a sua leitura no século XXI.

O conflito trágico da *Oresteia*, por exemplo, é o julgamento.

Quer do ponto de vista da evolução dramática, quer do ponto de vista do seu mais profundo significado, o julgamento, incluindo a apresentação das entidades em litígio, o debate e a sentença, ocupa o lugar central da tragédia. A imensa riqueza histórico-política e filosófico-literária desta encenação jurídica permite,

⁵ “Julgo poder concluir que, até a morte de Clitemnestra [na *Oresteia*, de Ésquilo], não existe nenhum conflito de Orestes. Poderia existir, porque a situação contém os elementos necessários para que dela pudesse emergir um tremendo dilema, mas não é isso o que, no texto, acontece. No momento em que filho e mãe por fim se encontram, há, certamente, uma brecha, não tanto na ‘resoluta convicção’ de Orestes, mas na capacidade emocional requerida para realizar o ato” (SERRA, 2006, p. 270).

⁶ “Performed translations enable audiences to experience interaction between ancient and modern. They can also be indicators of changes in modern perceptions of the ancient play and in how practitioners use the transformative powers of theatre. [...] Perhaps, too, we can offer some reciprocal benefits that might arise from our work on the continuing impact of the forms and conventions of the plays and, indirectly, of the ancient contexts in which they were first created and received” (HARDWICK, 2007, p. 358).

⁷ “Se, porém, procuramos um entendimento radical do conflito trágico, é necessário que nos detenhamos nos conflitos que representam o núcleo central da ação trágica, eles próprios fundadores de outros conflitos, e apenas tratemos dos conflitos secundários enquanto iluminam os conflitos centrais” (SERRA, 2006, pp. 198-9).

melhor, impõe diversos planos de leitura que se vão sobrepondo sem contradição. (SERRA, 2006, p. 272).

Não é, portanto, do conflito trágico grego que trataremos propriamente, mas da caracterização da personagem Orestes pelo prisma de uma leitura contemporânea, que privilegie os elementos do drama na constituição deste caráter, sem nos distanciarmos demasiado dos sentidos do texto original.

Orestes (408 a.C.) foi uma das últimas tragédias escritas por Eurípides (480-406 a.C.) e apresenta uma retomada da versão esquiliana no que concerne à atribuição da “culpa” do matricídio a Apolo⁸. Mas, nos cinquenta anos que separam as obras, muitas mudanças na vida social e política ateniense ocorreram, dando novos sentidos à representação do mito⁹. “Não se deve romper com as fábulas conservadas pela tradição; refiro-me, por exemplo, à morte de Clitemnestra às mãos de Orestes e a de Erifila às de Alcmeão; o poeta deve criar, servindo-se atinadamente do legado tradicional” (ARISTÓTELES, XIV, 5).

Se, por um lado, no período de Ésquilo, Atenas é uma cidade gloriosa pela derrota dos persas; quando da representação de *Orestes*, estamos no final da Guerra do Peloponeso, que destruiu toda a estrutura grega e, cinco anos depois, culminará na derrota e subjugação de Atenas sob o domínio de Esparta, na queda da democracia ateniense e na implantação na cidade-Estado do sistema oligárquico espartano.

No que concerne à religião grega, a peça representa uma visão de mundo em que os deuses pouco intervêm nos assuntos humanos. Não estamos mais na esfera da *Ilíada* ou da *Odisseia* (século VIII a.C.). Mesmo na *Oresteia* (458 a.C.), percebe-se uma maior crença na intervenção divina enquanto presença e atuação no mundo. A dessacralização dos deuses, repetidamente referida pelos comentadores de Eurípides, opera também neste sentido. No mundo representado em *Orestes*, os deuses têm pouca participação efetiva¹⁰. Por isso, há que se manter a ordem a partir da lei dos homens. As epifanias são raras e surgem como imposições *deus ex machina*.

No que tange à arte mesma, se o poema encerra impossíveis, houve erro; mas isso passa, se alcança o fim próprio da poesia (o fim, com efeito, já foi explicado) e assim torna mais viva a impressão causada por essa ou por outra parte do poema.

⁸ “*Orestes* seems to be conceived of as a *sequel*, in which Euripides revisits subjects and themes from his earlier work. Most tragedies, of course, are designed as ‘sequels’ in a broad sense, in that they have to be read in the light of earlier works or, more broadly, in the light of the mythical tradition as a whole. Any tragedy entitled *Orestes* will inevitably be a continuation of an earlier part of a predetermined narrative (that portion of the Atreid myth which deals with murder of Agamemnon by Clytemnestra).” (WRIGHT, 2006, p. 34)

⁹ “Em todos os tempos, o homem reflete acerca do lugar que lhe é dado ocupar no mundo, e atua de acordo com a conclusão a que chegou” (EURÍPIDES, 1982, p. 14).

¹⁰ “Mythical characters are talking openly about myths, mythical ‘history’ is being treated as fiction – and thus we are prompted to question the value of the mythical tradition as a source of knowledge.” (WRIGHT, 2006, p. 41).

[...] Se, todavia, o objetivo pode ser atingido melhor ou tão bem sem contrariar a ciência respectiva, não está bem errar, porquanto, se possível, não se deve cometer erro algum. (ARISTÓTELES, XXV, 3).

A dessacralização e a boa utilização dos impossíveis (ou maravilhoso, em outras traduções) são percebidas na própria estrutura das peças. As duas tragédias que tratam diretamente da expiação de Orestes quanto ao seu crime apresentam focos completamente diferentes em sua ação. Enquanto que, em *As Eumênides*, Ésquilo ressalta a atuação dos deuses – Apolo, Atena e as Erínias – na purgação do *miasma* do filho de Agamêmnon; na peça eurípedeana o foco está centrado no conflito de Orestes, quer num nível psicológico, quer social, perante a população de Argos. A aparição de Apolo ao final, resolvendo o conflito de forma exterior à situação, diferentemente do que acontece em Ésquilo, soa estranha e artificial; mas este artificialismo reflete a visão dos gregos em relação aos seus deuses e a atuação destes na vida humana.

É importante ressaltar que Eurípides cria situações em sua peça que nunca dantes haviam sido colocadas em cena no teatro clássico, ou ao menos na tragédia clássica¹¹. É sabido que a tragédia trata de assuntos do ambiente civil e social grego, e mais especificamente ateniense, portanto que as cenas, desde as *esticomítias* até os grandes embates retóricos, sejam entre duas figuras representativas de dois pontos de vista referentes ao Estado ou à organização social. Assim temos em *Antígona*, por exemplo, que os diálogos entre Creonte e Antígona, ou mesmo as participações de Ismene e Hémon sejam principalmente demonstrativas de dois pontos de vista racionais, embasados em fundamentos da sociedade grega enquanto *pólis*.

Já na *Poética* de Aristóteles (II, 3), considerada a primeira obra de crítica literária do Ocidente, podemos identificar que o estagirita define que a comédia imita personagens inferiores e a tragédia, personagens superiores aos homens da atualidade grega. Ou seja, Eurípides aproxima o herói grego do homem cotidiano, atitude já acusada por Aristófanes, em *As rãs*.

Eurípides, portanto, coloca em cena, em diálogo, as figuras de Orestes e Tíndaro. Embora ambos também representem forças da *pólis*, o discurso de ambos, e a própria posição familiar que ocupam, traz primeiramente o plano emocional. Como o leitor do século XXI, com todas as influências, não reagiria com emoção a este tipo de cena?

¹¹ “No situation is allowed to resolve itself in the ordinary tragic way, no character behaves throughout quite as we feel he should, and meanwhile the dramatist seems to stand aside, refusing all aid. These characteristics, however, do not quite explain the unique effect of the play, since moral ambiguity has certainly not been absent from other tragedy, and melodrama likewise has been met before” (BURNETT, 1971, p. 183).

Orestes e Tíndaro são apresentados como representantes e argumentadores de dois mundos, civilizado e ancestral, numa época em que o ancestral já não cabia mais, ou pelo menos esta é uma das interpretações das peças de Eurípides, dos discursos sofisticados e, até, presente na *República* de Platão. “Orestes, too, is divided within. He is arguing throughout with himself as much as with his grandfather, and it is the inner voice in a flood of words. That is what Orestes is doing in his long speech, and he naturally reveals the basest that is in him” (BLAIKLOCK, 1952, p. 185).

Outra vez mais Eurípides, em *Orestes*, vai contra aquilo que, quase um século depois, Aristóteles prescreveu como uma boa estrutura trágica – o que não o impediu de vencer as Dionísias Urbanas de 408 a.C. com esta peça¹².

Sobre o final de *Orestes*, podemos dizer que é surpreendente, pois que Eurípides eleva os níveis de tensão dramática e a um emaranhamento tão intrincado do conflito entre as personagens que não é possível encontrar outra solução. Todas as possibilidades de escape e todas as decisões das personagens foram em direção a um final catastrófico. Se, como dissemos anteriormente, o *deus ex machina* vem como forma exterior de resolução do embate, também é certo que, se Apolo não surge, as consequências das atitudes daquelas personagens seriam ainda mais funestas do que os crimes pelos quais os três amigos – Orestes, Pílates e Electra – foram sentenciados à morte.

Mais ainda, o desenlace proposto por Apolo é deveras reconciliador, ou supostamente reconciliador¹³. Pois, assim como posteriormente, nas tragicomédias do Século de Ouro espanhol (séculos XVI e XVII)¹⁴, a peça de Eurípides termina com esta epifania, numa fala de Apolo, enquanto “Orestes above, Menelaus beneath, are frozen to immobility. Humanity is gone from the scene. God is speaking. It is an odd ending for a play which has some of the tragic power of *Macbeth*” (BLAIKLOCK, 1952, p. 190). Em aproximadamente 40 versos, o deus resolve todos os conflitos e ainda indica dois casamentos: Pílates e Electra, união já almejada pelo irmão e amigo; e Orestes e Hermíone,

¹² “Para que uma fábula seja bela, é portanto necessário que ela se proponha um fim único e não duplo, como alguns pretendem; ela deve oferecer a mudança, não da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da felicidade para o infortúnio, e isto não em consequência da perversidade da personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto a personagem ser antes melhor que pior” (ARISTÓTELES, XIII, 6).

¹³ “All crime, in other words, is based on madness, and the wild conclusion of the play is the deliberate outworking of this idea” (BLAIKLOCK, 1952, p. 188).

¹⁴ Também no teatro português até o início do Setecentos, nas óperas joco-sérias de Antônio José da Silva, vê-se esta estrutura tragicômica, levada às últimas consequências, como em *O precipício de Faetonte* (1737), em que o protagonista morre e é revivido por Apolo, que num Recitado de dezoito versos, resolve todos os nós da trama (GONTIJO ROSA, 2011).

que já eram prometidos antes da hecatombe familiar no palácio de Argos¹⁵. Percebe-se, nesta cena, a diferença do trato dos gregos em relação aos deuses, pois que duas réplicas antes Orestes tinha o gládio na garganta de Hermíone e incitava Pílates a atear fogo no palácio. Ao fim da fala de Apolo, no entanto, todos aceitam a união de Hermíone e Orestes pacificamente.

Este *impetus* de Orestes, no entanto, não está presente desde o início da peça. Tanto no Prólogo quanto nos dois primeiros episódios Orestes é repetidamente descrito como um inválido sofredor de um mal.

É constante a referência à doença de Orestes, mesmo antes de sua real aparição em cena. Electra, inúmeras vezes, durante o Prólogo e o 1º. Estásimo, reafirma a condição decadente em que o irmão se encontra¹⁶.

Desde então, sucumbindo a perniciosa doença, o desventurado Orestes, que aqui está, jaz prostrado no leito, e o sangue da mãe acicata-o com a loucura; é que eu receio nomear as deusas Eumênides que o atormentam com o terror. É este o sexto dia, desde que o fogo purificou o corpo de minha mãe assassinada. E, no decurso destes dias, nem alimento aceitou na garganta, nem deu banho ao corpo! Escondido debaixo da roupa, quando o corpo se lhe alivia da doença, toma consciência e chora e, por vezes, salta veloz do leito, tal como um potro que foge do jugo. (*Orestes*, v. 35-46)

Electra mostra-se, durante toda a peça, muito mais cândida que as caracterizações anteriores da personagem,¹⁷ embora ainda mais viril do que o usual para uma mulher grega.¹⁸ Durante todo o Prólogo, está nas falas de Electra a exposição¹⁹ da situação dramática e potencialização do efeito da doença de Orestes sobre o espectador.

Orestes: [...] E a Lóxias censuro, visto que, induzindo-me à ação mais ímpia, com palavras me encorajou, mas com ações, não. Creio até que meu pai, se lhe perguntasse rosto a rosto se devia matar minha mãe, ele tocara o meu queixo e havia de desfazer-se em súplicas, para que nunca a espada ferisse a garganta da que me gerou, já que ele não ia ser restituído à luz do dia, e eu, desventurado, estes males havia de passar. (*Orestes*, v. 285-293)

¹⁵ “Qualificam-na como primeira [a tragédia que tem uma estrutura desdobrada], considerando os gostos da plateia; os autores acompanham a preferência dos espectadores. Mas esse não é o prazer próprio da tragédia, senão o da comédia, pois nesta os mais ferrenhos inimigos nos mitos, como Orestes e Egisto, saem, por fim, conciliados, sem que ninguém mate e ninguém morra” (ARISTÓTELES, XIII, 8).

¹⁶ “Eurípides has nevertheless succeeded in showing what might have been. There are redeeming human qualities in the wreck of bot characters, an if ever a scene of drama was designed for the catharsis of pity it is the opening scene of the *Orestes*” (BLAIKLOCK, 1952, p. 182).

¹⁷ “Electra, infinitely more human and tender in this scene than the embittered woman of the earlier play, nurses her brother, worn out by mental anguish. If the first Electra [of Eurípides’ *Electra*] loved an imaginary Orestes, the second Electra [of *Orestes*] loves the real one” (BLAIKLOCK, 1952, p. 180).

¹⁸ *Orestes*: Ó tu que possuis um espírito varonil, e um corpo formoso entre as frágeis mulheres, como merecias mais viver do que morrer! Pílates, que infeliz serás, se fores privado de uma tal mulher!” (*Orestes*, v. 1204-1208).

¹⁹ “Exposição é a revelação da informação necessária ao público, para que possa entender a ação da peça” (BALL, 2008, p. 68).

Neste trecho, arrependimento e dúvida quanto à ordem de Apolo rondam o imaginário de Orestes. Mas, durante o seu acesso de loucura, ele se fia em Febo. Orestes tem uma loucura agressiva, comparável em termos de imagem à de Hércules, em *Héraclès furioso*, também de Eurípides²⁰. Orestes tenta matar, confunde a irmã com uma Erínia, enxerga inimigos onde não há.

Mas, enquanto que as deusas Lissa (loucura desenfreada) e Íris aparecem enquanto *dramatis personae* em *Héraclès*, em *Orestes* não é clara a influência dos deuses sobre a sua loucura. “Eurípides descreve-as [as Erínias] dramaticamente, como ilusões do delírio, ultrapassando assim a facilidade primitiva com que os Gregos personificavam abstrações” (EURÍPIDES, 1982, p. 18).

A doença que ataca a Orestes nada mais é do que a culpa por ter assassinado a mãe. Blaiklock (1952) considera que o príncipe argivo não é de fato um herói, porque o tempo dos heróis já haveria se extinguido com os Regressos. O que lhe resta é uma ideia do que é um herói, mas corrompida.

O único momento, até o meio da peça, em que o herói trágico recobra algo de sua força original é quando confronta o avô Tíndaro, acusador e principal reclamante da pena capital. Nesta cena, Orestes usa como argumento que o matricídio foi cometido para livrar o homem grego de uma ameaça que o rondava dentro de seu próprio lar. A tentativa de ser um herói, “this is Orestes at his worst. It is the childish admiration of the imaginative for men of action which slips to his tongue in this uninhibited moment” (BLAIKLOCK, 1952, p. 185).

Orestes tem uma visão idealizada da posição e função do herói na sociedade grega. Ou talvez, após a Guerra de Troia, já não haja mais lugar para a heroicidade.²¹ “Os deuses, por meio da beleza de Helena, provocaram conflitos entre Helenos e Frígios, e mortes fizeram, para suprimirem da terra a afronta de uma excessiva população de mortais” (*Orestes*, v. 1639-1642).

Além, portanto, de um entendimento corrompido do *status* do herói, percebido no ato do matricídio e comentado no *agon* com Tíndaro, Orestes, na peça analisada, padece das consequências que o ato engendrou na sua própria consciência. Ele realiza a ação ordenada por Apolo como que em estado de *enthousiasmos*, tomado pela força do deus, mas depois padece dos infortúnios da própria consciência, materializados em Erínias.

²⁰ Mas, em *Héraclès furioso*, vemos o protagonista, dominado por Némesis, a mando de Hera, matando esposa e filhos, quando crê matar Licos e seus filhos.

²¹ “In a world which can count on few divine interventions, civilized living is only possible under law, and involves a species of social contract whereby the individual submits his judgment to the common will” (BLAIKLOCK, 1952, p. 188).

O matricida não desvia, em nenhum momento de sua culpa. Esta é a *dupla responsabilidade* de que fala Corrêa (2005) e pode ser muito bem percebida na relação do herói com a ordem de Apolo e com a realização do ato²².

A questão da valoração da dupla responsabilidade é delicada e talvez até um pouco incoerente para o nosso pensamento atual. O assassinato de Clitemnestra foi uma ordem de Apolo, fato reafirmado por diversas personagens em *Orestes – Electra* (v. 28-29; 191-193), Helena (v. 75), Coro (v. 160), Orestes (v. 285ss; 415) e o próprio Apolo (v. 1665). Mesmo assim, Orestes, quando recebe a incumbência, assume para si a tarefa. “Pelo entendimento de que é dupla a responsabilidade, de que o herói, na tragédia grega, decide, mesmo que sua decisão esteja, de certa forma, condicionada aos desígnios divinos, sua ação tem um objetivo preciso e é intencional (CORRÊA, 2005, pp. 164-5).

Assim, Orestes é o responsável pelos seus atos, embora o argumento para sua absolvição no Areópago seja que ele agiu sob o desígnio de Apolo. “A tragédia manifesta a possibilidade de pensar o que é a ação humana sem a noção de vontade claramente exposta, sem a expressão de uma consciência de si capaz de captar suas próprias intenções e positivar suas ações a partir delas” (GAZOLLA, 2001, p. 69).

A tentativa de absolvição, no entanto, não surte resultados, quer no Areópago, quer perante as Erínias. No Areópago, os irmãos são condenados à morte, sendo que lhes é concedido o direito de acabar com a própria vida. Já as Erínias perseguem Orestes, em todas as versões do mito²³. Em *Ésquilo*, elas são personificadas como o coro das *Eumênides*, sendo que, na peça anterior, *As coéforas*, elas são apenas referenciadas.

Orestes: Ah! Ah! Cativas... Estas mulheres semelhantes a Górgonas, de escuras túnicas, enlaçadas de inúmeras serpentes... Já não posso ficar.

Corifeu: Que fantasias são essas que te fazem rodar sobre ti próprio, tu, de todos os mortais o mais querido a teu pai? Pára, não temas, grande vencedor como és!

Orestes: Não são fantasias dos meus tormentos. Vejo bem que são as cadelas irritadas de minha mãe.

Corifeu: Fresco é o sangue que tens ainda nas mãos: daí a perturbação que invade a tua alma.

Orestes: Senhor Apolo, ei-las que se multiplicam e dos seus olhos goteja um sangue repelente.

Corifeu: Tens um meio de te purificar: basta tocares em Lóxias e ele te libertará deste martírio.

²² “Há uma reflexão da personagem e, portanto, há um duplo movimento, de sua vontade e das condições a que está submetido. [...] O herói escolhe agir” (CORRÊA, 2005, pp. 32-3). “No tempo mítico grego, registrado nas epopeias e tragédias, como já vimos, os deuses determinavam as ações, mas é o herói quem decidia, o que não exclui a responsabilidade individual, condicionada, e a permanência do anátema na descendência” (CORRÊA, 2005, p. 168).

²³ Também em *Ifigênia em Táuris* (414 a.C.), de Eurípidés, Orestes foge pelo mundo com seu inseparável amigo Píades porque algumas Erínias não acataram a ordem de Apolo e continuam a persegui-lo e, a título de expiação e purificação, há que roubar a estátua de Ártemis do templo de Táuris e levá-la de volta à Grécia.

Orestes: Vós não as vedes, mas eu vejo-as. Elas perseguem-me e não me deixam ficar aqui. (*As coéforas*, v. 1048-1063)

Mas *As coéforas* é a segunda peça da trilogia *Oresteia*. Na terceira e última parte, *As Eumênides*, as Erínias constituem o Coro da tragédia. Sendo assim, estas “perturbações da alma” de Orestes realmente são personificadas.

Já em *Orestes*, há a admissão de uma outra forma de Erínias atormentando Orestes: “*Menelau*: Que tens tu? Que doença te destrói? / *Orestes*: A consciência, porque sei que pratiquei uma ação terrível” (*Orestes*, v. 395-396).

Antes disso, a própria Electra pondera que “ainda que uma pessoa não esteja doente, mas julgue estar, isso é para os mortais sofrimento e aflição” (*Orestes*, v. 314-316). Neste excerto, a irmã já indica que a origem da doença de Orestes não é externa.

Sendo que “o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época” (SZONDI, 2001, p. 24), podemos considerar que este caráter apresenta traços de personagem dramática. Embora durante toda a tragédia não haja relações intersubjetivas entre as personagens, estes esboços de subjetividade, “espasmos emocionais”, podem ser interpretados de forma a atrair a atenção de um público contemporâneo para a obra dramática.

Isto porque o público atual pertence, como já dito, a uma sociedade bastante diferente da Grécia Clássica. Atualmente, os conflitos individuais, que não fazem o menor sentido para o pensamento grego antigo, são os norteadores da leitura e maiores instigadores da imaginação do leitor. Por mais universal que sejam os conflitos humanos, sua forma de expressão é sempre datada. Assim, coexiste a necessidade de relativizá-la e adequá-la ao que era vigente na época, bem como de respeitar os acréscimos que o nosso *locus* de recepção pode ampliar em sentidos da obra. Encontrar um ponto de equilíbrio para não desrespeitar o trabalho de outrem, mas também não se produzir leituras meramente historiográficas destes textos universais²⁴.

Portanto, percebemos na personagem de Orestes, a partir da análise do texto dramático²⁵, uma grande abertura a interpretações que conduzam à dramaticidade da cena²⁶, embora esta mesma dramaticidade seja estranha à tragédia e à audiência grega.

²⁴ A dramaturga inglesa Helen Edmundson (1964-) escreveu uma versão de *Orestes*, dirigida pela americana Nancy Meckler em 2006. Sobre esta produção, Lorna Hardwick (2007, p. 359) comenta que “the production was well-received, but an effect of these changes (especially the cutting of the Apollo sequence at the end) was to deprive the audience of the opportunity to confront the implications of Euripides’ blackly humorous reestablishment of the myth and its genealogies against the grain of the human action in the play. [...] She [Edmundson] was more interested in the myth as narrative than in Euripides’ text or the conventions of Greek theatre”.

²⁵ Com a ausência de narrador na obra dramática, a análise empreende-se a partir do que a personagem fala de si, do que as outras personagens falam dela e do que suas próprias ações (comentadas em texto espetacular)

Outro aspecto relevante na construção da personagem de Orestes é a sua constante hesitação, característica claramente não correspondente aos padrões clássicos de herói²⁷. Considera-se, acima de tudo, que o herói é aquele que age e, porque age, comete a *hamartia*, a “falha trágica”, que é uma ação cometida por um erro de julgamento, *hybris*. Logo, se a principal característica do herói é agir, e Orestes é caracterizado justamente pela indecisão, já podemos pensá-lo como um herói um pouco menos rígido dentro dos padrões, característica presente especialmente nas obras de Eurípides que, segundo Aristóteles, “se mostra o mais trágico dos poetas” (ARISTÓTELES, XIII, 7).

Esta hesitação, que não precisa necessariamente ser parte integrante da ação - no sentido aristotélico da palavra -, está presente em diversas obras clássicas sobre este trecho do mito dos Tantálidas. Já em Ésquilo podemos identificar esta característica do herói:

Clitemnestra: Espera, meu filho! Respeita, meu menino, o seio onde, muitas vezes, a dormir, sugaste com os teus lábios o leite nutritivo.

Orestes: Pílates, que hei-de eu fazer? Será que posso matar uma mãe?

Pílates: De outro modo, que seria dos oráculos de Lóxias, proferidos em Pito, e da lealdade dos juramentos? Olha que é melhor ter contra ti todos os homens do que os deuses.

Orestes: Acho que tens razão e me aconselhas bem. (*As coéforas*, v. 896-904)

Pílates é uma personagem importante na caracterização de Orestes, porque é ele o seu grande companheiro, que lhe incentiva e ajuda nas façanhas heroicas a que se propõem²⁸. Mas, assim como Orestes é um herói deslocado, também Pílates é um amigo em excesso, pois “the fault in Pylades’ character is his uncritical admiration for his friend. Orestes’ will is his law, and he never presumes to question its wisdom. In steady loyalty he aids and abets but never restrains” (BLAIKLOCK, 1952, pp. 187-8).

Pílates: [...] A verdade é que matei [Clitemnestra] juntamente contigo, não o negarei, e planeei tudo aquilo por que tu, agora, és punido! (*Orestes*, v. 1090-1092).

[...]

Pílates: Matemos Helena: amarga dor será para Menelau.

também falam. Estes elementos podem ser convergentes ou contraditórios. A combinação destes elementos confere mais profundidade psicológica e tensão dramática. (GONZÁLEZ, 1997).

²⁶ Sobre o Orestes de Ésquilo, mas aplicável também ao nosso protagonista, Serra (2006, p. 265) diz que “o conflito anuncia-se, está quase prometido; estão presentes, ditos, todos os elementos que o compõem. Bastaria um sopro de reflexão e angústia para ele se erguer terrível e dominador. Mas, Orestes não lhe dá, nem corpo, nem alma, não lhe insufla a vida de que necessita para crescer.” Neste excerto, o Prof. Pedro Serra expõe de forma clara como uma leitura do século XX pode não corromper os objetivos do texto original.

²⁷ “A Atenas de Péricles e de Sófocles não existia mais [no século IV a.C.]. Eurípides foi o último dos grandes poetas dramáticos atenienses e já em suas tragédias alguns heróis agem de forma questionável, se arrependem, os deuses são dessacralizados. Ou seja, as personagens não são mais heróis altruístas e convictos de sua escolha, como em Ésquilo e em Sófocles, ao menos durante a maior parte das peças” (CORRÊA, 2005, p. 181).

²⁸ Na versão de Helen Edmundson de *Orestes*, a dramaturga suprime a personagem de Pílates, sobrecarregando de sentidos antagônicos a personagem de Electra.

Orestes: Como? Estou pronto para isso, se realmente der resultado.
Píladas: Degolando-a. E é no teu palácio que ela está escondida. (*Orestes*, v. 1105-1107).
 [...]
 Orestes: Explica o processo e conclui o que ias dizendo.
Píladas: Entramos em casa, aparentemente para morrer.
Orestes: Até aí compreendo, mas o resto não atinjo.
Píladas: Diante dela choraremos a nossa desgraça.
Orestes: De modo que ela verta lágrimas, apesar de jubilosa no íntimo.
Píladas: E conosco se passará nessa altura precisamente o mesmo que com ela.
Orestes: Depois, como entramos em luta?
Píladas: Encobertas nestas túnicas, teremos espadas.
Orestes: Mas diante dos servos, como havemos de matá-la?
Píladas: Fechá-los-emos, a cada um em seu lado da casa.
Orestes: E pelo menos àqueles que se não cale, é forçoso matá-lo.
Píladas: A seguir, o próprio trabalho se revela a quem tiver que o continuar.
Orestes: Matar Helena! Compreendo o sinal. (*Orestes*, v. 1118-1130)

Enquanto Orestes é hesitação, Píladas é o seu ânimo ativo. Em *Ésquilo*, a única fala da personagem é no momento de espasmo emocional, em que Orestes precisa de força para perpetrar o ato a que estava obstinado. Já em *Eurípides*, o caráter vacilante de Orestes exige que Píladas seja seu impulso nos episódios dois e três, quando a ação era necessária, mas o herói não apresentava forças para realizá-la. Com o discurso de Píladas, após planejarem assassinar Helena, nos versos 1131-1155, Orestes recobra a sua integridade enquanto homem de ação. Esta é a última fala de Píladas, pois que, a partir deste momento, Orestes reveste-se de ânimo novo e ele próprio parte para a execução do plano.

No último episódio, Menelau inclusive indaga pelo silêncio de Píladas, ao que Orestes impetuosamente responde: “*Menelau*: Também tu, Píladas, participas neste crime? / *Orestes*: A resposta dele está no seu silêncio! Baste-te que eu fale” (*Orestes*, v. 1591-1592).

Neste momento da virada de Orestes, que se inicia quando é apresentado o veredicto da morte dos irmãos, há uma mudança de ânimo, desencadeada pelo *impetus* de Píladas e, por consequência, também em *Electra* – que arma o ardil para capturar a ingênua *Hermione*. Eles não têm mais nada a perder, por isso levam a situação aos extremos, não se importando com as consequências de seus atos²⁹.

Orestes: Matei minha mãe...
Electra: E eu segurei a espada...
Píladas: E eu exortei-os e libertei-os da hesitação...
Orestes: ... para te socorrer a ti, pai.
Electra: Tão-pouco eu te traiçoei.
Píladas: Acaso poderás escutar estas imprecações e não salvar teus filhos?
Orestes: De lágrimas te ofereço libações.
Electra: E eu, de lamentos.

²⁹ “*Menelau*. Mas não vais ficar a rir-te, a menos que tenhas asas para fugir.
Orestes: Não vamos fugir! Mas em fogo abrasaremos o palácio.” (*Orestes*, v. 1493-1594).

Píldes: Agora basta: lancemo-nos ao trabalho. Se, na verdade, as preces penetram o íntimo da terra, ele escuta-as. E tu, ó Zeus progenitor e venerável Justiça, concede a Orestes, a mim e a Electra, que sejamos bem sucedidos! Pois, para três amigos, um só é o combate, uma só a justiça: para todos está em causa viver ou morrer. (*Orestes*, v. 1235-1245).

Este último impulso de coragem e desmedida é um grito de desespero. Melhor dizendo, não o era na época clássica, pois que é só uma consequência natural do encadeamento das ações da peça. Mas, para ser relido ou remontado em nosso tempo, pode-se, a partir do nosso *locus* de leitura, aproveitar destes lapsos psicológicos para ampliar ainda mais o espectro psicológico das personagens envolvidas na ação. “Orestes and Electra have discharged what they considered a sacred duty. Pylades is discharging what he judges to be the solemn obligations of friendship. All three forget the social obligations which transcend those of the individual” (BLAIKLOCK, 1952, p. 189).

Muito mais poderia ser dito acerca da tragédia *Orestes*, tanto no que diz respeito à sua historiografia literária, quanto às suas possibilidades de encenação para o século XXI. Esperamos, no entanto, que este texto possa constituir uma pequena ajuda para que os leitores dos textos clássicos percebam as múltiplas facetas que podem ser atribuídas às obras antigas, sem incorrer em anacronismos ou interpretações que pouco corroborem para o entendimento da obra dramática³⁰.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.
- BALL, David. *Para trás e para frente*: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- BLAIKLOCK, Edward Musgrave. *The male characters of Euripides: a study in realism*. Wellington, New Zealand University Press, 1952.
- BURNETT, Anne Pippin. *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversal*. Oxford, Clarendon Press, 1975.
- CORREIA, Lúcia Maria Britto. *Espejos partidos: leituras e releituras da lenda heroica dos Átridas*. 2005. 252f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2005.
- ÉSQUILO. *Oresteia*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa, Edições 70, 1998.
- EURÍPIDES. *Orestes*. Tradução de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo, Loyola, 2001.
- GONTIJO ROSA, Carlos Junior. “Duas versões dramáticas do mito do filho do Sol”. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 10, nov/2011.
- GONZÁLEZ, Aurelio (ed.). *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.

³⁰ “Uma das razões da influência da cultura clássica grega, em especial com o resgate dos mitos gregos no decorrer dos séculos e, de forma mais contundente, em pleno século XX, dominado pela análise científica, é a busca pelo indizível, por uma transcendência que o cotidiano da vida moderna impede o homem racional de expressar e, até mesmo, de vivenciar” (CORREIA, 2005, p. 173).

- HADWICK, Lorna. Translating Greek tragedy to the modern stage. In: *Theatre Journal*, Johns Hopkins, v. 59, n. 3, out/2007.
- KITTO, Humphrey Davy Findley. *A tragédia grega: estudo literário*. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra, Arménio Amado, 1990.
- LEWIS, Clive Staples. *A experiência de ler*. Tradução de Carlos Grifo Babo. Porto, Elementos Sudoeste, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo/Campinas, EDUSP/Perspectiva/EDUNICAMP, 1993.
- SERRA, José Pedro. *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. [trad. L S Repa]. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- WILES, David. *Greek theatre performance: an introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WRIGHT, Matthew. Orestes, a Euripidean sequel. In: *The classical quarterly*. Cambridge, v. 56, n. 1, mai/2006.

Abstract: This paper aims to analyze the Greek tragedy *Orestes*, written by Euripides and acted for the first time at the Urban Dionysias in 408 B.C. The play's plot is about the redemption of the Clitemnestra's murdering, killed by her son Orestes with help from Electra and Pylades. In the first part of this study, the Greek tragedy and its possibilities for interpretations in the 21st century are analyzed. Further, the protagonist is more deeply analyzed by observing his sickness and his character constitution. This work intends to discuss the wide possibilities to analyze ancient masterpieces, avoiding anachronisms or misleading interpretations that are unnecessary to understand dramatic works.

Keywords: Greek tragedy; Orestes; character.