

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALEXANDRE DE ALBUQUERQUE SOUSA

**ELECTRA SOB AS LUZES DA RIBALTA: AÇÃO E *ETHOS*
TRÁGICO EM *MOURNING BECOMES ELECTRA*, DE
EUGENE O'NEILL.**

JOÃO PESSOA – PB
2014

ALEXANDRE DE ALBUQUERQUE SOUSA

**ELECTRA SOB AS LUZES DA RIBALTA: AÇÃO E *ETHOS*
TRÁGICO EM *MOURNING BECOMES ELECTRA*, DE
EUGENE O'NEILL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Amélia Luna
Cirne de Azevedo

JOÃO PESSOA - PB
2014

S725e Sousa, Alexandre de Albuquerque.
Electra sob as luzes da ribalta: ação e ethos trágico em Mourning Becomes Electra, de Eugene O'Neill / Alexandre de Albuquerque Sousa.-- João Pessoa, 2014.
147f.
Orientadora: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. O'Neill, Eugene Gladstone, 1888-1953 - crítica e interpretação. 2. Literatura e cultura. 3. Mito e psicanálise. 4. Electra. 5. Puritanismo. 6. Ação. 7. Ethos.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

ALEXANDRE DE ALBUQUERQUE SOUSA

**ELECTRA SOB AS LUZES DA RIBALTA: AÇÃO E *ETHOS* TRÁGICO
EM *MOURNING BECOMES ELECTRA*, DE EUGENE O'NEILL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), defendida e aprovada com distinção no dia 25/03/2014, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (UFPB – PPGL)
ORIENTADORA

Profa. Dra. Ana Luísa dos Santos Camino
EXAMINADORA EXTERNA

Prof. Dr. Fabrício Possebon (UFPB – PPGL)
EXAMINADOR INTERNO

João Pessoa - PB
2014

AGRADECIMENTOS

Àqueles que acreditaram nesta pesquisa, vibraram com as descobertas ou impulsionaram a superação dos percalços que se colocaram durante esses dois anos de Mestrado:

À minha família, pelo apoio incondicional para a concretização deste trabalho.

À professora Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo, pela paciência, pelas discussões frutíferas e intervenções argutas durante o processo de orientação.

À chefia do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB, sob a responsabilidade dos professores Mônica Mano Trindade Ferraz e José Ferrari Neto, pela compreensão, quando precisava ausentar-me do trabalho para comparecer às aulas do Mestrado e por gentilmente, terem autorizado a minha licença para concluir esta pós-graduação.

Aos professores Dr. Fabrício Possebon e Dra. Ana Luisa dos Santos Camino, pelas inestimáveis contribuições dadas ao desenvolvimento desta pesquisa no momento do Exame de Qualificação.

À Rose e Fred, respectivamente, secretária e estagiário do PPGL, pela gentileza, presteza e atenção dispensadas a todos nós.

Às queridas colegas da Coordenação de Letras, Fátima e Maroly, pela força e estímulo desde o início dessa caminhada.

Aos amigos Thiago Magno de Carvalho Costa e Flávia Maria Mendes de Oliveira, pelo apoio nos momentos mais críticos deste processo.

Enfim, a todos que, diretamente ou indiretamente, colaboraram com o êxito deste trabalho, meu muito obrigado.

Na vingança e no amor, a mulher é mais bárbara do que o homem.

Friedrich Nietzsche

SOUSA, A.A. *Electra sob as luzes da ribalta: ação e ethos trágico em Mourning Becomes Electra, de Eugene O’Neill*. 2014. 147 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a ação dramática e o *ethos* trágico dos personagens na trilogia *Mourning Becomes Electra*, tendo como foco a protagonista Lavínia Mannon. Escrita pelo dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill e encenada, pela primeira vez, em 1931, a trilogia escolhida como *corpus* desta pesquisa constitui-se uma releitura da *Oréstia*, de Ésquilo, cujo enredo apresenta uma apropriação do mito dos Atridas, família cuja história é marcada por crimes de ódio e vingança. O estudo parte das considerações sobre o conceito de mito e sua relação com a tragédia grega e com a teoria psicanalítica de Freud, na modernidade. A investigação sobre os conceitos de ação e *ethos* dos personagens tem como suporte teórico a *Poética* de Aristóteles (2005), a *Estética* de Hegel (2004), as contribuições de Raymond Williams (2002) e de Sandra Luna (2005, 2008, 2012). Ao elaborar um drama psicológico moderno, O’Neill investe na *psiqué* dos personagens, que se apresentam em luta contra pulsões e desejos, reprimidos em nome da moral puritana. Lavínia, a Electra moderna, enfrenta um drama pessoal, pois nutre um amor doentio pelo pai, Ezra, tem ciúmes da mãe, Christine, e reprime seu desejo pelo amante desta, Adam Brant. Ao saber da morte de Ezra, Lavínia acusa a mãe adúltera de ser a autora do crime e promete vingança com a ajuda de seu irmão Orin, resultando no suicídio de Christine. Orin, tomado pela culpa e remorso por ter contribuído com a morte da mãe, também sucumbe ao suicídio. A fim de resguardar os segredos de sua família, Lavínia, como a última Mannon, busca sua autopunição, condenada a uma existência atormentada, assombrada pelos fantasmas de seus antepassados e enclausurada em sua própria casa.

Palavras-chave: Eugene O’Neill. Mito e Psicanálise. Electra. Puritanismo. Ação. *Ethos*.

SOUSA, A.A. **Electra under the spotlight: action and tragic *ethos* in Eugene O’Neill’s *Mourning Becomes Electra***. 2014. 147p. Dissertation (Master’s Degree Dissertation) – Federal University of Paraíba, João Pessoa, 2014.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the dramatic action and the characters’ tragic *ethos* in the trilogy *Mourning Becomes Electra*, focusing on the protagonist Lavinia Mannon. Our research corpus, which was written by Eugene O’Neill and first performed in 1931, is a recreation of Aeschylus’ trilogy, the *Oresteia*, which presents a reading of the myth of the House of Atreus, whose line is cursed by acts of hate and vengeance. This study starts by taking into account the myth concept and its relations to Greek tragedy, as long as Freudian psychoanalysis, in the Modern times. The investigation about the concepts of action and *ethos* is based on Aristotle’s *Poetics* (2005), Hegel’s *Aesthetics* (2004), along with the studies of Raymond Williams (2002) and Sandra Luna (2005, 2008, 2012), as theoretical support. By creating a psychological drama, O’Neill goes deeply into the character’s psyche, presenting themselves struggling with impulses and passions repressed by their Puritan morality. Lavinia, the modern Electra, faces a personal drama, since she has a sickly love desire for her father, Ezra, is jealous of her mother, Christine, and represses her desire for Adam Brant, Christine’s lover. Lavinia accuses her adulteress mother of having murdered Ezra, and seeks vengeance with the help of her brother, Orin, culminating with Christine’s suicide. Orin, taken by guilt and remorse for having contributed to his mother’s death, also succumbs to suicide. In order to maintain the Mannons’ secrets, Lavinia, as the last member of the family, seeks punishment for herself, condemned to endure a tormented existence, haunted by her antecessor’s ghosts and recluse at her own house.

Keywords: Eugene O’Neill. Myth and psychoanalysis. Electra. Puritanism. Action. *Ethos*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – DO ANTIGO AO MODERNO: O MITO NAS TRILHAS DO TEMPO E SUA INFLUÊNCIA NA DRAMATURGIA DE ONTEM E DE HOJE.	14
1.1 O MITO E O SAGRADO: A VERDADE REVELADA PELAS DIVINDADES.....	15
1.2 O MITO NA GRÉCIA ANTIGA: CONFLITO COM O <i>LOGOS</i> E INSPIRAÇÃO PARA A TRAGÉDIA.....	17
1.2.1 Os enredos míticos como fonte inspiradora dos trágicos: a maldição dos Atridas em cena.....	20
1.3 A MITOLOGIA GREGA NA MODERNIDADE: O MITO SOB A ÓTICA DA PSICANÁLISE.....	28
CAPÍTULO II – FUNDAMENTOS PARA O ESTUDO DA AÇÃO DRAMÁTICA: DA TRAGÉDIA CLÁSSICA AO DRAMA SOCIAL.....	39
2.1 AÇÃO E CARÁTER NA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES.....	39
2.2 DA TRAGÉDIA DE AÇÃO AO DRAMA DO <i>ETHOS</i>	50
CAPÍTULO III – AÇÃO E <i>ETHOS</i> TRÁGICO EM <i>MOURNING BECOMES ELECTRA</i>	61
3.1.EUGENE O'NEILL E O DESPERTAR DO DRAMA MODERNO NORTE-AMERICANO.....	61
3.2 ELECTRA SOB AS LUZES DA RIBALTA: UMA RELEITURA DA <i>ORÉSTIA</i>	69
3.3 O ANÁTEMA DOS MANNON: AÇÃO E <i>ETHOS</i> TRÁGICO NA TRILOGIA DE O'NEILL	77
3.3.1 <i>Homecoming</i> : o retorno ao lar como condição trágica.....	77
3.3.2 <i>The Hunted</i> : a linhagem dos Mannon é vingada	108
3.3.3 <i>The Haunted</i> : os vingadores são perseguidos.....	117
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
5 REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

A dramaturgia norte-americana¹ nasceu no século XX, precisamente na década de 1920, através dos grupos de teatro amadores que não tinham pretensão de produzir peças comerciais, como aquelas representadas na Broadway. Esses grupos amadores tinham o objetivo de produzir peças que retratassem o drama do homem comum, bem como o contexto histórico, político e social dos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial: um país em ebulição na década de 1920, a qual ficou conhecida como “The Roaring Twenties”. Essa expressão refere-se à intensidade com a qual alguns acontecimentos foram arrebatando a nação norte-americana naquela década, como, por exemplo, a expansão dos meios de comunicação de massa, sobretudo, o rádio e os tabloides, além do crescimento econômico, corroborando uma onda de consumismo (SCHIACH, 2000, p.12). No meio deste turbilhão de acontecimentos, havia os grupos amadores de teatro, dentre os quais se destacou o *Provincetown Players*, cujas peças eram, em sua maioria, escritas por Eugene O’Neill e Susan Glaspell, os quais são considerados por muitos estudiosos como os fundadores da dramaturgia norte-americana. (HEWITT, 1969).

Em contato com o universo teatral desde criança, já que era filho de um ator famoso de melodramas, que excursionava pelo país encenando suas peças, O’Neill tornar-se-ia reconhecido como um dos grandes expoentes do teatro norte-americano, notadamente por suas experimentações com o fazer teatral, produzindo dramas que não perdem de vista o contexto social em que aparecem inseridos. Dentre as experimentações formais e temáticas que consagrariam o teatro de O’Neill, destaca-se a trilogia *Mourning Becomes Electra*, traduzida para o português como *Electra Enlutada*², *corpus* de nossa pesquisa, cuja estreia nos palcos norte-americanos ocorreu em 26 de outubro de 1931.

Esta obra que escolhemos para o nosso estudo apresenta a sua trama baseada na tragédia grega *Oréstia*, de Ésquilo, representada em 458 a.C. O conhecido texto esquiliano

¹ Deste ponto em diante, iremos utilizar a expressão “norte-americano” para qualificar a nacionalidade de Eugene O’Neill, bem como o teatro e a Guerra Civil dos Estados Unidos, embora tenhamos consciência de que outra expressão possível seria “estadunidense”. Cf. RODRIGUES, Sergio. <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/consultorio/americano-norte-americano-ou-estadunidense/>. Acesso em 15 fev.2014.

² Em nosso estudo, trabalharemos com o texto original em língua inglesa, utilizando a versão da trilogia *Mourning Becomes Electra* publicada pela editora St. Edmundsbury, em 1989. Com o intuito de uniformizar as referências aos títulos das peças, optamos em grafá-los no idioma original, visto que a tradição teatral em língua portuguesa registra dois títulos para a trilogia de O’Neill: *Electra enlutada* ou *Electra e os fantasmas*. Porém, em respeito ao material traduzido para o nosso idioma, as citações presentes no corpo do texto terão como fonte a tradução de R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira, publicada em 1970, sob o título *Electra Enlutada*.

dramatiza a narrativa mítica da família de Agamêmnon, que fora assassinado por sua esposa Clitemnestra, em seu retorno como vencedor da Guerra de Tróia. Seus filhos, Orestes e Electra, animados por uma ética de vingança que toma a si a função de restabelecer a ordem, tramam e perpetram o assassinato da mãe e de seu amante Egisto, devolvendo o trono ao verdadeiro herdeiro de Agamêmnon.

Ao transpor os acontecimentos da trilogia de Ésquilo para o teatro norte-americano do século XX, Eugene O'Neill propõe construir um drama psicológico moderno, elegendo Electra como protagonista e estabelecendo como pano de fundo histórico-social, a Guerra Civil norte-americana³ e as influências da colonização puritana na região da Nova Inglaterra, cenário em que a ação dramática será ambientada. Estes elementos, no entender do dramaturgo⁴, permitiriam uma melhor identificação do público local com a trama da trilogia. A ação em *Mourning Becomes Electra* inicia-se, então, com a expectativa do retorno vitorioso do Brigadeiro-General Ezra Mannon⁵, após anos de combate na Guerra Civil, deflagrando os conflitos entre os personagens da trama. Em sua trilogia, O'Neill tematiza as relações entre ações conscientes e inconscientes, através dos personagens em conflito consigo mesmos e com os outros.

A simbologia da máscara, marcante na dramaturgia do autor em peças como *The Hairy Ape* (1922), *Lazarus Laughed* (1927) e *Strange Interlude* (1928), também se faz presente em *Mourning Becomes Electra*. Com o auxílio de técnicas de maquiagem, os personagens pertencentes à família Mannon assemelham-se entre si por apresentarem rostos 'mascarados'. Este aspecto impassível nos rostos dos Mannon ilustra o eterno conflito entre o ser e parecer, o velar e o desvelar, a paixão e o ódio, o desejo e a repressão, que caracterizam as relações entre os membros daquela família. Conforme Bisgby (1996), em consonância com seu objetivo de realizar um drama psicológico moderno, O'Neill entendia que tais conflitos poderiam ser expressos através da "maquiagem, dos diálogos, da habilidade dos atores em

³ Também chamada de Guerra de Secessão, ocorrida entre os anos de 1861 e 1865. O conflito foi iniciado a partir da separação dos estados do sul (Confederados) e do norte (União), pois os primeiros não concordavam com o modelo econômico adotado pelos estados da União, o qual era centrado nas pequenas propriedades privadas e na mão-de-obra assalariada. Os sulistas defendiam o agronegócio, os grandes latifúndios e a mão de obra escrava. Tal discórdia engendrou o conflito que durou quatro anos, deixando milhares de mortos e feridos. Ao final, os nortistas da União sagraram-se vitoriosos, reconstruindo a unidade do país e abolindo a escravidão. Cf. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/19407/American-Civil-War>. Acesso em 18 jan.2014.

⁴ O'Neill, Eugene. *Working notes and extracts from a fragmentary work diary*. (1931)

⁵ No exército da União, que representava o grupo dos estados do norte na Guerra Civil norte-americana, este posto era considerado de alta patente. Tanto a versão original quanto a versão traduzida da peça trazem a primeira letra dos nomes das patentes militares grafada em maiúsculo. Por essa razão, todas as recorrências destas palavras ao longo desta dissertação serão grafadas tal como na peça.

transmitir o que antes era feito com o uso de um simples artefato cênico”. (BIGSBY, 1996, p.78).⁶

Em relação à crítica social, uma das características de seu teatro, O’Neill denuncia a hipocrisia do legado puritano nos Estados Unidos, ao escolher uma mansão da Nova Inglaterra, berço do Puritanismo⁷, para ambientar a peça. Os membros da família Mannon lutam contra suas paixões e desejos, pois escondem suas emoções e acabam frustrados pela negação da sexualidade, bem como pela concepção desvirtuada do desejo como algo pecaminoso, marcas do ideal puritano.

O dramaturgo tinha como proposta adaptar o mito da família de Agamêmnon aos tempos modernos, mas, para obter sucesso em tal tarefa, quais adequações deveriam ser feitas? Como representar os conflitos entre os membros de uma família contaminada pelo ódio e pela vingança, ao buscar elementos da modernidade que equivalessem à noção de destino inexorável e fatalidade dos gregos? A partir destas inquietações do autor, registradas em seu diário sobre a construção da trama, busca-se justificar nosso estudo acerca da ação e do *ethos* dos personagens em *Mourning Becomes Electra*.

Anteriormente, comentamos que O’Neill, em sua releitura da *Oréstia*, eleva Electra à condição de protagonista da versão norte-americana inspirada na trilogia de Ésquilo. Essa mudança de foco ganha densidade a partir do próprio título, pois o luto adéqua-se a Electra, como sugere o dramaturgo, no título original em inglês. Chama-nos a atenção, portanto, àquela personagem que representa a Electra grega, a enlutada Lavínia Mannon, cujos conflitos com os seus familiares serão engendrados a partir de suas ações, as quais se revelam trágicas.

Nesse sentido, definimos como objetivo geral desta pesquisa analisar a ação trágica em *Mourning Becomes Electra* evidenciando o *ethos* trágico dos personagens, sobretudo Lavínia Mannon, protagonista da trilogia norte-americana elegida como *corpus* de pesquisa. Pretendemos destacar a influência do Puritanismo, bem como a relação conflituosa entre Eros e Tânatos na composição do *ethos* dos membros da família Mannon, tendo como foco a personagem Lavínia.

A fim de estruturamos esta dissertação, propõe-se, no primeiro capítulo, a princípio, estabelecer a relação entre mito e sociedade, partindo-se do conceito de mito e sua relação

⁶“He relied now on make-up, on dialogue and the skill of his actors to communicate what formerly he had conveyed through simple theatrical device.” (tradução nossa)

⁷ Ao longo desta dissertação, as ocorrências do termo em destaque serão grafadas com ‘p’ maiúsculo, a fim de ressaltar sua acepção religiosa como doutrina, conjunto de valores, um tipo de colonização teocrática implantado em algumas regiões dos Estados Unidos, sobretudo no nordeste do país.

com o sagrado nas sociedades arcaicas. Em um segundo momento, discutiremos a noção de mito entre os gregos e a influência que os enredos míticos exerceram nos tragediógrafos, ao escreverem os textos trágicos. Percorrendo os séculos, as narrativas míticas adentram a modernidade, momento em que sociedade se caracteriza como dessacralizada, na qual os homens se deixam representar em conflito com seus desejos inconscientes, de maneira que abordaremos o uso que a corrente psicanalítica fez de algumas figuras míticas, a fim de ilustrar a elaboração de conceitos os quais apontam possíveis explicações para os desígnios da mente humana. Esta busca de um sentido para os mitos na modernidade, por meio dos estudos psicanalíticos, repercute no drama de O'Neill, na medida em que o dramaturgo recria o mito dos Atridas.

Considerando que *Mourning Becomes Electra* inscreve-se como drama moderno, inspirado em uma tradição clássica, entendemos que, para compreender e analisar o processo de caracterização dos personagens, será pertinente percorrer as veredas iluminadas por teóricos que refletiram sobre a ação e caracterização no drama, tanto em relação às suas origens na Grécia antiga, como em momentos outros da história do teatro trágico que se revelam significativos à compreensão da modernidade dramática. Dessa forma, no segundo capítulo, nos debruçamos sobre o primeiro registro em que são elencadas considerações a respeito da ação e caracterização dos personagens: a *Poética* de Aristóteles. Dando prosseguimento ao nosso caminhar, encontramos importantes contribuições e reflexões acerca do texto dramático na *Estética* de Hegel, sobretudo suas considerações em relação aos personagens no drama moderno. Neste contexto, a noção hegeliana de conflito como cerne da ação dramática coaduna-se ao investimento na subjetividade, a qual é representada pelo homem moderno, livre, determinado e ciente de suas vontades.

No entanto, fazendo avançar a teorização sobre a ação dramática em relação à caracterização, intentaremos demonstrar como a crença moderna no homem racionalista, livre e voluntarioso e na sua capacidade inamovível de perseguir os seus objetivos heroicamente entra em declínio no século XX, quando o sujeito, agora descentrado, apresenta-se em conflito consigo próprio e com o mundo. Ao fim desse capítulo, acreditamos estar munidos de um adequado suporte teórico que fundamente as discussões a serem empreendidas na terceira parte desta dissertação.

No terceiro capítulo, antes de iniciarmos o estudo sobre a ação e *ethos* trágico dos personagens em *Mourning Becomes Electra*, consideramos pertinente resgatar algumas informações acerca da obra do dramaturgo Eugene O'Neill, bem como sua influência na construção de uma identidade para o drama moderno norte-americano. Adepto a

experimentações no fazer dramático e influenciado pela dramaturgia Expressionista, O'Neill alia recursos de sonoplastia à efeitos de iluminação dos cenários, bem como atribui uma função na trama para os objetos cênicos, na medida em que interferem no comportamento dos personagens e na maneira com a qual estes lidam com seus conflitos internos.

Após uma breve incursão sobre a vida e a obra do autor, a segunda seção deste capítulo será dedicada às considerações acerca do processo de elaboração da peça, considerando a sua inspiração numa tragédia clássica e sua adequação ao contexto da modernidade, observando o contexto histórico e social dos Estados Unidos da segunda metade do século XIX, no qual a ação da peça é ambientada. Na terceira seção, adentraremos a análise propriamente dita, pontuando as ações e as transformações que os personagens experimentam ao longo da trilogia, sobretudo a protagonista Lavínia Mannon, evidenciando o seu *ethos*, relacionando-o aos conflitos que enfrenta consigo mesma e com os demais personagens, culminando em seu fim trágico.

Dessa forma, ao final desta pesquisa, esperamos contribuir com a incrementação dos estudos sobre dramaturgia norte-americana no Brasil, particularmente, aqueles que elegem a obra de Eugene O'Neill como universo de pesquisa, sobretudo, os personagens de sua dramaturgia como categoria dramática a ser analisada. Se, ao término desta dissertação, tivermos despertado o interesse do leitor por este autor e sua dramaturgia, acreditamos ter concretizado um dos objetivos do estudo que ora se apresenta.

CAPÍTULO I – DO ANTIGO AO MODERNO: O MITO NAS TRILHAS DO TEMPO E SUA INFLUÊNCIA NA DRAMATURGIA DE ONTEM E DE HOJE.

Nas sociedades arcaicas, o homem encontrava nos mitos uma forma de explicar o mundo que o rodeava. Através da palavra, considerada um elemento concreto pelos antigos, os mitos fixaram verdades. Estas verdades criadas pelos mitos podiam ser narrativas sobre heróis e deuses ou eventos através dos quais, valores sociais e culturais eram transmitidos. Assim, Everardo Rocha nos afirma que:

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir a existência, o cosmo, as situações de “estar no mundo” ou as relações sociais. (ROCHA, 2008, p.07).

A partir das reflexões de Rocha, poder-se-ia afirmar que os mitos procuram explicar comportamentos humanos, constituindo uma maneira de o homem entender o passado, conferindo sentido à sua existência. Em seu livro *Mitologia Grega*, Junito de Souza Brandão afirma que “o mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações.” (BRANDÃO, 2011, p.38). Já Nelly Novaes Coelho observa que:

Nos mitos, denuncia-se o fecundo elã [impulso] inicial do homem em direção à *ciência* (desejo de explicar o que o rodeia); em direção à *religião* (desejo de explicar a si próprio, sua origem, seu destino); em direção à *poesia* (desejo de expressar seus sentimentos e atingir sensações irreprimíveis). Pelo mito, o homem que não sabia nada, senão que vivia, tornou vivas todas as maravilhas que tinha ao alcance de seus olhos ou de suas mãos. [...] Cada povo da Antiguidade tem seus mitos característicos, intimamente relacionados com sua religião ancestral e com sua alma poética. (COELHO, 2012, p.92, grifo da autora).

Tendo como ponto de partida as considerações expostas por Rocha (2008), Brandão (2011) e Coelho (2012), a primeira seção deste capítulo será dedicada ao estudo do mito e sua

relação com o sagrado nas sociedades arcaicas. Em um segundo momento, discutiremos a noção de mito entre os gregos e a influência que as narrativas míticas exerceram nos enredos dos textos trágicos. Na modernidade, busca-se um sentido para o mito, ao discutir seu papel numa sociedade dessacralizada, em que os homens se deixam representar em conflito com seus desejos inconscientes. Neste contexto, pretende-se discorrer sobre o uso que a corrente psicanalítica freudiana fez de figuras da mitologia grega como Édipo e Electra, como forma de ilustrar teorias concernentes a relação entre pais e filhos, bem como as relações conflituosas entre o homem e o seu inconsciente.

1.1 O MITO E O SAGRADO: A VERDADE REVELADA PELAS DIVINDADES

Conforme Eliade (2011), o homem das sociedades arcaicas ou *homo religiosus*, estava inserido em contexto social mítico-ritualístico, o qual mantinha uma comunhão com o sagrado, na medida em que a existência humana era concebida a partir da criação divina. Os elementos da natureza eram sacralizados e considerados essenciais para o homem arcaico. Neste contexto, compreendia-se que o mito era um saber revelado por uma divindade, pois configurava o desvelamento de uma verdade (*aletheia*), aquela que não havia necessidade de ser comprovada. Portanto, não cabia ao homem arcaico a interpretação do mito, da mensagem revelada, pois ele apenas recebia a mensagem e executava o rito em resposta.

Segundo Junito de Souza Brandão (2011, p.41), no entender do homem arcaico, a prática dos ritos o mantinha em contato com sagrado, pois o rito é “a práxis do mito. É o mito em ação”, visto que funcionava como uma maneira de o homem estabelecer um contato com a divindade, na medida em que “rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram ‘nas origens’, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas”. (BRANDÃO, 2011, p.41)

Conforme Eliade (2011), a relação com o sagrado, com a revelação da divindade, significava, para o homem arcaico, manter-se em contato com a realidade. Ainda segundo o estudioso romeno, o mito é “narração de uma criação: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser”. (ELIADE, 2011, p.85).

Assim, considerando o exposto, podemos estabelecer uma relação entre o mito e o sagrado, na medida em que aquele se apresenta para o homem arcaico como verdade revelada, uma hierofania. Esta revelação, portanto, poderia apontar caminhos para a compreensão da realidade que o circundava. Ao comentar sobre o modo como Mircea Eliade aborda as relações do homem arcaico com o sagrado, Araújo (2005) afirma que o estudioso romeno

entende que o homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os primitivos, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. (ARAÚJO, 2005, p.16).

Dessa forma, percebe-se que o homem arcaico dependia do mito, da verdade revelada por este, para manter-se em contato com o sagrado, com a realidade, pois aquilo que não pertencia ao mito, à criação divina, encontrava-se na esfera do profano e, portanto, não pertencente à realidade. Conforme Araújo, “toda hierofania é sempre um acontecimento fundante, inaugural e estruturante do mundo. É por meio da hierofania e através dela que o espaço, antes caótico, torna-se espaço cosmicizado”. (ARAÚJO, 2005, p.19).

Através da hierofania, o mito é revelado ao homem que, através dos ritos, tem a possibilidade de estabelecer uma relação com o tempo dos deuses ou o tempo sagrado. O homem arcaico estabelecia uma conexão com o sagrado e procurava mantê-la, na medida em que acreditava que, ao fazer os rituais, estaria imerso em uma experiência religiosa que permitira o contato com o tempo mítico, no qual foram realizadas as obras divinas. Segundo Mircea Eliade, o homem das sociedades arcaicas sentia a necessidade de retornar ao tempo mítico, pois, ao fazê-lo, tornaria possível “o tempo ordinário, a duração profana em que se desenrola toda a existência humana.” (ELIADE, 2011, p.79).

Parece provável que, com o crescimento das sociedades e as construções das primeiras cidades, a visão de mundo sacralizada do homem arcaico tenha começado a sofrer transformações; os mitos, antes verdades absolutas, passam a ser relativizados, de maneira que as inquietações que afligiam o homem da *polis* não pareciam mais encontrar respaldo no sagrado e nos mitos antigos, tal como afirma Karen Armstrong:

A vida urbana mudou a mitologia. Os deuses começavam a parecer mais remotos. Cada vez mais os antigos rituais e histórias deixavam de projetar homens e mulheres no reino divino, que antes fora tão próximo. As pessoas se desiludiam com a antiga visão mítica que satisfazia seus ancestrais. (ARMSTRONG, 2005, p.68).

Nesse sentido, a visão de mundo que reconhecia no sagrado uma forma de contato com as divindades, com o tempo da criação divina, pouco a pouco, cede lugar a uma visão secular, em que o sagrado parece menos tangível, mais remoto. O homem da *polis* começa a questionar a existência das coisas; o sagrado não lhe fornece mais as respostas às suas inquietações acerca de sua condição, de modo que este homem passa a valorizar a razão e os fatos que podem ser comprovados. É neste contexto que se insere a sociedade da Grécia antiga, em que o pensamento racional (*logos*) confronta-se com o mítico (*mythos*); o saber revelado (*aletheia*) dos mitos distancia-se do saber comprovado (*ethymon*) do *logos*.

1.2 O MITO NA GRÉCIA ANTIGA: CONFLITO COM O *LOGOS* E INSPIRAÇÃO PARA A TRAGÉDIA

Conforme Araújo (2005, p.44), com a ascensão do pensamento filosófico helênico e do discurso racional proveniente do *logos*, o mito passa a ser considerado como “o espaço por excelência das contradições e das ambiguidades”. Ainda segundo o autor, “o filósofo grego Xenófanes (cerca de 565-470 a.C) foi o primeiro a criticar e rejeitar o mito”, de forma que este “vai gradativamente perdendo espaço para outra forma de compreensão e explicação da realidade e do ser humano” (ARAÚJO, 2005, p.44). O *mythos*, compreendido como saber revelado por uma divindade, não encontrava mais respaldo numa sociedade cujos fatos começavam a ser analisados sob a perspectiva da razão e da lógica. A verdade revelada (*aletheia*), antes absoluta, passa a ser questionada pelo *logos*, que, por sua vez, privilegiava o saber comprovado, a verdade proveniente do *ethymon*.

E é a partir deste raciocínio que Platão, conforme destaca Ana Vincentini de Azevedo (2004), questiona a validade dos mitos enquanto revelações divinas, ao mesmo tempo em que privilegia um discurso mais racional. Nas palavras da autora:

No filosófico século IV a.C., na Grécia, temos Platão reprovando as fábulas (*mýthoi*, em grego), os relatos fantasiosos de Homero, de Hesíodo e de outros poetas na defesa do discurso racional, filosófico e, portanto, mais verdadeiro que estava em construção. Nessa construção, o *mýthos* dos poetas é investido de características como falso (*psêudos*), ruim ou nocivo (*kakós*), em oposição à desejável verdade (*alethê*). Em face desses atributos e, justamente, com o intuito de corrigi-los, se erguerá o discurso filosófico. (AZEVEDO, 2004, p.08).

Conforme Jean-Pierre Vernant (2006), a relação conflituosa entre *mythos* e *logos* na sociedade grega ganha maior densidade com o advento da escrita. É através da literatura escrita que o *logos* estabelece uma posição diametralmente oposta ao *mythos*, de maneira que essa contraposição ocorre:

pela forma através da separação entre a demonstração argumentada e a textura [...] da narrativa mítica; contrapõe-se pelo fundo através da distância entre as entidades abstratas do filósofo e as potências divinas, cujas aventuras dramáticas são contadas pelo mito. (VERNANT, 2006, p.174).

Assim, o discurso do *logos* que privilegia a argumentação lógica é alçado a *status* de verdade, enquanto ao *mythos* coube o maravilhoso, os fatos inexplicáveis à luz da razão e do pensamento lógico. Sobre as implicações que a escrita provocou na relação *mythos* x *logos*, Camino assinala que:

A fixação, em texto escrito, daquilo que era da ordem da oralidade, resultando em um objeto que deu ao leitor a possibilidade de, tendo-o em mãos, revisitá-lo e analisá-lo criticamente, implicou um acréscimo de exigência, por parte desse público, em relação ao rigor lógico do discurso. O discurso, ao qual cabia antes convencer pelo encantamento, quase fórmula mágica, precisava agora responder aos rigores da coerência interna e externa, convencendo assim, pelo valor da argumentação e pela veracidade demonstrada dos fatos apresentados. (CAMINO, 2012, p.85-86).

No entanto, convém destacarmos que, na sociedade grega, assim como em qualquer sociedade, de ontem e de hoje, nem tudo poderia ou pode ser explicado através do *logos*. Dessa forma, mesmo sendo desprestigiado em favor do discurso lógico, o *mythos* iria surgir,

já entre os gregos, como espaço do *alogon*, do ilógico, que se ocuparia de fatos que escapavam ao discurso racional, conforme assevera Armstrong:

O *logos* grego aparentemente se opunha à mitologia, mas os filósofos continuavam a usar o mito, fosse para considerá-lo um precursor primitivo do pensamento irracional ou um discurso religioso indispensável. E, realmente, apesar dos avanços monumentais do racionalismo grego, [...] ele não afetou a religião grega. Os gregos continuaram a oferecer sacrifícios aos deuses [...] e a celebrar seus festivais. (ARMSTRONG, 2005, p.88).

Nesse sentido, mesmo opondo-se ao *logos* e ao pensamento filosófico, os mitos demarcam seu espaço na Grécia Antiga, de maneira que, por várias gerações, foram transmitidos oralmente através dos aedos, cantores que difundiam os feitos dos heróis e deuses míticos. Os aedos contavam com o apoio dos rapsodos que, além de memorizarem os mitos, também compunham poesias a partir de elementos extraídos da tradição mítica. Além da contribuição desses artistas, os poemas épicos atribuídos a Homero, a saber: *A Odisséia* e *A Ilíada*, bem como os poemas de Hesíodo, *A Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, tiveram uma importante influência na disseminação dos mitos. Conforme Marques Júnior (2009, p.119), a partir destas obras, deu-se o surgimento da literatura ocidental, de maneira que esta procurava “retratar o mundo mítico dos deuses e heróis”. Ainda segundo o autor, Homero narrava histórias de heróis em combate, ou retornando vitoriosos após um longo período de guerras, enquanto os poemas de Hesíodo procuravam explicar o cosmos; a origem dos deuses. (MARQUES JÚNIOR, 2009, p.119).

Os gregos acreditavam que suas vidas estavam sob o controle divino. Os deuses eram caracterizados como seres muito similares aos humanos. Ao fazer considerações sobre o papel do divino na Grécia Antiga, Storey & Allan (2005) destacam a relação de devoção dos gregos aos deuses, através de rituais de adoração e oferendas:

Os gregos veneravam os deuses não por sentimento de culpa, uma crença inabalável ou por um ato de humildade, mas pelo fato de os deuses retratados nos mitos representarem forças sobre-humanas, que exerciam controle sobre os mortais. (STOREY & ALLAN, 2005, p.24)⁸

⁸ Greeks worshipped their gods not from any sense of personal guilt or fervent belief or in attitude of humility, but because gods of their myths represented forces beyond humanity in the universe, forces which had control over mortals. (tradução nossa)

De acordo com estes autores, os gregos consideravam os deuses como seres poderosos e capazes de intervir no destino das pessoas. Devido a esta habilidade, os gregos temiam os deuses e praticavam rituais com o intuito de adorá-los e tranquilizá-los, evitando, assim, um possível mal que um deus enfurecido poderia infligir sobre eles ou seus familiares. Essa tradição ritualística, bem como a participação divina, ao decidir o destino dos cidadãos, foi incorporada ao universo mítico dos gregos.

Muito embora a escrita estivesse presente na sociedade ateniense, a cultura grega do século V a.C ainda era predominantemente oral. Tamanho fora o fascínio dos gregos pelos mitos relacionados à Guerra de Tróia, que estes criavam histórias paralelas ou versões dos poemas de Homero. Esse caráter de oralidade contribuiu para justificar as variantes de um mesmo mito naquela sociedade, pois os aedos escolhiam os versos dos poemas homéricos a serem cantados e os rapsodos, na condição de compositores, adicionavam ou subtraíam informações às narrativas. Mais tarde, estas apropriações dos mitos serviriam de inspiração para a composição dos enredos dos textos trágicos.

1.2.1 Os enredos míticos como fonte inspiradora dos trágicos: a maldição dos Atridas em cena

Conforme mencionamos anteriormente, embora estivessem sob a influência do *logos*, do discurso racional, e, portanto, de uma visão de mundo em processo de dessacralização, os gregos, que viviam na Atenas do século V a.C, não deixaram de cultuar os deuses do seu panteão. A mitologia pagã fazia-se presente naquela sociedade, visto que era comum a oferta de ritos, sacrifícios, oferendas, bem como libações em honra aos deuses.

É neste contexto mítico-ritualístico em que estão inseridas as festividades em honra ao deus Dioniso. Dentre estas celebrações, uma das mais organizadas e imponentes era a que ficou conhecida como a “Grande Dionísia”. Segundo Daisi Malhadas (2004), a “Grande Dionísia” era bastante frequentada não só pelos cidadãos locais, como também por estrangeiros. Nas palavras da autora, como o festival era celebrado na primavera, “não constituía apenas uma atração para os atenienses”, pois, “no fim de março, passado o inverno, o mar se tornava navegável e acorriam para Atenas estrangeiros de todas as partes, para prazeres e negócios particulares.” (MALHADAS, 2004, p.83).

Nestas festividades, eram comuns as presenças dos aedos e rapsodos com o seu papel de (re)transmitir os mitos de outrora. Durante a “Grande Dionísia”, também aconteciam os

concursos de ditirambos, que consistiam em um canto coral exaltando Dioniso, no qual um ator dialogava com um grupo de pessoas representando o coro. Conforme destaca Aristóteles na *Poética* (2005, p.23), os ditirambos abriram o caminho para o surgimento das primeiras tragédias gregas, cujos autores mais reconhecidos foram Ésquilo, Sófocles e Eurípidas. As tragédias foram incorporadas às festividades dionisíacas, de modo que eram encenadas em teatros ao ar livre para grandes plateias. Os autores trágicos submetiam os seus textos ao crivo do público e de um júri, de maneira que este, baseando-se nas representações das tragédias, escolhia o autor vencedor. (MALHADAS, 2004, p.93).

Conforme destaca Jacqueline de Romilly (1998), a inspiração temática para os textos trágicos veio das epopéias, que, por sua vez, retratavam os mitos de deuses e heróis. No entender da autora, além de utilizarem os enredos épicos como base para seus escritos, os autores trágicos “extraíram a arte de construir personagens e cenas capazes de comover. Conferir o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, partilhar um sofrimento ou ansiedade foram sempre traços da epopéia, que ela ensinou aos trágicos”. (ROMILLY, 1998, p.21).

Como as narrativas míticas eram transmitidas oralmente entre os cidadãos, tais histórias tornaram-se conhecidas da população. Neste contexto, nos concursos em que eram encenadas as tragédias, cujas tramas eram inspiradas pelos mitos, o que importava era o talento do tragediógrafo, ao manipular os elementos da mitologia para atingir o seu propósito dramático. Assim, é possível compreender o fato de haver tragédias que tinham como base o mesmo mito, porém, cada autor selecionava os elementos da narrativa mítica os quais considerava adequados para obter o efeito dramático desejado.

Dentre os mitos utilizados como inspiração para as tragédias gregas, destaca-se o mito de Electra, subsumido no mito da linhagem dos Atridas, pertencente ao denominado Ciclo Troiano. O mito em questão traz a narrativa de uma família em cuja genealogia se estabelece uma trajetória de vingança, e sobre a qual paira uma maldição a atingir os que a ela pertencem. O destino trágico dos descendentes de Atreu, marcados pelo ódio e pela vingança, já havia sido abordado por Homero em passagens da *Odisseia*. (ROMILLY, 1998, p.22).

Com o intuito de conhecermos as razões que imputaram o destino maldito àquela família, tomaremos como base o mito de Atreu, cuja versão, relatada por Junito de Souza Brandão⁹, apresenta os elementos geradores do sentimento de ódio e vingança, os quais incidiram sobre os membros da geração seguinte da linhagem Atrida.

⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 1. p. 89.

Conforme o mito, os irmãos Atreu e Tiestes mataram o irmão mais novo, Crísipo, pois estavam enciumados pelo fato de que este era o filho preferido do rei Pélops. Amaldiçoados pelo pai, os irmãos assassinos foram forçados ao exílio em Micenas. Após a morte de Pélops, um oráculo ordenara que os habitantes de Micenas proclamassem um dos filhos do rei falecido como o novo monarca. Com o intuito de ajudar a população a escolher entre Atreu e Tiestes, este último propôs que o trono deveria ser dado àquele que capturasse um velocino de ouro. Atreu encontrou o animal e o escondeu, porém, sua esposa Aérope, amante de Tiestes, descobriu que o marido havia conseguido capturar o animal e o entregou em segredo ao cunhado. Tiestes certamente seria proclamado rei, não fosse uma intervenção divina que mudaria o curso dos acontecimentos.

Por meio de Hermes, Zeus havia aconselhado Atreu a convencer Tiestes de que a melhor maneira de definir o novo rei seria observando o curso do sol. Caso a trajetória do sol seguisse o caminho invertido, o rei seria Atreu, do contrário, Tiestes assumiria o trono. Zeus teria feito o sol se pôr no leste, tornando Atreu o novo rei de Micenas. Ao saber da traição de sua esposa, o furioso rei decide abandoná-la e banir Tiestes da cidade.

Tempos depois, Tiestes retorna a Micenas a convite do irmão, que lhe oferece um jantar como forma de celebrar a reconciliação entre os dois. No banquete, é servido um cozido feito com as vísceras dos filhos de Tiestes. Após o jantar, Atreu informa ao irmão que este havia consumido a carne dos próprios filhos. Depois desta aterradora revelação, Tiestes é novamente banido de Micenas.¹⁰

Ansiando vingar-se de Atreu, Tiestes recebe a mensagem de um oráculo, o qual informa que se ele tivesse um filho com Pelópia, sua filha, esta criança iria vingá-lo. Tiestes cumpriu o oráculo e Pelópia deu a luz a Egisto. Repugnada por haver concebido um filho do próprio pai, ela fugiu para Micenas, onde se casou com Atreu, que desconhecia o fato de sua mulher ser a filha de Tiestes. Atreu se compadecera com a situação de Egisto e decidiu adotá-lo. Anos depois, ainda não satisfeito com a vingança praticada contra seu irmão, no fatídico banquete de carne humana, Atreu ordena que Egisto, já adulto, procure Tiestes para matá-lo. Entretanto, o rapaz descobre que o homem a ser morto, era, na verdade, seu pai. Revoltado, Egisto retorna a Micenas e mata Atreu.¹¹ O sentimento de ódio e vingança permaneceria na geração seguinte, em que os descendentes de Atreu seriam responsáveis por vingar a sua morte.

¹⁰ BRANDÃO, 2011, p.90.

¹¹ BRANDÃO, loc.cit.

Com efeito, essa vingança será o eixo norteador de algumas tramas escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, os quais retomaram o passado de crimes da linhagem dos Atridas para legitimar as tragédias de seus descendentes: seu filho, Agamêmnon, a esposa deste, Clitemnestra e os filhos do casal, Orestes e Electra¹². Ésquilo utilizou-se do mito em sua trilogia *Oréstia* (458 a.C.). Sófocles fez uma leitura do mito na tragédia *Electra* (~415 a.C.). Eurípedes, por sua vez, ocupou-se do mito nas tragédias *Electra* (~ 415 a.C.)¹³ e *Orestes* (408 a.C.)¹⁴.

A *Oréstia* de Ésquilo era composta de três tragédias: *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*. A primeira parte da trilogia conta a história do retorno ao lar do rei Agamêmnon, após um longo período ausente do palácio de Micenas. Ele era comandante chefe dos gregos que lutaram na Guerra de Tróia, batalha sangrenta que durara dez anos, mas que terminou com o triunfo de Agamêmnon e seu exército. Clitemnestra, sua esposa, apaixonara-se por Egisto, filho de Tiestes, e juntos planejaram a morte de Agamêmnon, para quando este retornasse. Clitemnestra não perdoara o marido, pois este havia sacrificado sua filha Ifigênia à deusa Ártemis, a fim de que esta enviasse ventos favoráveis, permitindo que a armada grega chegasse à Tróia. Em sua volta ao lar, Agamêmnon é recebido pela esposa, mas esta percebe que ele não retornara sozinho, pois havia trazido consigo Cassandra, sua escrava e amante. Clitemnestra, furiosa com a audácia do marido, deseja, mais do que nunca, executar o seu plano de matá-lo.

Ao observar Agamêmnon adentrar o palácio, caminhando sobre um tapete púrpuro, Cassandra, que tinha o dom da clarividência, pressentiu que algo trágico estaria para acontecer ao rei, de maneira que lamenta sua morte. Ao receber a ordem de Clitemnestra para entrar no palácio, Cassandra resiste inicialmente, mas acaba cedendo, pois mesmo pressentindo que estivesse prestes a encontrar o seu fim trágico, ela resigna-se ao seu destino de estar ao lado de Agamêmnon. Quando as portas do palácio se abrem, Clitemnestra surge

¹² Embora Agamêmnon tivesse outra filha, Ifigênia, esta teria sido imolada à deusa Artemis, conforme comentamos anteriormente. Na *Oréstia* de Ésquilo, são feitas apenas referências à Ifigênia. Contudo, uma das variantes do mito dos Atridas (KURY, 2008, p.213) registra que Artemis teria salvado Ifigênia da morte, tornando-a sua sacerdotisa. Eurípedes dedicou duas tragédias à filha de Agamêmnon e Clitemnestra: *Ifigênia em Áulis* e *Ifigênia em Táuris*

¹³ Segundo o estudioso Trajano Vieira (2009, p.09), embora haja uma diferença de idade entre Sófocles e Eurípedes, não se tem registro exato de quando as peças foram encenadas. Contudo, é provável que ambas as peças tenham sido encenadas na mesma época, por volta de 415 a.C.

¹⁴ Nesta tragédia, Eurípedes situa a ação dramática seis dias após o matricídio de Orestes. O vingador de Agamêmnon surge em cena atormentado pelo ato que havia cometido, bem como se mostra fragilizado, pelo fato de estar a vários dias sem se alimentar. Ele é amparado por Electra, que se compadece do infortúnio do irmão. No final da peça, Electra e Orestes são condenados a morte, a qual fora deliberada pelos cidadãos argivos reunidos em assembléia. Porém, os irmãos acabam sendo salvos por Apolo. (EURÍPIDES, 1999).

diante do corpo do marido e de Cassandra. *Agamêmnon* termina com a ascensão de Egisto e Clitemnestra ao trono de Micenas.

Na segunda parte da trilogia, *As Coéforas*, têm-se a notícia de que Orestes, o filho mais novo de Agamêmnon e Clitemnestra, havia sido exilado na Fócida a pedido de sua irmã, Electra, a fim de protegê-lo da própria mãe e do amante desta, Egisto. Ao permanecer no palácio de Agamêmnon após a morte do pai, Electra passa a ser tratada como escrava por Clitemnestra e Egisto. Tempos depois, Orestes retorna a Micenas, a fim de retomar o trono que lhe era de direito. Seu retorno havia sido recomendado por um oráculo de Apolo, o qual determinara que Orestes matasse aqueles que haviam derramado o sangue de Agamêmnon e, assim, seria feita justiça à morte do pai.

No início de *As Coéforas*, a ação é ambientada no túmulo de Agamêmnon em que Electra, sua filha, está fazendo libações, as quais foram ordenadas por Clitemnestra, que, após um pesadelo, decidira prestar homenagens ao falecido marido. Orestes surge em cena, acompanhado de seu amigo Píades. Os irmãos se reconhecem e Orestes informa que retornara para vingar a morte do pai, a fim de cumprir a tarefa designada por um oráculo de Apolo. Para realizar tal intento, Orestes pede a ajuda de Electra para concretizar seu plano de adentrar o palácio sem se apresentar como filho de Agamêmnon, para, assim, poder se aproximar daqueles que tiraram a vida de seu pai. A ação da peça é transposta para o palácio de Micenas, morada de Clitemnestra e Egisto, o qual é o primeiro a ser assassinado por Orestes, que adia o momento mais intensamente dramático, o matricídio, para o fim desta parte da trilogia.

Na cena trágica, em diálogo com Orestes, Clitemnestra, que o reconheceu após a morte de Egisto, mostra os seios ao filho e o questiona se o mesmo teria coragem de matar a própria mãe, aquela que o nutrira, que lhe dera a vida. Píades, amigo de Orestes, em sua única fala na peça, representando os deveres do patriarcado, lembra a Orestes os desígnios de Apolo, de maneira que ele não recue do objetivo de sua vinda a Micenas: vingar a morte do pai, retomar o trono, e, assim, restabelecer a ordem. Orestes mata a mãe, cumprindo a ordem divina. O agora matricida passa a ser perseguido pelas Erínias, deusas vingadoras de crimes cometidos entre consanguíneos, e deixa o palácio. E assim, conclui-se *As Coéforas*.

Na terceira e derradeira parte, *As Eumênides*, encontramos Orestes às voltas com a perseguição das Erínias, ávidas por vingar a morte de Clitemnestra. Na busca por ajuda, Orestes segue para Delfos, a fim de encontrar Apolo. O deus-sol o aconselha a seguir para Atenas, onde ele seria julgado pelo crime cometido. Já em solo ateniense, Orestes dirige-se ao Areópago, local em que Atena, a deusa da justiça, instituiu um tribunal, formado por cidadãos

atenienses, cuja função será julgar os crimes cometidos pelos homens. Apolo testemunha a favor do filho de Agamêmnon; as Erínias, por sua vez, argumentam que Orestes deveria ser punido por ter assassinado sua mãe. Após ouvir as partes, Atena convoca o júri para deliberar. A votação do júri termina empatada e o veredicto é dado por Atena, que decide pela absolvição de Orestes¹⁵. As Erínias, enfurecidas com a decisão tomada, acabam sendo convencidas pela deusa da justiça a tornarem-se Eumênides, as pacificadoras. E assim termina a trilogia esquiliana.

A *Oréstia* é considerada o registro mais antigo de uma tragédia cujo enredo fora baseado no mito dos Atridas. Entretanto, conforme mencionado anteriormente, Sófocles e Eurípidas também se apropriaram do mito grego. Ao contrário da trilogia de Ésquilo, cujo protagonista é Orestes, o qual retorna do exílio para vingar a morte do pai, as peças dos outros dois tragediógrafos gregos elegem como protagonista, Electra. Essa liberdade de abordagem do mito, ao direcionar o foco da tragédia para um determinado personagem, é assinalada por Storey & Allan (2005), que mencionam a ausência de versões oficiais dos mitos. No entender dos autores:

Não existiam versões autorizadas dos mitos gregos. Não havia uma versão padrão de uma determinada história; poetas e artistas eram livres para recontar o mito da maneira que considerassem mais adequada. O público ficava ansioso para ver o tratamento dado pelo poeta a uma determinada narrativa mítica. (STOREY & ALLAN, 2005, p.137).¹⁶

Na *Oréstia* de Ésquilo, Electra aparece apenas na segunda parte da trilogia, *As Coéforas*, na qual representa um papel coadjuvante, já que é Orestes o protagonista da peça e aquele que engendra a ação, conduzindo-a ao seu desfecho, com o assassinato de Egisto e Clitemnestra. Na *Electra* de Sófocles, encenada por volta de 415 a.C, a ação da peça tem início com o retorno de Orestes ao palácio de Agamêmnon, o qual já havia sido assassinado por Clitemnestra e Egisto. Electra, condenada pela mãe a viver como escrava, planeja vingar-se da morte do pai, de maneira que incita Orestes a ajudá-la a matar os assassinos de

¹⁵ Na mitologia romana, Atena é conhecida como Minerva, de maneira que sua escolha pela absolvição de Orestes, desempatando a votação, deu origem à expressão ‘voto de Minerva’.

¹⁶ Greek myths did not exist in any sort of “Authorized Version.” There was no standard version of a particular story, and poets and artists were free to retell the myth in any manner they deemed fit. Audiences would be anxious to see how a particular poet treated a particular story. (tradução nossa)

Agamêmnon. Após o crime, ela é julgada pela corte de Atenas, o Areópago. Após ser absolvida por Apolo no julgamento, Electra casa-se com Pílades.

Na versão do mito representada na *Electra* de Eurípides (~415 a.C.), também encenada por volta de 415 a.C, a ação se passa após o assassinato de Agamêmnon, tal como na obra homônima de Sófocles. Clitemnestra e seu amante Egisto decidem oferecer Electra em casamento a um humilde camponês. Condenada a uma vida humilde e longe do palácio, vai morar numa pequena cabana. O camponês, com o qual Electra havia sido dada em casamento, considera-se indigno de merecê-la, de maneira que ele cuida para que ela se mantenha virgem.

Seguindo o oráculo de Apolo, Orestes, que fora exilado, retorna para vingar a morte do pai. No caminho, ele e seu amigo Pílades, que o acompanhara, acabaram encontrando abrigo na cabana onde moravam Electra e o camponês. Os dois irmãos se reconhecem e Orestes revela que havia retornado para vingar a morte do pai, cumprindo o que fora estabelecido por Apolo. Entretanto, a princípio, ele hesita em cumprir a determinação divina, cabendo a Electra, furiosa por ter sido condenada a levar uma vida de escrava, planejar e executar a morte da mãe e de Egisto.

Com efeito, Clitemnestra e o amante são mortos pelos dois irmãos. Porém, após terem cometido o crime, eles começam a sentir remorso e culpa pelo acontecido. No fim da peça, os irmãos de Clitemnestra, Castor e Pólux, também chamados de Dióscuros, surgem em cena para contar a Electra e Orestes que o crime praticado fora determinado por um oráculo de Apolo, e que os filhos de Agamêmnon não deveriam sentir-se culpados, visto que haviam cumprido um desígnio divino. Os Dióscuros, criaturas quase-divinas, decidem casar Electra com Pílades e enviar Orestes a Atenas.

A partir destas observações sobre a apropriação da narrativa mítica dos Atridas pelos três tragediógrafos, percebe-se, portanto, como um mesmo mito fora manipulado de diferentes maneiras, com o intuito de atender aos propósitos dramáticos de cada autor. Na *Oréstia*, Ésquilo destaca o papel dos deuses como responsáveis pelo destino dos personagens. A presença divina é notada através de oráculos, seres que predizem o futuro, além de presságios advindos de pesadelos inquietantes. Os crimes cometidos justificam-se pelos desígnios divinos, pela fatalidade e pelo destino inexorável dos personagens.

Segundo Costa e Remédios (1988), a versão de Sófocles para o mito de Electra, através da peça homônima, “procura mostrar a natureza humana desenvolvendo-se através da oposição dramática; por isso ele apresenta não a luta do indivíduo com o destino, mas a luta do indivíduo contra outros indivíduos que o rodeiam.” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.14).

Eurípides, por sua vez, apresenta Electra rebaixada a uma existência humilde, longe do palácio de Agamêmnon. Ao retratar seres nobres enfrentando a vida como cidadãos comuns, Eurípides os apresenta em conflito consigo mesmos, hesitantes em suas ações, tal como Orestes e Electra, quando se arrependem de terem matado Clitemnestra e Egisto. Aristóteles afirmou em sua *Poética*¹⁷ que Eurípides representava os homens tais como realmente eram. Corroborando o discurso do filósofo, Costa e Remédios (1988, p.18), assinalam que “os homens em Eurípides são mais reais e menos sujeitos ao controle dos deuses.”

Ao considerarmos as relações entre o mito e sua influência nos enredos dos textos trágicos, percebemos que os tragediógrafos selecionavam os elementos do universo mítico e os modificavam, adequando-os aos seus propósitos cênicos. Mesmo sob diferentes perspectivas, a relação entre o mito e o sagrado está presente nas tragédias sobre as quais tecemos algumas considerações, refletindo o contexto mítico-ritualístico dos gregos.

A apropriação dos mitos feita pelos poetas e tragediógrafos da Grécia antiga, que registraram as peripécias e os dramas de personagens heróicos ou de linhagens nobres, permitiu que a tradição mítica oral fosse fixada na forma escrita, deixando um legado para gerações futuras, pois segundo Costa e Remédios (1988), os mitos gregos transcenderam sua civilização de origem, transformando-se em “patrimônio da cultura ocidental” e que, ainda hoje, são utilizados:

quer a título de histórias, de narrativas, quer pelo significado moral ou filosófico que apresentam. As peças gregas centralizavam-se na história de uma família (Átridas, Labdácidas) ou de uma personagem, para eternizar as relações do homem com seu destino, da justiça e da ordem, do indivíduo e do povo. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.53).

Nesse sentido, considere-se o aspecto transcendente dos mitos, sobretudo, dos mitos gregos, os quais tematizam conflitos de caráter universal, como, por exemplo, aqueles que emergem entre o homem e o seu destino. Dessa forma, não surpreende o fato de que, avançando nas trilhas do tempo, os mitos clássicos sejam redescobertos pelos dramaturgos da modernidade, os quais se apropriaram das tramas míticas de considerável empatia e apelo dramático como inspiração para dramatizar as angústias e os conflitos do homem moderno.

¹⁷ ARISTÓTELES, 2005, p.49.

O mito de Electra, por exemplo, ressurgiu na dramaturgia do século XX, na perspectiva de autores como Jean Giraudoux e Jean Paul Sartre na França¹⁸, Nelson Rodrigues no Brasil¹⁹ e Eugene O'Neill, nos Estados Unidos. O resgate das narrativas míticas pelos dramaturgos da modernidade instiga-nos a questionar o porquê de os mitos ainda fazerem sentido para o homem pertencente a uma sociedade dessacralizada e individualista, ou ainda, compele-nos a investigar como tramas tão antigas podem comover o público no teatro moderno. Estes questionamentos nos servirão de guia para que iniciemos a discussão acerca do ressurgimento dos mitos gregos na modernidade.

1.3 A MITOLOGIA GREGA NA MODERNIDADE: O MITO SOB A ÓTICA DA PSICANÁLISE

Se partirmos do princípio segundo o qual o mito representa uma forma de se atribuir sentido à existência e à condição do homem em sociedade, oferecendo possíveis respostas aos questionamentos humanos, não é por acaso que, na modernidade, surgem correntes de pensamento que procuram, a partir da interpretação dos mitos antigos, compreender os enigmas da *psiqué* humana. Uma destas correntes é a psicanalítica, cujo maior representante é o vienense Sigmund Freud.

Ao final do século XIX, Freud utilizou os enredos míticos, ainda que de forma alegórica, como respaldo para ilustrar suas reflexões e teorias resultantes das investigações acerca dos desígnios da mente humana, conforme assinala Winograd e Mendes:

Freud recorreu aos mitos de origem e às referências e metáforas mitológicas tanto para abordar e explicar as características do que ele observava no presente, quanto para preencher lacunas teóricas que surgiam quando ele não via claramente, isto é, quando tentava pensar para além do que parecia formalizável conceitualmente. (WINOGRAD; MENDES, 2012, p.227).

¹⁸ Giraudoux escreveu a peça *Électre* em 1947; Sartre, por sua vez, inspirou-se no mito da família amaldiçoada de Electra para escrever *Les Mouches*, em 1943.

¹⁹ Na cena nacional, Nelson Rodrigues levou aos palcos, em 1953, a peça *Senhora dos Afogados*, cuja protagonista Moema fora livremente inspirada no mito de Electra. Cf. Nuñez, 2005.

Em suas reflexões e estudos sobre a *psiqué* humana, Freud concebia a ideia de inconsciente enquanto espaço dos desejos reprimidos, dos impulsos que motivavam as ações humanas. Com a publicação da obra *A Interpretação dos Sonhos*, em 1900, Freud começa a articular a relação entre mito e psicanálise, ao destacar que o mito se constitui em um meio de tentar compreender os processos inconscientes.

Tal como nos mitos, que conferiam sentido à existência para o homem arcaico, a simbologia encontrada nos sonhos, no entender de Freud, poderia apontar caminhos que levariam a uma possível compreensão dos desejos inconscientes, das inquietações e questionamentos acerca da *psiqué* do homem moderno. Pouco tempo depois da publicação de *A Interpretação dos Sonhos*, Freud publica, em 1901, o ensaio *Sobre os sonhos*, no qual destaca que:

o que se coloca em primeiro plano em nosso interesse é a questão da significação dos sonhos, questão esta que encerra um duplo sentido. Em primeiro lugar, ela indaga sobre a significação psíquica do sonhar [...]; em segundo, busca descobrir se os sonhos podem ser interpretados, se o conteúdo de cada sonho tem um ‘sentido’ tal como estamos acostumados a encontrar em outras estruturas psíquicas. (FREUD, 1996a, p.192).

Esta busca pelo sentido do sonho, pelo significado de seu conteúdo, instigaram Freud a refletir sobre a interferência do inconsciente sobre o conteúdo onírico. Baseando-se nesse pensamento freudiano, Ana Luísa Camino tece considerações sobre o conteúdo simbólico dos sonhos enquanto formas de expressão do inconsciente. Conforme a autora:

Em Freud encontramos a ideia de que os sonhos são expressões e realizações de desejos inconscientes – reprimidos ou recalçados –, que operam através de uma linguagem simbólica. Esses símbolos são representações de conteúdos inconscientes censurados, de cunho sexual, que teimam em se fazer ouvir. [...] assim como nos sonhos, os mitos são articulados pelas forças do inconsciente. (CAMINO, 2012, p.50).

Nas observações da autora, podemos identificar alguns elementos os quais são considerados basilares à teoria psicanalítica freudiana, a saber: a relação com a mitologia, a sexualidade reprimida e a noção de recalque. Estes elementos da psicanálise, elencados por

Camino, estão presentes, em diferentes momentos, na ação e caracterização dos personagens em *Mourning Becomes Electra*. Portanto, sendo o nosso objetivo analisar a ação e o *ethos* trágico dos personagens na trilogia de O'Neill, sobretudo, da protagonista Lavínia Mannon, faz sentido tecermos algumas considerações em relação à mitologia, à sexualidade e ao recalque sob a perspectiva de Freud.

No início de nossa discussão sobre a relação entre mito e psicanálise, comentamos que Freud utilizou-se do mito para ilustrar suas concepções acerca da *psiqué* humana. Em uma de suas obras, *Totem e tabu*, publicada em 1913, o cientista vienense apresenta, sob forma de narrativa mítica, uma possível explicação sobre como teriam sido originadas as interdições morais e o tabu do incesto nas sociedades primitivas.

Freud destaca que, em algumas comunidades aborígenes da Austrália, a sociedade organizava-se pelo sistema do totemismo. Nas palavras do autor:

O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos. Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar [destruir] seu totem e abster-se de sua carne [ou dele usufruir de outro modo]. (FREUD, 2013, p.08).

Além das proibições de não matar o totem ou alimentar-se de sua carne, nas sociedades totêmicas há a obrigação de não se relacionar sexualmente com membros do mesmo totem. A origem dessas interdições é explanada por Freud com base em uma espécie de “mito” criado pelo próprio cientista: o “mito” do “pai da horda”. Segundo Freud, o líder do núcleo totêmico era chamado de “pai da horda” ou “pai primevo”, que, por ser o mais forte, era o único a ter acesso às fêmeas da comunidade²⁰.

Contudo, os filhos do pai primevo, ansiosos pelo poder e por possuir as mulheres de sua comunidade, cometem o parricídio. Segundo Azoubel Neto (1993, p.43-44), acreditava-se que aqueles que ingerissem a carne do “pai da horda”, incorporariam a força e as qualidades do antigo chefe. Entretanto, conforme o autor, a disputa pelo controle da horda não iria cessar, visto que: “o novo macho principal em breve encontraria o mesmo destino de seu predecessor,

²⁰ Segundo Azoubel Neto, “o pai, na horda primitiva, não era propriamente um pai na acepção moderna do conceito; era uma espécie de dono, de chefe; ele tornou-se ‘pai’ através de sua morte e incorporação de sua carne, dos seus atributos.” (AZOUBEL NETO, 1993, p.49).

pois logo despertaria nos irmãos, ciúmes e invejas que os levariam a matá-lo e a devorá-lo.” (AZOUBEL NETO, 1993, p.44).

Ademais, o sentimento de culpa e remorso dos filhos, gerado como consequência do parricídio, não permitia que eles assumissem o poder, pois, no entender de Freud, “o morto tornou-se mais forte do que havia sido o vivo.” Dessa forma, “os filhos revogaram seu ato, declarando ser proibido o assassinio do substituto do pai, o totem, e renunciaram à consequência dele, privando-se das mulheres então liberadas.” (FREUD, 2013, p.149).

Sendo assim, no entender do cientista vienense, parece provável que os filhos parricidas teriam chegado à conclusão de que, a fim de evitar novos crimes e manter a união dos membros da comunidade, eles deveriam abdicar das fêmeas, não se relacionando sexualmente com estas, conforme podemos apreender das reflexões de Freud sobre a interdição ao incesto:

A necessidade sexual não une os homens, ela os divide. Os irmãos haviam se aliado para vencer o pai, mas eram rivais uns dos outros no tocante às mulheres. Cada um desejaria, como o pai, tê-las todas para si, e na luta de todos contra todos a nova organização sucumbiria. Nenhum era tão mais forte que os outros, de modo a assumir o papel do pai. Assim, os irmãos não tiveram alternativa, querendo viver juntos, senão – talvez após superarem graves incidentes – instituir a proibição do incesto, com que renunciavam simultaneamente às mulheres que desejavam, pelas quais haviam, antes de tudo, eliminado o pai. (FREUD, 2013, p.150).

Estava assim criado o totemismo, sendo o totem, o representante do pai morto, bem como ficava instituído o tabu do incesto, segundo o qual os membros do mesmo totem ficam proibidos de se relacionar sexualmente. Segundo Freud, “os tabus seriam proibições antiquíssimas, impostas uma vez a uma geração de homens primitivos, ou seja, neles inculcadas violentamente pela geração anterior”. (FREUD, 2013, p.26).

Contudo, o cientista pondera que, onde há lei, interdito e proibição, há desejo. O desejo de experimentar o proibido, de transgredir as regras, está presente no inconsciente do homem desde as sociedades primitivas. Ao mesmo tempo em que deseja o proibido, o homem recua deste ímpeto, por causa das consequências resultantes de uma atitude transgressora. Freud chama esse comportamento de ‘atitude ambivalente’²¹, pois os povos tinham um desejo

²¹ FREUD, 2013, p.27.

inconsciente de infringir as proibições, mas, ao mesmo tempo, tinham medo de serem punidos e de se sentirem culpados pela violação cometida.

Em sua discussão sobre o totemismo, os tabus e as interdições infligidas aos membros do núcleo totêmico, Freud pondera sobre a relação dialética entre desejo e proibição, ao discorrer sobre o que ele denomina de pulsões psíquicas, as quais, segundo Laplanche e Pontalis (2012, p. 394), seriam forças ou impulsos que direcionam o corpo para um determinado objetivo.

A temática pulsional apresenta-se mais detalhada na obra *Além do princípio do prazer* (1920), na qual Freud reflete sobre as chamadas pulsões de morte e de vida. Segundo o cientista, as pulsões seriam alimentadas pelo que ele denomina de “princípio do prazer”, em que os desejos são realizados sem interdições ou repressões, enquanto que no “princípio de realidade”, o indivíduo conhece as leis, os tabus, segundo os quais, nem todos os desejos são passíveis de serem realizados. (FREUD, 1996b).

Em relação aos princípios do prazer e da realidade, Daniel Omar Perez, em sua obra intitulada *O Inconsciente: onde mora o desejo*, destaca que Freud, através de pesquisas e do exame clínico de seus pacientes, percebera que nem todos os atos e decisões humanas eram conscientes, ou seja, ele notara a ocorrência de fenômenos psíquicos em seus estudos, tais como os sonhos ou os atos falhos, os quais pareciam escapar ao controle humano, pois seriam controlados por instâncias inconscientes. (PEREZ, 2012, p.33).

Essa ocorrência de fenômenos impulsionados pelas forças do inconsciente e que, portanto, fogem ao nosso controle, instigou Freud a teorizar sobre a estrutura da *psiqué* humana. Nesse sentido, o psicanalista a categorizou em três instâncias, a saber: o id, o ego e o superego. O id é a instância em que a libido atua sem qualquer tipo de censura ou repressão, pois representa a força das paixões, em que as pulsões atuam governadas pelo princípio do prazer. No entender do cientista, o ego, outra instância psíquica, procura

trazer a influência do mundo externo para que atue sobre o id e suas tendências, e procura substituir pelo princípio da realidade o princípio do prazer que reina sem peias no id. No ego, a percepção desempenha o papel que no id cabe à pulsão. O ego representa aquilo a que podemos chamar a razão e o bom senso, em contraste com o id, que contém as paixões. (FREUD, 1989, p.25).

O ego, portanto, pondera sobre o que deve ser feito, racionaliza as ações, apoiando-se no princípio da realidade. O superego, a terceira instância psíquica, funciona como censor do ego e do id, na medida em que representa as regras, as leis, as imposições, os limites que devem ser dados aos nossos desejos e ações. Ainda sobre as pulsões, Freud estabelece mais um contato com a mitologia grega ao associar o desejo e a paixão à pulsão de vida, representada por Eros, o Amor; em contrapartida, a lei e os interditos estariam vinculados à pulsão de morte, a Tânatos, que na mitologia representava destruição e desarmonia.

O conflito entre pulsão de vida e de morte, Eros e Tânatos, representantes das forças do desejo e da proibição, respectivamente, inspirou Freud em suas reflexões sobre as relações entre pais e filhos. Retornando a *Totem e tabu* e ao mito do ‘pai da horda’, o psicanalista utiliza o mito grego de Édipo para ilustrar a sua discussão sobre o totemismo, ao considerar a estrutura familiar da qual Édipo fazia parte como exemplo de um núcleo totêmico, pois ele havia matado o ‘pai da horda’, ainda que sem a intenção de cometer tal crime. Segundo Rocha:

Édipo era alguém que fazia alguma coisa pensando estar fazendo outra. Era governado por uma força (no mito, o destino) que o empurrava sistematicamente num sentido não desejado e fora do seu controle. Édipo era aquele que não sabia. Não sabia onde estava indo. Não sabia que matara seu pai. Não sabia que se casara com sua mãe. Fugia de tudo isso e, nessa fuga mesma, encontrava tudo isso. Édipo não era governado pela sua própria consciência do que era e do que queria. Segundo Freud, nós também não. (ROCHA, 2008, p.69).

Na sua interpretação do mito, Freud (2013) compreendia que Édipo errava por veredas que desconhecia, embora achasse que as conhecesse. A idéia deste “saber que não se sabe”, no entender do psicanalista vienense, também nos acomete, visto que nossas ações e desejos são orientados pelos desígnios de nosso inconsciente, conforme destaca Ana Vincenti Azevedo:

Édipo desconhece [...] sua história, ao mesmo tempo em que a põe em cena. Essa é uma vertente importante da questão do saber inconsciente para a psicanálise: é justamente essa dimensão de uma história censurada, esquecida, recalcada, excluída da consciência do sujeito, mas que, todavia, é determinante de seus atos que dá contornos característicos a que chamamos de inconsciente. (AZEVEDO, 2004, p.42).

Percebe-se o quanto o mito de Édipo representa um dos elementos fundamentais para a construção da teoria psicanalítica freudiana, na medida em que a partir dos desdobramentos da narrativa mítica, Freud ilustra sua teoria de que nem sempre os atos humanos são conscientes; há uma força que impulsiona certas ações, sobre as quais não temos o controle, pois representam o desejo inconsciente.

A relação incestuosa que Édipo mantinha com a mãe, ainda que ambos desconhecessem o parentesco, inspirou Freud nas suas pesquisas acerca da sexualidade infantil, na ligação entre a criança e seus pais, caracterizada por um conflito entre desejo e repulsa, entre o amor e o ódio daquela pelo ente parental. Este intrincado triângulo familiar, formado pela mãe, a criança e o pai, levou Freud a teorizar sobre o que denominou “complexo de Édipo”. Considerando este conceito relevante para o estudo que intentamos realizar acerca da caracterização dos personagens em *Mourning Becomes Electra*, começemos as nossas considerações sobre o conflito edípico, a partir da noção de complexo.

De acordo com o dicionário *Houaiss*, o vocábulo “complexo” pode ser definido, no contexto da psicologia, como um conjunto de ideias de intensa carga emocional, reprimidas em nosso inconsciente. Numa acepção mais detalhada, Laplanche e Pontalis (2012), na obra *Vocabulário da Psicanálise*, assinalam que o complexo seria um

conjunto organizado de representações e organizações de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes. Um complexo constitui-se a partir das relações interpessoais da história infantil; pode estruturar todos os níveis psicológicos: emoções, atitudes, comportamentos adaptados. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2012, p.70).

Freud considera que o complexo de Édipo ocorre na infância, mas precisamente entre os três e cinco anos de idade. Considerando-se que o cientista vienense aborda esta temática ao longo de sua obra, Rocha (2008) apresenta uma síntese do pensamento freudiano concernente ao complexo edípico. Segundo este autor, a criança compreende que:

ela e sua mãe [...] formam uma totalidade. O bebê humano é absolutamente dependente de alguma fonte provedora que o impeça de morrer. Ele sozinho é radicalmente frágil, incompleto e despreparado para a existência. A mãe [...] o alimenta, aquece, protege. É, enfim, para a criança, o objeto de um forte investimento de desejo. É algo que ela julga ser parte de si mesmo, que ela julga possuir. Mãe e criança vivem, pelo olhar da segunda, uma relação

de simbiose, de totalização e completude. Nada deverá interditar essa relação. (ROCHA, 2008, p.72).

Entretanto, a criança há de desenvolver sua individualidade, construir sua autonomia, de maneira que isto ocorre quando aquela se separa da mãe. Mas, não entendamos aqui o termo separação como algo definitivo, em que a criança seria privada da presença materna. O ato de separar-se é simbólico, tendo como responsável a figura paterna. A relação antes binária (mãe-criança) torna-se uma tríade (mãe- criança- pai).

A figura paterna, como objeto de desejo da mãe, irá interpor-se entre esta e a criança, interrompendo a sua relação simbiótica com o ente materno. Ao interpretar as ideias de Freud acerca da formação do complexo de Édipo, Rocha (2008, p.72) assinala que o pai, como “representante da lei”, e ao “impedir o livre curso do desejo da criança, vai canalizar o ódio infantil”. O complexo de Édipo nasce, portanto, dessa interdição do desejo da criança, que se sente ameaçada pela figura do pai. Segundo o autor:

esse jogo entre lei e desejo, autonomia e totalização, [...] ódio e amor, é o que está, para Freud, exemplarmente expresso no drama de Édipo. Essa ambivalência de sentimentos, e a sua superação como forma de exercer a existência, marca um destino a ser vivido, entre a dor e a glória, por cada um de nós. (ROCHA, 2008, p.72-73).

Em sua relação com a mãe, a criança entende que aquela representa um objeto de desejo. A mãe, por sua vez, canaliza o seu desejo para alguém além da criança, o pai. Na maioria dos casos²², a superação deste impasse acontece na puberdade, porém, ela ocorre de forma diferenciada para o sexo masculino e feminino.

Ao teorizar sobre a organização das fases da libido, a saber: *oral*, em que o prazer advém do ato de alimentar-se; *anal*, na qual o prazer está no ato de reter ou expelir as fezes e *fálica*, quando há o aumento da curiosidade da criança em relação ao seu órgão genital, Freud pondera que, na fase *fálica*, a criança percebe uma diferença entre os sexos, determinada pela presença ou não do pênis, o falo.

²² Para a psicanálise freudiana, os indivíduos que não conseguem superar o sentimento de desejo e repulsa pelos pais, inibem a maturação de sua sexualidade, pois acabam desenvolvendo um tipo de fixação, que neste contexto, é representado por um amor doentio, obsessivo e incestuoso pelo objeto de desejo primário, isto é, o ente parental. (Cf. FREUD, 2006, p.212-216).

Nesta etapa da organização da libido na criança, o psicanalista entende que esta ainda não compreende a diferença entre o pênis e a vagina, ou na ocorrência de masculino e feminino (o que deve ocorrer na puberdade), mas crê apenas na existência do masculino, o portador do falo. Aquele que não tem o falo, a menina, é considerado um ser castrado. (FREUD, 1996c, p.71).

É neste contexto que Freud sugere a ocorrência do “complexo de castração” e que este está atrelado ao complexo de Édipo. Conforme observa o cientista, o menino declina de seu desejo incestuoso pela mãe, ao sentir-se ameaçado pela figura paterna, por medo de perder o falo, de ser castrado. Assim, o complexo de Édipo se encerra no menino por intermédio da ameaça de castração. Tal como a criança do sexo masculino, a menina também se sente amada pela mãe e, a princípio, retribui esse amor, mas, ao ter sua curiosidade despertada em relação à falta do pênis, a menina acredita que fora prejudicada e culpa a mãe por esta ter lhe privado do pênis.

É através do complexo de castração que a menina é introduzida no complexo de Édipo, isto é, ao se conceber como castrada, ela sente inveja do menino, por este possuir o pênis, e busca, portanto, compensar a ausência do falo. Nesse sentido, o objeto de desejo feminino passa a ser aquele que possui o falo: a figura paterna, conforme destaca Freud: “o desejo com que a menina se volta para o pai é indubitavelmente, na sua origem, o desejo do pênis que a mãe lhe recusou e que ela espera agora obter do pai.” (FREUD, 1996c, p.86).

Conforme Nuñez (2001), ao chegar à puberdade, a adolescente vive mais uma frustração: o fato de que a presença da mãe impede a paixão da filha pelo pai. O desejo da menina pela figura paterna entra em conflito com a mãe, que possui o mesmo objeto de desejo. Portanto, sob a perspectiva da menina, a figura materna torna-se uma rival. A esta relação de amor e ódio entre mãe, filha e pai, Carl Jung deu o nome de “complexo de Electra”, uma versão feminina do conflito edípico.

Seguindo este raciocínio de Jung, a psicanálise estabelece outro ponto de contato com a simbologia do universo mítico grego. De acordo com a mitologia, Electra nutre ódio pela mãe, Clitemnestra, por esta ter traído seu pai, Agamêmnon, ao se tornar amante do primo deste, Egisto. Por sua vez, Clitemnestra odeia o marido, pelo fato de este ter sacrificado sua filha Ifigênia à deusa Ártemis. Disposta em vingar-se daquele que permitiu a morte da própria filha, Clitemnestra mata Agamêmnon. Consumado o crime, o ódio de Electra pela mãe se agiganta, por esta tê-la privado do afeto paterno. Tomada pelo desejo de vingar a morte do pai, Electra encoraja seu irmão, Orestes, a cometer o matricídio. Nesse sentido, a corrente

psicanalítica associa, de forma metafórica, os conflitos engendrados pelo mito àqueles que geram o complexo de Electra na menina.

Todavia, conforme destacam Laplanche e Pontalis (2012, p.81-82), Freud discordava deste pensamento, pois Jung entendia que a relação de amor e ódio em relação aos pais acontecia de forma simétrica nos meninos e nas meninas. Conforme buscamos demonstrar anteriormente, a partir das concepções freudianas, a ocorrência do complexo de Édipo difere no menino e na menina pela interferência do complexo de castração, no modo como este se manifesta em cada um. O medo de perder o falo leva o menino a reconhecer a autoridade do pai e reprimir o seu desejo incestuoso pela mãe, ao passo que a percepção da ausência do pênis, no caso das meninas, leva a uma busca pela compensação do elemento fálico, considerando o pai como objeto de desejo por este possuir o pênis.

Ao contrário do menino, cuja saída do Édipo dá-se por meio da ameaça de castração, Freud acredita que a menina começa a superar o complexo edípico a partir do momento em que ela compreende que não possui o falo e busca compensar a ausência do pênis, desejando uma relação incestuosa com a figura paterna, mas acaba percebendo que tal desejo não é passível de ser realizado e, dessa forma, acaba desistindo do pai, enquanto objeto de desejo. Nas palavras de Freud:

Seu complexo de Édipo culmina em um desejo, mantido por muito tempo, de receber do pai um bebê como presente - dar-lhe um filho. Tem-se a impressão de que o complexo de Édipo é então gradativamente abandonado [...], já que esse desejo jamais se realiza. (FREUD, 1996c, p.86).

Outro elemento basilar da psicanálise freudiana, sobre o qual gostaríamos de tecer algumas considerações, é a noção de recalque. De acordo com Laplanche e Pontalis (2012), o recalque, na perspectiva de Freud, seria uma espécie de defesa, “uma operação pela qual o sujeito procura repelir, ou manter no inconsciente representações [pensamentos, imagens, recordações] ligadas a uma pulsão”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2012, p.430). Nesse sentido, é possível afirmar que, na medida em que uma determinada pulsão, através de suas representações, provoca uma sensação de desprazer ou desconforto no indivíduo, tais representações poderiam ser recalçadas no inconsciente.

Ademais, o recalque também poderia se manifestar sob a forma de desejo em relação a um objeto, mas que, por algum motivo, este objeto, antes desejado, torna-se repulsivo. As

recordações de momentos, os quais o sujeito prefere esquecer, estão, portanto, destinadas ao recalçamento, mas, podem retornar sob forma de sonhos, atos falhos ou lapsos de linguagem, o que a teoria freudiana denomina ‘retorno do recalçado’. Marilena Chauí, em sua obra *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, tece algumas considerações sobre o recalque, as quais acreditamos bastante esclarecedoras sobre o assunto:

a peculiaridade do recalque [repressão sexual profunda ou inconsciente] está no fato de que nosso inconsciente (...) encontra meios para fazer o recalçado reaparecer sem danos ou sem ameaças, reaparecimento que não depende nem de nossa vontade nem de nossa razão. (...) sonhos, atos falhos [esquecimentos, enganos de linguagem, gestos involuntários], humor, apego ou desagrado por certos objetos, certas situações ou pessoas sem que saibamos a causa do amor ou da repulsa, da simpatia ou da antipatia, da satisfação ou do medo. (CHAUÍ, 1984, p.67).

Dada a abrangência e complexidade dos conceitos elaborados por Freud, buscamos destacar alguns elementos da teoria psicanalítica os quais julgamos pertinentes ao nosso estudo. Nesse sentido, acreditamos que as considerações expostas nesta seção acerca das relações entre mito e psicanálise, bem como os conceitos teorizados por Freud a respeito da *psiqué* humana, fornecem-nos um adequado material teórico do qual necessitaremos para empreender nossa pesquisa acerca do *ethos* trágico dos personagens em *Mourning Becomes Electra*, sobretudo da protagonista Lavínia Mannon.

Neste capítulo inicial, buscamos relacionar a importância das narrativas míticas ao desenvolvimento das sociedades, desde a concepção de mito enquanto verdade absoluta para o homem arcaico, ao papel atribuído aos mitos na construção dos enredos trágicos, bem como a relação conflituosa entre mito e *logos* na civilização grega. Adentramos a modernidade, em que os mitos ainda fazem sentido, com a apropriação de figuras da mitologia grega, bem como a apropriação de enredos mitológicos para ilustrar conceitos da psicanálise freudiana.

Com o objetivo de sedimentar o lastro teórico que acreditamos ser necessário para empreender nosso estudo, partiremos, no capítulo seguinte, para as discussões teóricas acerca da construção da ação dramática e da caracterização de personagens, baseando-nos nas contribuições da *Poética* de Aristóteles, da *Estética* de Hegel e dos estudos de Raymond Williams e Sandra Luna.

CAPÍTULO II – FUNDAMENTOS PARA O ESTUDO DA AÇÃO DRAMÁTICA: DA TRAGÉDIA CLÁSSICA AO DRAMA SOCIAL

2.1 AÇÃO E CARÁTER NA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Em sua *Poética*, Aristóteles propõe coligir considerações sobre as formas de poesia, dentre elas a epopéia e a poesia trágica, atentando para a sua composição: “Falemos da natureza e espécies da poesia, (...) de como se hão de compor as fábulas¹ para o bom êxito do poema.” (ARISTÓTELES, 2005, p.19). Nesta passagem, o filósofo chama a atenção para a composição da fábula, do *mythos*, elemento de importância capital nas considerações sobre a ação dramática ao longo da *Poética*, conforme veremos adiante.

Aristóteles afirma que tal como a dança, a pintura e a música, a poesia também se constitui como arte imitativa, pois o imitar é inato ao homem, que o faz desde a mais tenra idade “e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação.” (ARISTÓTELES, 2005, p.21).

Nesse sentido, ao considerar a poesia uma arte imitativa por excelência, o filósofo grego alerta que esta se diferencia das outras artes a partir do meio, do objeto e do modo de imitação. Como meios de imitação, Aristóteles afirma que a poesia se utiliza do ritmo, do canto e do metro. Em relação ao objeto de imitação, o estagirita considera que a poesia imita “pessoas em ação”, porém, na tragédia e na epopéia, trata-se da imitação de ações engendradas por pessoas boas, de caráter nobre e elevado, tais como as representadas por Homero. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que esta ‘bondade’ não está relacionada ao sentido moral da palavra, conforme destaca Luna (2005, p.288), mas sim pelo aspecto dignificado de seus atos, os quais aproximavam os personagens da excelência humana.

No que se refere ao modo, a imitação pode acontecer sob a forma de narrativa ou drama, conforme nos indica o filósofo grego: “pode-se representar seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo.” (ARISTÓTELES, 2005, p.21).

A poesia trágica, afirma Aristóteles, imita os seres superiores, homens dignificados, capazes de atos heróicos e que, por essa razão, se destacam dentre os demais. Dessa forma, os

¹ Na versão da *Poética* que utilizamos, traduzida e comentada por Jaime Bruna, o vocábulo grego *mythos* é traduzido nesta passagem por fábula.

personagens trágicos possuem caráter semelhante àqueles representados na epopéia. Entretanto, conforme nos ensina o filósofo, a epopéia se diferencia da tragédia não só pelo seu caráter narrativo, mas também por sua extensão, que não é limitada, tal como a da tragédia, pois esta “empenha-se, quanto possível, em não passar de uma revolução do sol ou superá-la de pouco”. (ARISTÓTELES, 2005, p.24).

A partir desta observação de Aristóteles em relação à limitação temporal da tragédia, podemos apreender dois motivos: o primeiro, de ordem natural, relaciona-se aos espaços físicos em que aconteciam as *performances* teatrais. Ao levarmos em conta que as tragédias eram encenadas em teatros ao ar livre, para grandes públicos, é legítima a preocupação do filósofo, pois a iluminação era escassa e dependente da luz natural. O outro motivo seria artístico, visto que, sendo a tragédia a representação e não a narração de ações humanas, como nas epopéias, o autor deveria conquistar o público, ao elaborar tramas que instigassem a platéia a acompanhar o espetáculo, tal como destaca Romilly: “os espectadores acompanhavam-lhe o desenvolvimento contínuo, passando por todos os momentos de esperança e de medo, sem perder o interesse. A força da tragédia também reside nessa atenção fixa a uma única ação”. (ROMILLY, 1998, p.21).

A partir destas considerações iniciais a respeito da urdidura dos textos trágicos, Aristóteles define a tragédia como representação duma “ação grave”, de caráter elevado, “com alguma extensão e completa”, ou seja, com começo, meio e fim e construída “em linguagem exornada”, que contemple o canto, a melodia e o ritmo, “com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 2005, p.24).

Na passagem acima, o filósofo enfatiza a importância da ação, do *mythos*, já que considera a tragédia representação de ações humanas. Sendo, portanto, um conceito caro às proposições de Aristóteles, acreditamos ser pertinente, embasando-nos nas reflexões de estudiosos que se debruçaram sobre o estudo da *Poética*, tecer algumas considerações sobre o sentido dado ao vocábulo *mythos* no texto aristotélico.

A preocupação de Aristóteles em especificar o sentido da palavra *mythos* decorre de sua significação plural no universo grego, visto que pode significar enredo, trama dos fatos, bem como pode ser atribuído às narrativas tradicionais dos tempos heróicos, conforme destaca o filósofo grego, ao iniciar suas considerações sobre a elaboração da poesia trágica. Nesse sentido, segundo Daisi Malhadas (2003), os estudiosos e tradutores que se debruçaram sobre os escritos da *Poética* traduziram a palavra *mythos* como enredo, fábula ou mito para

significar trama dos fatos. Considerando-se as três possibilidades de tradução, Malhadas prefere associar o termo enredo à trama dos fatos. (MALHADAS, 2003, p.20).

Para justificar sua escolha, a autora busca suporte nas recomendações de Aristóteles, pois, enquanto significa representação ou imitação de ações, o sentido de *mythos* pode ser atribuído à composição destas ações, portanto, ao enredo, constituindo no que chama a autora de “objeto-produto”. Por outro lado, para compor esta urdidura, o poeta deve buscar inspiração nas lendas tradicionais, nos *mythoi paradomenoi*, constituindo-se como o “objeto modelo” para a composição dos fatos. (MALHADAS, 2003, p.20).

A fim de melhor esclarecermos estas concepções de “objeto-modelo” e “objeto-produto”, utilizadas por Malhadas, recorreremos às explicações da própria autora, ao utilizar o mito de Agamêmnon para ilustrar sua argumentação. Dessa forma, ela destaca:

Há o mito tradicional: a Argos, onde Clitemnestra e Egisto ocupam o trono de Agamenão [*sic*], Orestes volta, às ocultas, e deposita oferendas sobre o túmulo do pai; Orestes e Electra se encontram e se reconhecem; (...) Orestes, por um arдил, mata Clitemnestra e Egisto. Essa história é o OBJETO-MODELO. Ésquilo, Sófocles e Eurípides REPRESENTARAM-na, trabalhando-a de modo diferente; variam, de uma peça para outra, o lugar social, o reconhecimento, o arдил, a consumação do assassinio. Em suma, em cada peça há um enredo diferente, um OBJETO-PRODUTO criado conforme a ideologia de cada poeta. (MALHADAS, 2003, p.20-21, grifos da autora).

Nesse sentido, através dos esclarecimentos de Malhadas em relação às proposições de Aristóteles, faz sentido o argumento do filósofo em considerar a ação, o *mythos*, como alma da tragédia. É através da urdidura dos fatos habilmente coligidos pelo poeta que este consegue atingir os principais objetivos do texto trágico: suscitar pena e temor na plateia e, assim, fazer com que experimentem a catarse ou a purgação de tais emoções.

Considerando a ação como elemento indispensável à composição trágica, Aristóteles afirma que as ações representadas em cena, as quais compõem a fábula ou *mythos*, distinguem-se pelo caráter (*ethos*) e pensamento (*dianoia*) dos personagens que as representam, de maneira que ele nos esclarece: “chamo caráter, aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação”, e por pensamento “os termos que empregam para argumentar ou para manifestar o que pensam”. (ARISTÓTELES, 2005, p.25).

Mais adiante na *Poética*, Aristóteles estabelece relações entre ação e caráter na tragédia. O filósofo destaca a importância da ação em relação à caracterização dos personagens, sendo a tragédia: “imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação não uma qualidade”. (ARISTÓTELES, 2005, p.25). Assim, conforme este raciocínio, o caráter é determinado através das ações, que são o principal elemento na construção dos textos trágicos, pois “segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações.” (ARISTÓTELES, 2005, p.25).

O estagirita argumenta que a ação, que constitui o enredo da tragédia, deve ser completa, em outras palavras, deve ter começo, meio e fim. Portanto, ao construir os textos trágicos, o poeta deve estar atento à verossimilhança, necessidade e causalidade dos fatos, fazendo com que, ao serem estabelecidas relações de causa e efeito entre as ações representadas, os incidentes do enredo estejam interligados, de uma maneira que, se um deles for retirado, irá comprometer a estrutura da tragédia, conforme observa Aristóteles:

As fábulas bem constituídas não devem começar num ponto ao acaso, nem acabar num ponto ao acaso, mas utilizar-se das fórmulas referidas. (...) Quanto ao limite conforme a natureza mesma da ação, sempre quanto mais longa a fábula até onde consinta a clareza do todo, tanto mais bela graças à amplitude; contudo, para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura; esse o limite de extensão conveniente. (ARISTÓTELES, 2005, p.27).

Com o intuito de construir um bom enredo, além de observar a organização das ações de acordo com a verossimilhança e a causalidade, o poeta, segundo Aristóteles, deve levar em consideração a unidade de ação e começar a peça em meio a acontecimentos importantes, ou *in medias res*, pois não seria possível recontar todos os acontecimentos da vida do herói numa só peça². Dessa forma, Aristóteles afirma que:

² Cabe destacar que a expressão *in medias res* surge na tradição latina através de Horácio, em sua *Arte Poética*. Em suas considerações sobre o teatro latino, o qual tem como referência a tradição teatral dos gregos, Horácio comenta sobre a unidade de ação dramática, recomendando o início das peças “em meio a eventos importantes”, que em latim significa *in medias res*. Cf. HORÁCIO, 2005, p.59.

Não consiste a unidade da fábula, como crêem alguns, em ter um só herói, pois a um mesmo homem acontecem fatos sem conta, sem deles resultar nenhuma unidade. Assim também uma pessoa pratica muitas ações, que não compõem nenhuma ação única. (ARISTÓTELES, 2005, p.27).

Para ilustrar sua reflexão a respeito da unidade de ação e de sua relação com a verossimilhança, a probabilidade e a necessidade, Aristóteles menciona o talento de Homero ao compor o enredo da *Odisséia* e da *Ilíada*. Embora o poema épico permita um melhor detalhamento dos acontecimentos, já que não apresenta os limites temporais e espaciais da tragédia, o filósofo grego destaca que Homero eliminara eventos da trajetória de Odisseu e Aquiles, que, no seu entender, não se enquadrariam nos critérios de necessidade e probabilidade.

Em outras palavras, ao descartar tais eventos, a composição do enredo tornava-se uma construção lógica elaborada com vistas a uma unitária e crível concatenação de episódios. Dessa forma, Aristóteles entende que, tal como na epopéia, o poeta trágico não precisaria representar “o que aconteceu, mas sim coisas as quais poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p.28). Deve-se considerar, contudo que, na tragédia a “unidade de ação” será efetivamente mais compacta e objetiva, haja vista os limites espaciais e temporais de encenação, sobre os quais convém fazermos algumas considerações.

Na *Poética*, Aristóteles (2005, p.24) recomenda que a extensão das tragédias não deve “passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco”, o que, segundo Luna (2005, p.251), pode ser justificado pelo fato de as tragédias serem encenadas em teatros ao ar livre, sendo dependentes, portanto, da iluminação natural para a realização do espetáculo cênico. Dessa forma, a representação de ações ocorridas durante a noite, “ou que sugerissem intervalos de tempo mais longos, indicativos de passagem de dias”, seria comprometida do ponto de vista da verossimilhança. “A revolução de sol”, proposta por Aristóteles, seria, conforme Luna (2005, p.252), “um intervalo aproximado de 12 horas”, portanto, caberia ao poeta elaborar a trama dos fatos como se estes dessem “a impressão de terem ocorrido em um período de sol”. Esta “compactação temporal [também] contribui expressivamente para a concentração de efeitos na tragédia”.

Coadunando-se a “compactação temporal”, tem-se as limitações do espaço teatral, pois, diferentemente das epopéias, as quais eram narradas, as tragédias eram escritas para serem encenadas e, por essa razão, os tragediógrafos deveriam considerar as limitações físicas

do teatro grego para elaborarem as tramas trágicas. Aristóteles faz uma reflexão sobre esta distinção:

[...] enquanto na tragédia não cabem representar muitas partes como realizadas ao mesmo tempo, senão apenas a parte em cena, que os atores estão desempenhando, na epopéia, por se tratar duma narrativa, é possível representar muitas partes como simultâneas. (ARISTÓTELES, 2005, p.47).

Sendo uma narrativa, a epopeia não apresenta as limitações de tempo e espaço do teatro, dando liberdade ao poeta de escrever tramas que se passam em vários cenários ou épocas distintas, de maneira que isto é não é possível na tragédia, visto que “comporta um lugar cênico único, com atores que representam desse lugar”. (COSTA, 2006, p.38). Entretanto, essas limitações teatrais podem ser superadas desde que “o poeta encontre os meios de burlar essa limitação espaço-temporal do teatro sem ferir as regras de verossimilhança.” (LUNA, 2005, p.254).

Ao ponderar sobre os critérios de verossimilhança e da necessidade, os quais devem ser observados no que se refere à composição dos fatos, Camino (2012) corrobora o pensamento de Aristóteles ao afirmar que

a precisa seleção dos episódios que comporão a trama permite que sejam condensados os fatos que levarão ao infortúnio, ou à felicidade dos personagens, ensejando um nível de tensão muito maior do que ocorreria em uma trama repleta de fatos desconexos. (CAMINO, 2012, p.97).

Em relação à amplitude da tragédia, o filósofo grego recomenda que esta deva ser longa o suficiente para permitir uma mudança de situações, passando do fortúnio ao infortúnio. Tal mudança de fortuna no enredo é obtida de forma adequada quando acontece de surpresa. Dessa forma, os sentimentos de pena e temor seriam intensificados, conforme pondera Aristóteles:

O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim

terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso ou da sorte. (ARISTÓTELES, 2005, p.29).

A fim de provocar tais efeitos, o filósofo grego nos ensina que para a construção de uma ação perfeita, completa, deve haver uma inversão de situações no decurso da trama: a peripécia, do grego *peripeteia*, e essa inversão será mais adequada, caso ocorra simultaneamente ao reconhecimento, *anagnorisis* em grego. Os conceitos de *peripeteia* e *anagnorisis* são introduzidos na *Poética* quando são definidos os tipos de enredo ou fábula. O enredo é considerado simples quando a mudança da fortuna acontece sem inversão de situação ou reconhecimento. Por outro lado, o enredo complexo caracteriza-se quando a mudança da fortuna acontece com a *peripeteia*, ou *anagnorisis*, ou os dois juntos. Aristóteles recomenda que tanto a peripécia como o reconhecimento deva

nascer da própria constituição da fábula, decorrendo por necessidade ou verossimilhança de eventos anteriores. (...) O reconhecimento (...) é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para ventura ou desdita. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo em que uma peripécia, como aconteceu no *Édipo* de Sófocles. (ARISTÓTELES, 2005, p.30).

Após fazer considerações a respeito da peripécia e do reconhecimento, o filósofo recomenda um terceiro elemento na construção do enredo trágico: o patético ou a catástrofe, conforme registra Eudoro de Sousa em sua tradução da *Poética*³, que “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.” (ARISTÓTELES, 2005, p.31).

Aristóteles recomenda que estas ações, as quais desencadeiam a dor e o sofrimento dos agentes, ocorram entre pessoas próximas, tais como membros de uma família, pois quando “o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe” certamente estes eventos impulsionarão o despertar do temor e da compaixão. (ARISTÓTELES, 2005, p.33). Para tal intento, o filósofo recomenda que os mitos tradicionais sejam utilizados como inspiração pelos tragediógrafos, que dispõem, entretanto, de certa

³ (Cf. ARISTÓTELES, 1966, p.81).

liberdade em relação aos elementos de tais narrativas, de maneira que, conforme assinala Lígia Militz da Costa:

o poeta deve servir-se dos mitos tradicionais, não os alterando essencialmente – como evitar o matricídio de Clitemnestra [...], mas usando artificialmente os dados da tradição, isto é organizando um sistema de fatos capaz de produzir o efeito trágico. (COSTA, 2006, p.28).

A partir destas considerações, não é por acaso que Aristóteles identifica no poeta trágico um criador de mitos, reconhecendo a habilidade deste artista em manipular os fatos das narrativas mitológicas, cuidando para que não sejam alteradas substancialmente, ao transformá-las em enredos trágicos.

Embora a ação seja considerada primordial na construção das tragédias, Aristóteles tece considerações em relação aos caracteres, ao recomendar que sejam bons, adequados e coerentes. O filósofo ensina que os caracteres serão bons se as ações as quais praticam forem nobres, dignificadas, na medida em que se diferenciam de ações praticadas por homens comuns. Para serem adequados e coerentes, os caracteres devem representar ações observando sua condição ou posição na sociedade, conforme assevera o grego: “o caráter pode ser viril ou terrível, mas não é apropriado ao de mulher ser viril”. (ARISTÓTELES, 2005, p.32).

Conforme mencionado anteriormente, o caráter é bom quando pratica ações bem intencionadas. Porém, não é suficiente que estas ações sejam dignas e nobres. É preciso que elas estabeleçam relações de causa e efeito entre si, sejam coerentes, de maneira que o poeta deve organizar o enredo atentando para a necessidade e probabilidade dos atos executados pelos caracteres. Da mesma forma, estes também devem ser representados conforme os critérios de necessidade, visto que, uma vez apresentado seu caráter (*ethos*), por meio do pensamento (*dianoia*), é conveniente que ajam ou se comportem de uma determinada maneira. Neste sentido, arrematamos com as palavras de Aristóteles:

É mister também nos caracteres, como no arranjo das ações, buscar sempre o necessário ou o provável, de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro. (ARISTÓTELES, 2005, p.32).

Passadas as considerações acerca da relação entre ação e caráter, Aristóteles reforça a idéia de que, para criar uma tragédia perfeita e que suscite a compaixão e o medo no espectador, o tragediógrafo deve preferir os enredos complexos, de maneira que nestes:

não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor. Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência do vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas. (ARISTÓTELES, 2005, p.32).

Na passagem acima, o filósofo recomenda que, a fim de obter uma melhor identificação da plateia com o infortúnio do herói, despertando a compaixão e o temor pela infelicidade alheia, as ações cometidas pelo herói devem revelar um caráter empático, verossímil, ao imitar homens de caráter dignificado e que “desfrutam de grande prestígio”. Estes personagens, portanto, devem ser nobres, pertencentes a famílias tradicionais, conforme os exemplos de Tiestes e Édipo, representantes da linhagem dos Atridas e dos Labdácidas, respectivamente.

A partir das considerações de Aristóteles, Rangel (2011, p.57) assinala que “o temor é despertado numa ação trágica quando, a partir da caracterização verossímil do personagem, nos identificamos com ele e sentimos medo de que o mesmo evento trágico que o atingiu possa também nos vitimar”. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o evento trágico desperta o temor, ele permite que nos compadeçamos em relação ao infortúnio do personagem, gerando a catarse.

Na construção do caráter empático aos olhos do público das tragédias, Aristóteles recomenda que a passagem da dita para a desdita deva ocorrer por causa de uma ação errônea, do grego *hamartia*, um erro trágico que pode ser voluntário ou involuntário, este último sendo compreendido como não intencionado, cometido sem maldade. Sendo um conceito que instiga

os estudiosos da *Poética*, a *hamartia*, por vezes, é compreendida como “erro moral”, associado a um desvio de caráter, ou como um “erro intelectual”, tal como destaca Luna (2005) ao comentar sobre a polêmica em torno do sentido da palavra grega. Segundo a autora, a *hamartia* “foi apreendida por uma significativa tradição como erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter, havendo, contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *hamartia* um erro de julgamento, isto é um erro intelectual.” (LUNA, 2005, p.262).

Sendo o agente trágico, no entender de Aristóteles, aquele que cai no infortúnio não por uma maldade ou desvio moral e sim por um erro, Sandra Luna (2002) reflete sobre o conceito de *hamartia*, destacando o erro involuntário como mais comovente que o erro voluntário, visto que o agente, embora tenha praticado a ação condenável, não teve a intenção de cometê-la. Nas palavras da autora:

o ‘erro involuntário’ alivia a responsabilidade moral desse agente sobre sua ação. Entendida a ação como relação de causa e efeito que conduz ao trágico, a *hamartía* produz uma instância de tragicidade altamente comovente, complexa e eficaz. (LUNA, 2002, p.203).

Não podemos deixar de registrar a existência de dois conceitos inerentes ao contexto grego que, embora não contemplados na *Poética* de Aristóteles, constituem-se elementos que nos auxiliam a compreender o “erro involuntário” como alívio da responsabilidade moral imputados ao agente trágico. O primeiro deles seria a *ate*, conforme esclarecido por Luna:

a *ate* poderia ser descrita como uma força sobre-humana que compele as pessoas a agir erroneamente. Não raro, nas tragédias, *até* e *hamartia* aparecem associados: o herói, ‘enceguecido’ por uma interferência divina, comete um erro e assim provoca a sua própria ruína e a de outras pessoas. (LUNA, 2005, p.313).

Conforme a autora, a submissão do herói aos desígnios divinos poderia sugerir a *até* como um “atenuante da *hamartia*”⁴. O outro conceito que nos auxilia a compreender a *hamartia* é a *hybris* do herói trágico. A *hybris*, assevera Luna, é configurada como uma marca indelével do herói, por constituir-se em “um comportamento excessivo, aproximado da

⁴ LUNA, 2005, p.314.

soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate.” (LUNA, 2005, p.314).

A partir das considerações da autora, podemos destacar que, embora a crença dos gregos na fatalidade fosse algo que pudesse amenizar a responsabilidade moral do herói trágico pelo seu erro, não podemos ignorar que, é através das ações engendradas pelo herói, impulsionado por um comportamento excessivo, que o fazem delinear o seu destino trágico.

Seguindo este raciocínio e buscando relacioná-lo aos propósitos aristotélicos no que tangem a representação de ações verossímeis e plausíveis, acreditamos, portanto, que a triangulação de forças engendrada pela *até*, pela *hybris* e pela *hamartia* não só fornece meios para compreender as relações de causa e efeito resultantes das ações dos heróis trágicos, tornando-as, portanto, verossímeis e coerentes, mas também, contribui para suscitar e intensificar os efeitos de piedade e temor no público que, por sua vez, identifica-se com o infortúnio daquele personagem. Nesse sentido, o “erro involuntário”, impulsionado pela *até* e pela *hybris*, torna-se mais comovente, mais empático, que o “erro voluntário”.

Pelo que apresentamos até o momento, vimos que Aristóteles define a tragédia como uma imitação de ações de caráter elevado, verossímeis e coerentes aos personagens. O investimento na ação é destacado pelo filósofo grego quando este considera a reunião das ações, a trama dos fatos, o *mythos*, como elemento indispensável à tragédia. Estando subordinados às ações que praticam, os caracteres devem ser representados como nobres, adequados e coerentes, seguindo os critérios de necessidade e probabilidade. O caráter trágico deve ser aquele que não se destaca nem pela virtude e nem pela justiça, mas cujas ações tendem para o bem. Além disso, a tragédia deve ser escrita em linguagem séria e apresentar caracteres representando ações dignificadas, as quais inspiram temor e pena.

Conforme Aristóteles, para a obtenção do efeito trágico, ou seja, para suscitar na plateia os sentimentos de temor e piedade, o poeta deve construir caracteres empáticos ao público, na medida em que este se compadeça daqueles, os quais passam do fortúnio ao infortúnio não por um erro moral, mas por uma ação errônea cometida com ou sem intenção, a *hamartia*. O “erro involuntário”, entendido como mais empático e adequado a uma tragédia perfeita, na concepção aristotélica, mescla-se, conforme Luna (2005), a dois elementos: a *ate*, representando a interferência de forças sobrenaturais sobre o herói, que, por sua vez, movido pela *hybris*, comete ações excessivas que ultrapassam os limites do comedimento, tornando-o, portanto, mais propenso a cometer erros.

Ao contrário do teatro grego, no qual a ação (*mythos*), era o principal componente da tragédia, nos palcos modernos, ocorre um investimento maior na caracterização, no *ethos* dos

personagens. As atenções são dirigidas para a subjetividade e individualidade do ser humano. Com efeito, não poderíamos estabelecer contato com a modernidade sem considerarmos os importantes avanços imputados por Hegel no que se refere à ação e caracterização dos personagens no drama moderno. Por meio de apuradas reflexões acerca da ação dramática, tendo como referência os preceitos aristotélicos, sua *Estética* apresenta-se como um valioso registro, que nos permite estabelecer relações interligando a tradição e a modernidade. É sobre estas reflexões que iremos nos debruçar a seguir.

2.2 DA TRAGÉDIA DE AÇÃO AO DRAMA DO *ETHOS*

Segundo Peter Szondi (2003), o drama trazido a lume pela Renascença, caracteriza-se como moderno, pois “representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas.” (SZONDI, 2003, p. 29). Dessa forma, verifica-se o desabrochar de um novo ‘homem’, cuja expressividade fora inibida pelo pensamento doutrinário medieval, e agora quer se mostrar em todo o seu esplendor. É este ser livre, desejoso por demarcar seu espaço, ao expressar seus desejos e impulsos, que irá ser representado no drama moderno, conforme destaca Luna:

no drama da modernidade agiganta-se esse sujeito/agente que se quer autônomo, audacioso, senhor supremo de sua vontade e de suas ações, arauto de uma liberdade de consciência que se quer fonte de suas escolhas e de suas decisões planejadas e calculadas com vistas a determinados fins. (LUNA, 2009, p.48).

Diante deste cenário, na medida em que singramos pela história do drama e adentramos na modernidade, percebe-se um maior investimento na representação do *ethos* dos personagens, realçando-se, portanto, os traços de subjetividade e individualidade humana no espaço cênico. Ao tecer considerações sobre a poesia dramática, Hegel (2004) repercute essa concepção moderna de investimento na subjetividade do homem.

Ao contrário da concepção aristotélica em que ação é erigida à condição de essência da tragédia, estando o valor do caráter, portanto, associado às ações as quais pratica, Hegel destaca que, no drama moderno, a ênfase recai sobre o *ethos*, ao retratar personagens que se fazem donos de seu destino, tornando-se, portanto, responsáveis por seus atos. Seguindo este raciocínio, o filósofo pondera que, na modernidade, as ações representadas em cena não são originárias de desígnios divinos, mas, sim, de personagens que decidem e agem conforme suas vontades próprias. Senhores de suas ações, persistentes na luta pelo cumprimento dos objetivos por eles definidos, os personagens acabam entrando em conflito, de modo que, é a partir dessas colisões, no entender de Hegel, que se tem a progressão dramática. Conforme assinala o filósofo,

o agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo de luta e cisão. O que vemos, por isso, diante de nós são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações reais de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente. (HEGEL, 2004, p. 201).

Nesse sentido, Hegel ressalta a importância da ação como originária, não de elementos exteriores, mas do “caráter individual, que se decide por fins particulares e faz destes o conteúdo prático do seu si-mesmo volitivo. Por isso, no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade.” (HEGEL, 2004, p. 203). Assim, consoante o filósofo, considerando as ações no drama moderno como frutos do querer humano, dos impulsos, desejos e paixões dos personagens, o agir é:

entregue aos enredamentos e às colisões que, por seu lado, contra a vontade e o propósito dos caracteres agentes, eles mesmos novamente conduzem a um desenlace, no qual se apresentam a essência interior própria dos fins, dos caracteres e dos conflitos humanos. (HEGEL, 2004, p. 202).

Procurando estabelecer relações com o pensamento aristotélico, Hegel também demonstra preocupação com a unidade de ação, bem como com a verossimilhança da urdidura dramática. No entender de Aristóteles, o poeta trágico deveria criar tramas cujas ações

estabelecessem uma relação de causa e efeito entre si, tendo o cuidado de representá-las de forma verossímil e coerente aos caracteres. Hegel, seguindo o pensamento aristotélico, compreende que as ações executadas pelos personagens também devem ser coerentes e verossímeis, de maneira que os conflitos engendrados sejam adequados aos personagens e aos objetivos os quais perseguem. Assim sendo, o filósofo alemão destaca que:

a ação dramática reside essencialmente num agir *colidente*, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres. (HEGEL, 2004, p. 208, grifo do autor).

Com base no que expomos, até o momento, acerca das ponderações de Hegel sobre a importância do caráter e suas relações com os conflitos engendrados por suas paixões e impulsos, permitimo-nos fazer alguns questionamentos: considerando o conflito como o elemento essencial à progressão dramática, a partir de qual momento a ação trágica deveria iniciar seu percurso, de modo a permitir que a plateia compreendesse as escolhas dos personagens e as razões que os conduziriam ao conflito? Do mesmo modo, sendo o drama um construto artístico, como compor a trama dos fatos sem resvalar em cenas episódicas, desnecessárias, que poderiam comprometer a progressão dramática?

Para tentar elucidar estas questões, recorreremos aos esclarecimentos do próprio Hegel, ao destacar que:

na medida em que a ação dramática reside essencialmente sobre uma colisão determinada, o ponto de partida irá residir naquela situação a partir da qual, todavia, deva se desenvolver, no decurso ulterior, aquele conflito, embora ele ainda não tenha irrompido. O fim, ao contrário, será alcançado quando a solução da discórdia e da intriga tiver ocorrido em todos os sentidos. No meio deste desenlace e fim recaem a luta dos fins e a discórdia dos caracteres colidentes. (HEGEL, 2004, p. 211).

Na citação acima, Hegel estabelece uma relação entre tradição e modernidade, na medida em que, ao recomendar que o início da ação trágica aconteça momentos antes de irromper o conflito, o filósofo recupera o conceito de *in medias res*, característico da tragédia

clássica, cujas ações iniciavam-se “em meio a eventos importantes”. No caso do drama moderno, conforme o filósofo alemão, a trama deve ser elaborada de forma a ser iniciada pouco antes do conflito ser instaurado. Deflagrada a discórdia, os personagens, na condição de caracteres colidentes, devem ser representados enquanto agentes em busca de seus objetivos, colidindo entre si por buscarem fins opostos, de maneira que esta urdidura os conduza para o desenlace, momento em que deve acontecer a resolução do conflito.

À luz das considerações de Hegel em relação à unidade de ação no drama moderno, Sandra Luna (2008, p.212) ressalta que o objetivo do herói é alçado como conflito principal da trama, na medida em que, a partir da busca por este objetivo, tem-se o desenvolvimento da tessitura trágica da peça, pautada nas relações de causa e efeito. Em relação à composição das ações colidentes, a autora destaca que a solução para o conflito principal apenas ocorre no desenlace final, de maneira que, para conseguir tal intento,

várias estratégias precisam ser utilizadas pelo tragediógrafo a fim de adiar essa solução definitiva, obstaculando a resolução trágica que deverá surgir como resultado direto do processo constituído pela cadeia de eventos tecidos na trama, eventos que assumem assim uma função dupla e ambígua, sendo a um tempo o meio de adiantar e retardar o trágico. (LUNA, 2008, p.212).

Ao tecer considerações sobre os motivos que propiciam os conflitos, Hegel afirma que, na tragédia clássica, é a necessidade de cumprimento de um dever que impulsiona os caracteres a agirem com o intuito de obter este fim, conforme destaca o filósofo:

Na tragédia grega não é, por assim dizer, a vontade má, o crime, a mesquinhez ou o mero infortúnio, a cegueira e coisas do gênero que produzem o motivo para as colisões, e sim, a legitimidade ética por um ato determinado. (HEGEL, 2004, p. 246).

De acordo com o estudioso alemão, a tragédia grega apresentava personagens em conflito com o Estado e com a família, na medida em que estes se constituíam como potências éticas legitimadoras de ações as quais poderiam resultar em um efeito trágico. A fim de tentarmos compreender essa proposição hegeliana, utilizaremos como exemplo o conflito duplo enfrentado por Orestes na *Oréstia* de Ésquilo. Por um lado, sendo Orestes, o filho do rei

e herdeiro natural do trono, o conflito ético torna-se universal, pertencente aos domínios do Estado, já que cabe a Orestes recuperar o trono, a fim de restabelecer a ordem no reino de Micenas. Por outro lado, há a coexistência de um conflito doméstico, familiar, e, portanto, natural. No entender de Hegel, ao seguir as recomendações do patriarcado grego, Orestes deveria vingar a morte do pai, nem que, para isso, tivesse que matar sua mãe, Clitemnestra, punida por ter assassinado o seu marido, Agamêmnon.

Partindo do pensamento de Hegel, Renata Pallotini (1989) procura distinguir a tragédia clássica do drama moderno, a partir da ênfase no caráter particular que este último proporciona. Ao contrapor a estrutura dos personagens na tragédia grega com aqueles que surgem no drama moderno, Pallotini esclarece que:

Os personagens não são mais estátuas vivas, impressionantes pela sua grandeza, beleza e simplicidade de linhas. Pode-se comparar *Hamlet* a *Orestes*, e muitas vezes isso já foi feito. Mas, em *Orestes*, pesam os seus deveres de filho, e de irmão, o direito de linha paterna, que o obriga a vingar a morte do pai, ainda que isso lhe cause o assassinato da própria mãe. Pesam os deveres de príncipe e as expectativas dos súditos. Em *Hamlet*, conquanto nenhum desses motivos seja desprezado, já se vê a complicação pessoal, o caso amoroso, as indecisões claramente expressas, a tortura psicológica, o dilaceramento pessoal. *Hamlet* é um personagem *pessoalmente* complexo, individualmente caracterizado, de uma certa maneira, diferente de todos os demais. Não é mais um quase que instrumento da justiça. É um ser humano peculiar, demarcado pela tortura própria, que não pode ser partilhada. (PALLOTINI, 1989, p. 34, grifo da autora).

Assim, ao coligirmos as considerações e reflexões de Hegel às de Pallotini, no que concernem à ação e à caracterização trágicas, parece possível, portanto, delinear a estrutura do *ethos* dos personagens no drama moderno, os quais representam seres individualizados, conscientes, responsáveis por suas ações, senhores de suas vontades e de seus destinos. No entanto, podem apresentar-se em conflito consigo próprios ou com outros personagens, cujas paixões e desejos diametralmente opostos impulsionam o agir colidente.

As valiosas contribuições de Hegel em relação à teoria do drama, notadamente o investimento dado pelo filósofo alemão no *ethos* dos personagens e na ideia de conflito como cerne da ação trágica, inspiraram os escritos de outros estudiosos que também se dedicaram a compreender a ação e caracterização trágicas na modernidade. Dentre eles, destacamos John Howard Lawson que, em 1936, publica o ensaio *The Law of Conflict*, ou *A Lei do Conflito*.

Em linhas gerais, Lawson destaca o caráter social do drama, ao entender que o conflito vivenciado pelos personagens caracteriza-se como sendo de natureza social, na medida em que este representa o confronto entre pessoas. Outra contribuição dada pelo autor diz respeito à noção de vontade consciente exercida pelos personagens em conflito, de maneira que seus objetivos colidentes consubstanciam o conflito social. Ao apresentar o conceito de vontade consciente, Lawson reafirma a importância, já referendada por Hegel, do caráter na ação dramática, conforme destaca o autor:

O conflito dramático é também precedido do exercício da vontade consciente. Um conflito sem vontade consciente pode ser totalmente subjetivo ou totalmente objetivo; considerando que tal conflito não lida com a conduta de homens em relação a outros homens ou ao seu meio ambiente, não seria um conflito social. (LAWSON, In: CLARK, 1967, p.537).⁵

Nesse sentido, se partirmos do raciocínio de que o herói do drama moderno caracteriza-se como responsável por seus atos, consciente de suas vontades, que o impelem na realização dos seus objetivos, ao passo em que entra em conflito com outros personagens, os quais perseguem fins opostos, parece acertado afirmar que, sendo sujeitos obstinados em suas convicções, estes personagens poderiam estar propensos a atitudes errôneas. No contexto moderno, o erro pode ser compreendido como uma “falha trágica” do indivíduo, cometida de forma intencional, consciente, de tal maneira que segundo Luna:

na tentativa de entender o trágico, a modernidade enfatizará, então, não o acaso, as peripécias, a causalidade, ou as circunstâncias que motivam as ações, mas focalizará no eixo heróico justamente a deficiência de caráter, a ‘falha trágica’ (...) o herói moderno adquire com a sua liberdade excessiva o peso de uma responsabilidade pessoal intransferível. (LUNA, 2009, p.49).

A partir das considerações expostas, cabe fazermos um paralelo com a noção de erro para os gregos. Se nas tragédias gregas, o personagem passa da dita para a desdita por um “erro”, a *hamartia*, que pode ser voluntário ou involuntário, este último cometido por

⁵ Dramatic conflict is also predicated on the exercise of conscious will. A conflict without conscious will is either wholly subjective or wholly objective; since such a conflict would not deal with the conduct of men in relation to other men or to their environment, it would not be a social conflict. (tradução nossa)

ignorância de que determinada ação se tornaria maléfica, na modernidade, a vontade consciente do herói não corroboraria a ocorrência de um “erro involuntário”. Os personagens são responsáveis por suas ações e pelas conseqüências que elas provocam, de modo que o erro frequentemente aponta para uma “falha” moral, conforme pondera Luna:

Ao analisar o papel do erro nas tragédias dos heróis da modernidade, não se pode perder de vista essa dimensão fortemente acentuada de responsabilidade que caracteriza o homem moderno. Também não se pode esquecer que entre o apelo à *hamartia* como configuração ideal de um erro trágico e a ‘falha trágica’, projeta-se a travessia da tragédia para a modernidade. (LUNA, 2008, p. 225, grifo da autora).

A partir das considerações de Hegel, Lawson e Luna acerca do investimento no *ethos* dos personagens do drama moderno, do conflito como essencial à ação dramática, bem como da noção de responsabilidade imputada ao caráter, percebem-se mudanças significativas as quais a tragédia aristotélica fora submetida para que, na modernidade, ressurgisse como drama social, o drama do *ethos*. A tragédia centrada na ação tornou-se, portanto, a tragédia do caráter.

Além disso, as transformações sociais e políticas ensejadas pela Revolução Francesa (1789) e pela ascensão da classe burguesa, ocorridas no final do século XVIII, repercutiram na dramaturgia da época, que passou a representar os dramas cotidianos de homens que não pertenciam à nobreza. Esse fato provocou um “rebaixamento” dos heróis trágicos, pois os personagens deveriam agora representar homens comuns, expressando-se em linguagem prosaica, ao contrário do estilo elevado através do qual se comunicavam os heróis das tragédias clássicas, conforme assinala Albin Lesky: “o desenvolvimento da tragédia burguesa pôs fim à ideia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de Estado ou heróis”. (LESKY, 2006, p.32). Nesse contexto, portanto, emergia o drama burguês ou drama social.

Ao longo dos séculos, as transformações sofridas pelo gênero tragédia, relacionadas à sua forma, bem como ao seu conteúdo, deram margem para reflexões divergentes sobre a manutenção do termo *tragédia* para designar o teatro trágico na modernidade. Peter Szondi (2003), por exemplo, entende que, a partir do Renascimento, a tragédia se torna drama, pois o palco Renascentista não mais representa a luta do homem contra um destino inexorável ou um desígnio divino, tal como era encenado no teatro grego. Por sua vez, o ensaísta George Steiner

em sua obra *A morte da tragédia* (2006), considera o termo *tragédia* inadequado para qualificar o drama social, pois os personagens não são mais nobres, dignificados ou se expressam em linguagem elevada, tais quais os heróis gregos. Por outro lado, Raymond Williams (2002) e Albin Lesky (2006) mantem, respectivamente, os termos “tragédia moderna” e “tragédia burguesa”, para se referirem ao drama social, por considerarem a tragicidade dos dramas de homens comuns tão legítima quanto àquela representada pelos personagens nobres das tragédias gregas.

Segundo Raymond Williams (2002), o drama burguês identificou, no âmbito social e doméstico, as arenas dos conflitos trágicos, de maneira que o autor reconhece esse tipo de construção dramática como “tragédia privada”, pois

quando os trágicos burgueses falavam de tragédia privada, estavam voltando a sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. A sociedade, de modo característico, era uma noção perdida. A vida pessoal era um assunto familiar. A desintegração de uma família motivada por desejos pessoais era vista [...] como um tema trágico. (WILLIAMS, 2002, p.145).

Nesse sentido, os aspectos da interioridade de homens comuns passam a fazer parte da tessitura dramática. A família, como cenário de disputas e conflitos dramáticos, ganha destaque no drama de Henrik Ibsen. Sendo considerado por muitos estudiosos como um expoente do drama social, Ibsen investe numa análise profunda do personagem como elemento principal da ação dramática, tornando-se referência para a tradição teatral do Ocidente ao final do século XIX.

Os conflitos familiares adquirem representatividade singular na dramaturgia de Ibsen. Munidos de um desejo inamovível, em busca do autoconhecimento, os seus personagens mostram-se firmes em suas decisões, mesmo que tais atitudes os levem para um desfecho trágico. Idealista e íntegro, o sujeito heróico no drama de Ibsen entra em conflito contra a hipocrisia das convenções sociais de seu tempo, questionando os valores da sociedade na qual está inserido.

Nesse sentido, o caráter trágico do herói ibseniano advém justamente do seu perfil idealista e voluntarioso em conflito com a ordem social estabelecida. Conforme Luna (2008), nas obras do dramaturgo norueguês, percebe-se um esgarçamento do conceito de trágico, que, no entender da autora, “se liberta da associação quase exclusiva com a morte para assumir os terrores do que seria uma morte em vida”. (LUNA, 2008, p.254).

Para compreendermos melhor essa assertiva da autora em relação aos personagens de Ibsen, podemos citar o conflito doméstico instaurado em uma de suas peças mais renomadas, *Casa de Bonecas* (1879). Nesta obra, a personagem Nora vive um casamento infeliz, de aparências, de modo que, numa atitude transgressora para os padrões da sociedade burguesa, resolve abandonar o marido e os filhos, em busca de liberdade e autoconhecimento. Diante de uma cena com inegável carga patética, o ato corajoso de Nora exemplifica o conflito entre desejo e ação, em que a personagem decide seguir os desígnios de sua vontade, mesmo que esta desafie as convenções sociais estabelecidas.

O modelo de herói ibseniano caracterizado por um sujeito determinado, indiviso, disposto a transgredir a ordem social, bem como movido por uma vontade consciente que o impulsiona a realizar seus desejos e enfrentar essas convenções, cede lugar, pouco a pouco, ao personagem trágico atormentado, que emerge nos palcos do início do século XX, pois, neste contexto, Luna (2009) destaca:

a principal motivação dos heróis trágicos, a vontade consciente, dilui-se diante de outras forças que os oprimem, propalando antes sua incapacidade de agir que sua ação, realçando, por exemplo, sua instabilidade emocional, desvelando determinantes patológicos, psicológicos, inconscientes, frequentemente revelando influências sociais que sobre esses personagens recaem e fazem deles seres humanos no sentido mais profundo e comovente da existência, ilustrando a enigmática complexidade que essa condição humana representa. (LUNA, 2009, p.51).

Considerando o exposto acima, podemos inferir que os heróis trágicos representados nos dramas do século XX são expostos em conflito com os desejos reprimidos no inconsciente, os quais insistem em se manifestar, bem como são acometidos por suas frustrações, comportando-se como vítimas e algozes de si mesmos. Ao refletir sobre os desejos incontidos pelo indivíduo, Raymond Williams (2002) destaca que

esses desejos incluem, também, destruição e autodestruição. Dá-se, àquilo que é chamado desejo de morte, a condição de um instinto geral, e o que deriva desse desejo, ou seja, destruição e agressão, é visto como essencialmente normal. O processo de vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte. (WILLIAMS, 2002, p.143).

O ser racional, determinado a concretizar seus desejos e vontades, ganha, portanto diferentes nuances no início do século XX, pois se mostra introspectivo, hesitoso, e não mais tão poderoso e consciente de seus atos. Esta ascendente descrença na razão e no poder do homem torna-o um não-sujeito, de maneira que no intuito de explicar a condição humana sob este novo prisma, teóricos do drama evocam correntes de pensamento que, já ao final do século XIX, procuram compreender este homem atormentado por seus conflitos interiores. Dentre tais correntes, destaca-se a psicanálise freudiana, conforme assinalado por Luna:

Ao projetar nosso ego como profundamente arraigado em nosso inconsciente, Freud oferece uma imagem de consciência humana enraizada em forças poderosas, oriundas de um universo velado, abismal, misterioso, simbólico, reprimido, irracional...Não há dúvidas de que as constatações acerca do inconsciente minam as crenças que alimentam a noção de consciência racional cultuada pela modernidade. (LUNA, 2009, p.51).

É neste cenário em que o *ethos* humano é representado como atormentado pelas investidas do inconsciente, que localizamos a arte dramática de Eugene O'Neill. Em suas peças, Raymond Williams identifica “a tragédia do ser isolado, para o qual a vida não tem sentido fora dele”, de maneira que “as pessoas, em seu isolamento, entrecrocaram-se e destroem umas as outras, não apenas porque os seus relacionamentos particulares estão cerrados, mas porque a vida enquanto tal está inevitavelmente contra elas.” (WILLIAMS, 2002, p.156).

Nesse sentido, não é por acaso que O'Neill tenha escolhido a família como arena de lutas e conflitos que ilustram as relações destrutivas desses seres isolados. Diante da incompreensibilidade da vida, os seus personagens se apresentam atormentados pelos fantasmas do passado, do qual não conseguem escapar. Assim, este sujeito descentrado é representado em cena pelos personagens da trilogia *Mourning Becomes Electra*, *corpus* desta pesquisa.

Conforme destacamos na introdução desta dissertação, O'Neill transporta o mito grego da família de Electra para o palco norte-americano do século XX. Porém, na tentativa de atualizar a trama da *Oréstia* e justificar os conflitos engendrados pelos personagens, tornando-os verossímeis e coerentes aos olhos de uma plateia desacreditada da influência de deuses e do destino inexorável, O'Neill busca na Psicologia moderna, sobretudo na corrente psicanalítica, bem como nos interditos puritanos, os ingredientes para a construção da ação

dramática e do *ethos* dos personagens em *Mourning Becomes Electra*. Cumpre frisar que tais categorias analíticas foram escolhidas como objetos de estudo na trilogia supracitada, elegendo-se como foco o *ethos* trágico da protagonista Lavínia Mannon, a Electra “ianque”.⁶

Assim, chegamos ao final deste capítulo. Nele, buscamos coligir elementos da teoria do drama, notadamente aqueles que se referem à caracterização dos personagens, proporcionando a sedimentação de um lastro teórico que permitisse o empreender desta pesquisa. Iniciamos, tal como nos ensina Aristóteles, pelas ‘coisas primeiras’, de maneira que encontramos em sua *Poética*, conceitos basilares no tocante à ação e caracterização dos personagens e que serviram de inspiração aos estudiosos que se debruçaram sobre o estudo do drama ao longo da História.

Para Aristóteles, o caráter dos personagens será definido através das ações que praticam, elevando a ação, portanto, à condição de elemento central do texto dramático. Hegel, por sua vez, focaliza o investimento no *ethos* dos personagens, elegendo o conflito como cerne da ação dramática. À luz das considerações hegelianas, John Howard Lawson adiciona a noção de conflito social e de vontade consciente. O indivíduo voluntarioso e determinado dá lugar, no século XX, ao sujeito marcado pelos conflitos da alma, engendrados pelos desejos instalados nos labirintos do inconsciente. É neste contexto que registramos o fazer dramático de Eugene O’Neill, o qual, tal como já fizera Ibsen, confere legitimidade à família como instância geradora de conflitos trágicos. E é sobre o dramaturgo norte-americano e sua dramaturgia que iremos nos deter na primeira seção do próximo capítulo.

⁶ Referência aos nativos da região da Nova Inglaterra, localizada no nordeste dos Estados Unidos. (Cf. O’Neill, Eugene. *Working notes and extracts from a fragmentary work diary*. (1931). In: CLARK, Barret (org). **European Theories of the drama**. With a supplement on the American drama. New York: Crown ,1961. p. 532.).

CAPÍTULO III – AÇÃO E *ETHOS* TRÁGICO EM *MOURNING BECOMES ELECTRA*

3.1. EUGENE O'NEILL E O DESPERTAR DO DRAMA MODERNO NORTE-AMERICANO.

Eugene Gladstone O'Neill nasceu em 16 de outubro de 1888, em um quarto de hotel na cidade de Nova York. Ele era filho de um imigrante irlandês e ator de teatro chamado James O'Neill, que percorria o território norte-americano encenando a peça *O Conde Monte Cristo*, a qual lhe rendera fama e fortuna. O'Neill tinha mais dois irmãos, James Jr., e Edmund, que morreram ainda criança. Sua mãe, Ella, não conseguiu se recuperar da perda do filho, de maneira que sucumbira ao vício em morfina, como forma de amenizar sua dor.

Segundo seus biógrafos, o dramaturgo tinha uma personalidade reclusa e tímida. Passava mais tempo em internatos e escolas católicas do que com a própria família que, devido ao estilo de vida do pai, não tinha uma residência fixa. Em 1906, O'Neill foi admitido na Universidade de Princeton, onde conheceu Kathleen Jenkins, com quem se casou e teve um filho, Eugene O'Neill Jr.

Em 1909, desestimulado com a vida universitária e em busca de novas experiências, O'Neill decidiu partir para uma viagem pelas ilhas do Caribe e pela América do Sul, abandonando Kathleen prestes a dar à luz. Nesta viagem, conheceu uma vida desprovida de conforto, pois sobrevivia com pouco dinheiro. Entretanto, conheceu prostitutas, marinheiros e estivadores, de tal forma que esta convivência foi significativa para ele, visto que, mais tarde, os personagens de suas primeiras peças iriam ser inspirados nesta parcela marginalizada da população.

Depois de um tempo viajando pelos mares do Atlântico, O'Neill retorna aos Estados Unidos em 1912. Ele não se importou em visitar Kathleen e o filho, decidindo instalar-se num quarto de pensão, longe de sua família. Após uma tentativa de suicídio, pouco tempo depois, contrai tuberculose e seu pai o interna num sanatório. Durante sua estada, O'Neill encontrou a sua vocação, pois passava o tempo lendo peças de autores clássicos e textos shakespearianos, de maneira que, influenciado por estes autores, passou a escrever esquetes e peças curtas. Superada a doença, ele foi morar no Village, Nova York, e logo encontrou um bar irlandês chamado *Hell Hole*, o qual era frequentado por imigrantes, intelectuais, atores e jornalistas.

Dentre estes intelectuais, O'Neill conheceu Terry Carlin, que o apresentou ao seu grupo de amigos, dentre eles George Cram Cook. Juntos, foram passar uma temporada de verão na cidade de Provincetown, local em que O'Neill fora apresentado a um grupo de teatro conhecido como *Provincetown Players*, criado pelo casal George Cram Cook¹ e Susan Glaspell.²

Conforme idealizada por seus criadores, a filosofia dos *Players* era a de fomentar o surgimento de novos dramaturgos, que escrevessem dramas com temas genuinamente nacionais, abordando problemas morais e sociais dos norte-americanos. (BIGSBY, 1996). É nesta busca por um teatro nacional, de vanguarda, ao procurar se distanciar do tom melodramático dos dramas do século XIX, que nasce o drama moderno norte-americano.

Ao conhecer o grupo de Provincetown, O'Neill se identificou com a filosofia vanguardista, de tal maneira que ofereceu suas peças para que fossem encenadas por aquele grupo. Dentre elas, o destaque recai sobre *Bound East for Cardiff*, encenada em 1916, que, segundo Bigsby (1996, p.12), consolidara os *Provincetown Players*. O sucesso foi tanto que o grupo retornou a Nova York e começou a encenar as peças de O'Neill em um teatro alternativo no bairro do Village, chamado *Playwright's Theatre*.

Os *Provincetown Players*, em conjunto com outro grupo de teatro amador conhecido como *Washington Square Players*, foram considerados os expoentes do movimento *Little Theater*. Tal movimento ficou conhecido por opor-se ao circuito comercial da Broadway e se caracterizava por encenar peças de dramaturgos desconhecidos do grande público, além de apresentar no palco o drama dos imigrantes e das pessoas comuns, menos abastadas, encenando peças que retratavam a realidade daquela parcela da população.

O perfil inovador dos dramaturgos e das peças encenadas pelos grupos amadores pertencentes ao movimento *Little Theater* sedimentou a base do que iria se constituir como o drama moderno norte-americano. Porém, na medida em que estes grupos de teatro ficaram conhecidos, o amadorismo que os caracterizava começava a ceder espaço a um perfil mais profissional, o que mais tarde iria contribuir para sua extinção. Um exemplo disso é a peça de O'Neill, *The Emperor Jones*, encenada em 1920, e considerada o maior sucesso dos *Provincetown Players*.

¹ George Cram Cook trabalhava como diretor teatral e defendia a criação de peças genuinamente norte-americanas, as quais deveriam refletir o contexto social dos cidadãos comuns, representando seus dramas cotidianos em cena. Ficou também conhecido por dirigir algumas peças escritas por sua esposa Susan Glaspell e, posteriormente, as de Eugene O'Neill, encenadas no *Playwright's Theatre*. (Cf. KRASNER, 2005).

² Dentre as obras escritas pela autora, encontra-se a peça de único ato, *Trifles* (1916), cuja temática segundo David Krasner, tornou-se uma das referências para o desenvolvimento da teoria feminista Anglo-Americana, pelo fato de Glaspell dramatizar conflitos sobre a condição feminina, a liberdade de expressão e a igualdade entre os sexos. (Cf. KRASNER, 2005, p.36-38).

Neste drama, o dramaturgo articulava elementos do texto com jogos de luzes, efeitos sonoros e cenários mais realistas. Essa riqueza de detalhes tornou a peça dispendiosa para um teatro amador, de poucos recursos, o que desagradou um dos idealizadores do grupo de Provincetown, George Cram Cook, pois este entendia que a crescente profissionalização transformaria o teatro, antes amador, numa espécie de ‘vitrine’ para a Broadway. (BIGSBY, 1996, p.20). Pouco tempo depois, em 1923, Cook decretou o fim do *Provincetown Players*. Apesar disso, O’Neill ainda tentou reativar o grupo, obtendo relativo sucesso inicialmente, mas acabou encerrando as atividades em 1926.

No mesmo período em que suas peças eram produzidas nos teatros amadores do Village, O’Neill havia chamado a atenção dos críticos de teatro do circuito comercial logo após o êxito de *Bound East for Cardiff*, ao passo que ele também teve algumas de suas peças encenadas nos palcos da Broadway, como por exemplo, *Beyond the Horizon*, em 1920. O enredo da peça aborda o conflito entre dois irmãos, o romântico Robert e o pragmático Andrew, pelo amor de uma mulher, Ruth. Esta obra foi um sucesso de público e crítica, e acabou rendendo ao dramaturgo o seu primeiro prêmio *Pulitzer*.

Os anos 1920 consagraram Eugene O’Neill como um expoente da dramaturgia norte-americana. No lastro do sucesso de *Beyond the Horizon*, vieram *The Emperor Jones* (1920), que fora reencenada na Broadway após a temporada bem sucedida no *Playwright’s Theater*, e *Anna Christie* (1921), esta última conferiu ao dramaturgo mais um prêmio *Pulitzer* naquele ano. Nestas primeiras peças, o texto de O’Neill chamava a atenção por apresentar uma visão trágica e pessimista do mundo. Em uma entrevista publicada em 1922³, o dramaturgo esclareceu que, em suas peças, procurava compreender a condição humana em um mundo materialista e hipócrita do início do século XX.

O’Neill entendia que o teatro deveria representar conflitos reais, dramas de pessoas comuns, que lutavam pela concretização de seus sonhos, mesmo marginalizadas pela sociedade, como é o caso de *Anna Christie*, em que a protagonista procurava superar seu passado como prostituta, ao confrontar o pai, e do protagonista negro Brutus Jones, que se tornou imperador de uma ilha em *The Emperor Jones*. Nesse sentido, Adriano de Paula Rabelo destaca que o dramaturgo:

foi o primeiro autor a apresentar, no palco americano, personagens complexos e autênticos, representantes dos mais diversos extratos sociais, empregando sua linguagem típica, vivenciando ilusões e perseguindo

³ Depoimento de O’Neill à revista *Century Magazine*, reproduzido por Bigsby, 1996, p.42.

sonhos irrealizáveis. Temas até então considerados tabus, como suicídio, relações entre negros e brancos, adultério, acusação do materialismo da sociedade americana, perda da fé religiosa, loucura, conseqüências da repressão sexual de natureza puritana, passaram a ser discutidos em cena. (RABELO, 2004, p.25-26).

O teatro para O’Neill era “a substância e a interpretação da vida”⁴, de maneira que em nosso cotidiano, estamos sempre em busca de nossos objetivos, lutando pela concretização destes. A luta por nossos sonhos é que nos dá motivos para viver, pois, sem o impulso dado pelo sonhar, a vida torna-se vazia e sem sentido. Porém, na maioria das vezes, esta luta acaba sendo frustrante, segundo o dramaturgo, pois temos algo dentro de nós, uma força intrínseca, que arrefece os nossos sonhos e desejos. Em uma carta endereçada a Arthur Quinn, datada de 1925, O’Neill comenta sobre os elementos que possivelmente alimentariam esta força, quando revelou: “tenho plena consciência de que há uma 'Força por trás de tudo – Destino, Deus, nosso passado biológico criando nosso presente, ou qualquer nome que se dê, constitui-se certamente um Mistério.” (O’NEILL, In: BIGSBY, 1996, p.45, tradução nossa).⁵

Apesar de terem seus sonhos obstaculados por esta “Força por trás de tudo”, os personagens de O’Neill seguem lutando pelos seus objetivos e ideais. Um exemplo desse tipo de personagem é o semi-analfabeto Yank de *The Hairy Ape* (1922), mais um sucesso do dramaturgo. A peça estabelece uma alegoria com a realidade da sociedade americana, ao representar em cena o materialismo e a hipocrisia de uma sociedade frívola formada por ricos, em que os pobres são marginalizados e tratados como selvagens. É neste contexto em que O’Neill confere dignidade à Yank, pois mesmo alijado daquela sociedade, continua na busca por sua inserção no mundo ‘civilizado’ e conseqüentemente de sua identidade.

Nesta obra, O’Neill começa a fazer experimentações nas suas peças. Conforme Carpenter (1964, p. 92), influenciado pelas técnicas expressionistas, o dramaturgo apresenta personagens mascarados, diálogos escritos em dialetos que, por vezes, tornam-se incompreensíveis, como os do protagonista Yank, em contraste com os personagens pertencentes à sociedade dita civilizada, os quais se portam e se expressam com uma imponência que beira ao artificialismo. Ainda segundo Carpenter, inspirada no drama Expressionista alemão, *The Hairy Ape*

⁴ The theatre to me is life – the substance and interpretation of life. (O’NEILL, In: BIGSBY, 1996, p.42).

⁵ “I’m always acutely conscious of the Force behind it – Fate, God, our biological past creating the present, whatever one calls it – Mystery certainly.” (trecho da carta reproduzida em BIGSBY, 1996, p.45).

foi a primeira a mostrar técnicas do anti-realismo ou ‘supernaturalismo’ – a utilização consciente do simbolismo, da máscara e outras técnicas que sugerem a incisiva divisão entre a realidade da superfície e a mente subconsciente. (CARPENTER, 1965, p. 51).

Apesar do sucesso profissional, o dramaturgo vivia uma tragédia familiar. Sua mãe falecera em 1922 e, um ano depois, foi a vez do seu irmão James. Após o hiato de quase dois anos sem apresentar nenhuma peça, O’Neill escreve *All God’s Chillum Got Wings* (1924), cujo enredo trata da busca de um personagem negro por aceitação numa sociedade dominada por brancos. Este trabalho foi alvo de censura por encenar a relação amorosa de um jovem negro e uma moça branca, mas, apesar deste revés, a peça instigou o público a vê-la, tornando-se mais um sucesso na carreira do dramaturgo.

Ainda em 1924, foi encenado o drama *Desire Under the Elms*, em que O’Neill mescla temas advindos dos mitos gregos de Édipo e Medeia, notadamente o incesto e o infanticídio, respectivamente, e os transpõe para os palcos norte-americanos. *Desire Under the Elms* é ambientada numa fazenda da Nova Inglaterra, no fim do século XIX, cuja trama versa sobre um lavrador que fora traído por sua esposa, a qual engravida do próprio enteado. Porém, conforme assinala Carpenter, o dramaturgo subverte alguns elementos do mito clássico, de maneira que tais mudanças resultam na criação de um novo mito, pois

a mãe dessa peça é [...] uma jovem madrasta para um filho adulto. Assim o amor dos dois torna-se natural, embora de certa forma incestuoso. E, quando a madrasta mata o filho, recém-nascido, por causa de um amor frustrado, mas genuíno, pelo enteado, a fria violência do ódio de Medeia transfigura-se num amor ardoroso. (CARPENTER, 1965, p.98).

A mitologia grega retornaria ao teatro de O’Neill como tema da trilogia *Mourning Becomes Electra* (1931). Porém, o dramaturgo não se interessou apenas pelos mitos pagãos. Em 1927, é encenada a peça *Lazarus Laughed*, cujo enredo trata da vida de Lázaro de Betânia, após ser ressuscitado por Jesus Cristo. Apesar de instigante, a peça foi considerada um fracasso, devido aos altos custos de produção e a pouca repercussão junto ao público.

Tal como na peça *The Hairy Ape* (1922), a encenação de *Lazarus Laughed* reforçou outro elemento assaz característico da obra de O’Neill: a influência da dramaturgia de August Strindberg, um dos precursores do Expressionismo no teatro. Nas peças deste autor, o dramaturgo norte-americano buscou referências estéticas, as quais lhe serviram de inspiração

para a construção dos conflitos internos dos seus personagens, recorrendo a artefatos como som, luzes, cenários detalhados, assim como o uso de máscaras e maquiagens estilizadas. (GRANDE, 1948, p.23).

Em suas experimentações, O'Neill queria modernizar o sentido da máscara advinda do teatro grego. Ao mesmo tempo em que trazia personagens usando máscaras em suas peças, ele sentiu a necessidade de usar tal artefato cênico de uma forma mais realista, e porque não dizer mais verossímil, de maneira que a máscara se tornasse algo simbólico, como uma forma de esconder as reais intenções e desejos dos personagens.

Dessa forma, influenciado pela teoria psicanalítica, ele acreditava que poderia expressar a dialética entre o consciente e o inconsciente, presente nos conflitos de seus personagens, através da simbologia da máscara. (O'NEILL, 1932). A primeira experimentação nesse sentido deu-se com a peça *Strange Interlude* (1928), o seu maior sucesso comercial:

O'Neill descrevia a peça como “uma tentativa de encenar um drama psicológico com máscaras sem a presença física de tais artefatos”⁶. Essa experiência agradou o público e a crítica, sendo apresentada por um ano e meio na Broadway, de maneira que a peça lhe rendeu mais um prêmio *Pulitzer*. Segundo Bigsby, a máscara em *Strange Interlude* “torna-se mais realista, sendo simplesmente a face pública de uma consciência interior que agora estava acessível ao público”⁷. (BIGSBY, 1996, p.71).

Impulsionado pelo sucesso de *Strange Interlude*, O'Neill resolve arriscar-se em uma nova empreitada: encenar um drama psicológico utilizando como base os mitos levados à cena pelas tragédias gregas. Em 1931, ele apresenta a sua leitura da tragédia *Oréstia* de Ésquilo, com a trilogia *Mourning Becomes Electra, corpus* de nosso estudo. Tal como na trilogia esquiliana, na obra de O'Neill, a trama também é dividida em três peças que foram nomeadas: *The Homecoming, The Hunted e The Haunted*⁸.

Em sua releitura do texto de Ésquilo, O'Neill transporta a ação da peça para o contexto político e social dos Estados Unidos do final do século XIX. A Guerra de Tróia, presente em Ésquilo, é substituída pela Guerra Civil norte-americana na obra de O'Neill. Agamêmnon, o patriarca da família, é agora Ezra Mannon; Clitemnestra, a esposa do herói

⁶ “an attempt at the new masked psychological drama without masks” (O'NEILL, In: BIGSBY, 1996, p.68, tradução nossa).

⁷ “The mask now becomes assimilated to a realistic mode, becoming simply the public face of an inner consciousness which was now to be allowed direct access to the audience.” (tradução nossa)

⁸ Na versão traduzida para a língua portuguesa, a qual utilizaremos para as citações de trechos da trilogia no corpo do trabalho, as peças são nomeadas respectivamente: *A Volta ao Lar, Os Perseguidos e Os Fantasmas*. Contudo, conforme esclarecemos na introdução desta pesquisa, a opção em manter as referências aos nomes das peças em língua inglesa deve-se ao fato de que trabalhamos com a trilogia na versão original.

grego, recebe o nome de Christine; Electra e Orestes são respectivamente nomeados Lavínia e Orin.

Nesta obra, ocorre o investimento na psicologia dos personagens, na preocupação em investigar as intenções por trás das ações. Influenciado por elementos da psicanálise freudiana, O'Neill costura os conflitos a partir de temas como o incesto, a frustração, bem como os desejos reprimidos dos personagens. Em *Mourning Becomes Electra*, as máscaras, elementos cênicos recorrentes no universo dramático de O'Neill, representam uma maneira de ilustrar a relação entre essência e aparência dos membros da família Mannon, dos personagens em conflito com o meio social em que vivem e com os seus desejos inconscientes, os quais insistem em se manifestar.

No ano de 1931, época em que a peça foi encenada, os Estados Unidos ainda enfrentavam as consequências da quebra da bolsa de Nova York em 1929, como a falta de trabalho para a população, o consequente aumento da pobreza e a bancarrota de várias empresas, que prejudicaram o *boom* econômico vivenciado pelo país no início da década de 1920. (SCHIACH, 2005). Os ideais do “sonho americano”, como a liberdade, a construção de laços familiares fortes e a busca da realização pessoal estavam distantes do alcance da maioria da população, que, por sua vez, sofria os efeitos da Grande Depressão econômica que se instalara nos Estados Unidos. Mesmo diante desta realidade, *Mourning Becomes Electra* foi bem recebida pela crítica especializada e pelo público, apesar da trama complexa e da longa duração (cerca de quatro horas de espetáculo).⁹

Na primeira metade da década de 1930, O'Neill teve a experiência de dois fracassos em sequência: a comédia *Ah! Wilderness* (1933) e o drama *Days Without End* (1934) não obtiveram boa repercussão junto ao público. Ainda assim, em 1936, devido à sua inquestionável contribuição ao teatro norte-americano, o dramaturgo foi agraciado com o Nobel de literatura.

Ao final da década de 1930, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial e o agravamento de uma doença degenerativa, O'Neill decide se afastar dos palcos para cuidar da saúde. É neste período que compõe suas últimas peças, nas quais, segundo os seus biógrafos, enfrenta seu próprio passado e procura expurgar os fantasmas que nele residem. Neste contexto, surgem os temas de *The Iceman Cometh* (1946), *A Moon for the Misbegotten* (1947) e *Long Day's Journey Into Night* (1956), esta última é considerada por muitos críticos como a

⁹ Em 1947, a trilogia foi adaptada para o cinema em uma produção da RKO, sendo indicada a dois prêmios *Oscar* no ano seguinte: Melhor Ator para Michael Redgrave, pela sua *performance* como Orin, e Melhor Atriz para Rosalind Russel, como a protagonista Lavínia Mannon.

obra-prima de O'Neill, sendo uma das mais belas realizações de toda a dramaturgia norte-americana.

The Iceman Cometh foi encenada depois da Segunda Guerra, mais precisamente em 1946, mas obteve um sucesso discreto. A pouca repercussão de *A Moon for the Misbegotten* (1947) parecia apontar uma queda na popularidade de O'Neill. Os norte-americanos, ainda atônitos com as consequências da Grande Depressão dos anos 30 somadas à tragédia real apresentada pela Segunda Guerra Mundial, pareciam estar pouco interessados nos enredos trágicos do autor.

A elaboração de *Long Day's Journey Into Night* exigiu muito do dramaturgo tanto física como psicologicamente. O enredo da peça tematiza os conflitos da família Tyrone, atormentada pelos fatos de um passado que insiste em se fazer presente. A caracterização dos personagens lembra a família do próprio O'Neill, de maneira que, a pedido do autor, a peça só deveria ser encenada após sua morte, ocorrida em 27 de novembro de 1953, em um quarto de hotel da cidade de Boston.

Dessa forma, apesar de ter sido finalizada nos anos 1940, *Long Day's Journey Into Night* foi levada aos palcos somente em 1956, três anos após a morte do dramaturgo. Helena Pessoa classifica a peça como uma tragédia

porque os personagens são em parte responsáveis por sua própria destruição, embora também sejam vítimas de algo que não conseguem controlar e que se pode chamar de destino. Não se trata de uma peça de enredo, mas de ação psicológica, pois o que realmente acontece aos Tyrones está no passado; esse passado é revisitado, trazido à cena nos sucessivos embates entre os personagens, justificando a ação presente. (PESSOA, 1980, p.XXIV).

O sucesso de *Long Day's Journey Into Night* fez com que o público redescobrisse O'Neill, de maneira que suas obras se tornaram populares novamente. Ainda em 1956, *The Iceman Cometh* foi levada aos palcos e contou com 565 apresentações. Conforme destacamos anteriormente, a peça já havia sido representada no ano de 1946, porém não chamara tanta atenção. Contudo, dessa vez, *The Iceman Cometh* tornou-se um sucesso de público e crítica. No ano de 1957, O'Neill é agraciado com seu quarto prêmio *Pulitzer*, o primeiro a ser concedido a um autor já falecido.

Essa retomada da popularidade do autor fez com que uma nova geração conhecesse e admirasse a obra de um dramaturgo multifacetado, de perfil questionador e vanguardista, que

não tinha receio de fazer experimentações e cujo intuito era buscar uma identidade para o drama moderno norte-americano, tal como afirma Adriano de Paula Rabelo,

sua obra tematiza as grandes questões de natureza existencial – de onde viemos, o que somos, para onde vamos – reconhecendo que nenhuma resposta satisfatória pode ser dada a essas perguntas. Tal como os gregos, O’Neill vê a tragédia como algo intrínseco à vida, tendo uma forte sensação da fragilidade da condição humana. A mencionada ‘Força que está por trás de tudo’, é uma presença permanente em suas peças. Assim, a possibilidade da grandeza humana está na resistência à pressão do mundo, mesmo sabendo-se de antemão que no fim do jogo há somente destruição e morte. (RABELO, 2010, p. 239).

Após estas breves considerações sobre a dramaturgia de Eugene O’Neill, dirigiremos o nosso foco para a trilogia *Mourning Becomes Electra*, discorrendo sobre o seu processo de construção, baseando-nos em registros escritos pelo próprio dramaturgo, bem como situando o drama no contexto histórico e social dos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. Na terceira e última seção deste capítulo, examinaremos o desenvolvimento da ação e sua relação com *ethos* trágico dos personagens, sobretudo daquela personagem que desencadeia as ações do drama, a protagonista Lavínia Mannon.

3.2 ELECTRA SOB AS LUZES DA RIBALTA: UMA RELEITURA DA *ORÉSTIA*

Ao escrever sua trilogia, O’Neill apresentou sua versão da tragédia grega *Oréstia*, de Ésquilo, apropriando-se do mito grego dos Atridas e inscrevendo-o no drama moderno norte-americano. Contudo, diferentemente da tragédia esquiliana, cujo foco recai sobre o retorno de Orestes para vingar a morte de Agamêmnon, em *Mourning Becomes Electra*, O’Neill opta em eleger como personagem central da trama, Lavínia, a Electra moderna. De acordo com os registros escritos pelo dramaturgo durante o processo de construção de sua trilogia, ele justifica a opção pela irmã de Orestes, por entender que nas tragédias gregas nas quais Electra estava presente, faltava-lhe um final trágico mais comovente ou uma punição mais severa:

“*Por que as Fúrias*¹⁰ *deixaram Electra impune?*” questiona O’Neill em seu diário, no qual também registra desconhecer alguma tragédia grega que represente a vida de Electra após a morte da mãe, Clitemnestra. (O’NEILL, 1961, p.530).

No processo de elaboração de sua trilogia, o dramaturgo atribuiu aos personagens principais, nomes cuja sonoridade guardaria alguma semelhança com os registrados na tragédia de Ésquilo. Assim sendo, temos como equivalentes para Agamêmnon, Orestes, Clitemnestra e Electra, respectivamente, o patriarca Ezra Mannon, o filho Orin, a mãe Christine e a filha Lavínia. Embora, a princípio, a escolha do nome Lavínia não pareça ter semelhanças com Electra, o dramaturgo, conforme o seu registro de notas, associou o nome de sua personagem à Laodicea, outra forma pela qual Electra era conhecida na mitologia grega. (O’NEILL, 1960, p.531),¹¹

A intenção em transformar Electra na figura central da trilogia pode ser inferida a partir do título, *Mourning Becomes Electra*. Ao mesmo tempo em que revela algo sobre a trama, ao sugerir o luto da personagem, o título original, em inglês, abarca mais alguns significados, os quais consideramos pertinentes destacar. Tomemos como exemplo o verbo *to become*, podendo significar que o luto “*assenta* ou *cai bem* a Electra”, tal como ressalta Rabelo (2004, p.99), ou torna-se seu destino, conforme registra O’Neill (1960, p.532). Neste contexto, a palavra *mourning* tem o seu sentido ampliado, na medida em que é associada também ao vestuário sóbrio utilizado em momentos de luto. Por outro lado, outra acepção da palavra nos chama a atenção: o fato de poder significar também um choro lamentoso ou um grito desesperado, ao tomar conhecimento da morte de alguém.

Infelizmente, grande parte da simbologia imbricada no título original se esvai na tradução para o português. Embora não se pretenda estabelecer um juízo de valor em relação às escolhas lexicais dos tradutores brasileiros, o título *Electra Enlutada*, no nosso entender, compreende apenas o significado literal do original, pois a opção pela supressão do verbo *to become* inibe o sentido de adequação ao luto, que é associado à figura de Electra/Lavínia.

Ao coligirmos os elementos supramencionados e considerando que O’Neill pretendia escrever um drama psicológico moderno, não nos parece casual que o título da peça contenha palavras ou significados que remetam a possíveis estados d’alma como o luto, a tristeza e o desespero. Tendo em mente que o dramaturgo considerava Electra com um potencial trágico

¹⁰ Uma referência às Fúrias gregas, também chamadas de Erínias, divindades vingadoras de crimes entre consanguíneos, as quais perseguiram Orestes após cometer o matricídio.

¹¹ Vale ressaltar que o nome Lavínia não é estranho à dramaturgia trágica, visto que Shakespeare já havia apresentado uma personagem homônima na peça *Titus Andronicus*. A Lavínia shakespeariana tem um fim trágico, ao ser executada pelo próprio pai, o General romano Titus Andronicus. (Cf. SHAKESPEARE, 2003).

pouco explorado pelos tragediógrafos gregos¹², parece possível afirmar que tais elementos estariam associados ao perfil trágico da personagem, ou ainda, poderiam funcionar como uma prolepse do que viria a se constituir a trajetória trágica de Electra ou Lavínia, na recriação moderna do mito. Sendo assim, O'Neill propõe, em sua releitura da *Oréstia*, elevar Electra à condição de figura central da trilogia, realçando o seu caráter trágico e transformando-a em uma personagem catalisadora das ações do drama.

Nesse sentido, o dramaturgo propõe-se a construir um drama moderno ambicioso, cuja trama também será dividida em três peças, tal como na trilogia de Ésquilo. Porém, ao apropriar-se de um mito grego, o desafio do dramaturgo era o de torná-lo pertinente e factível para a plateia dos palcos modernos, conforme podemos apreender no comentário de Sábado Magaldi:

Na tentativa de estabelecer as equivalências entre a tragédia grega e o drama psicológico moderno, O'Neill precisou frequentemente reportar-se ao modelo esquiliano e muitas vezes, também enveredar pelo caminho pessoal. As necessidades de maior fundamentação psicológica [...] fez com que a trilogia grega, aparentada superficialmente a uma peça em três atos, se convertesse numa trilogia em treze atos. Tudo é preparado e discutido em minúcias no texto norte-americano, para que o menor gesto encontre a motivação dramática num crescendo interior. (MAGALDI, 2008, p.258).

No processo de adequação da trama da *Oréstia* ao drama moderno, O'Neill tinha consciência de que os deuses e oráculos, bem como a noção de fatalidade e destino inexorável, determinantes nas ações e no destino dos personagens na tragédia grega, não fariam sentido para um público moderno, descrente em intervenções divinas ou sobrenaturais, sobretudo se considerarmos o contexto político-social dos Estados Unidos à época em que a peça foi encenada: um período entre guerras aliado à grave crise econômica que o país enfrentava.

Contudo, o dramaturgo consegue estabelecer contato com o contexto grego, trazendo para o palco moderno a trama baseada em narrativas mitológicas, bem como as intervenções do coro e do povo na ação dramática. Concomitantemente, O'Neill lança mão de elementos próprios do teatro moderno, sobretudo do drama Expressionista, como o detalhamento dos cenários, cujos objetos de cena não são simples artefatos de decoração, mas sim, elementos que interferem no comportamento dos personagens. Além disso, há a inserção da psicanálise

¹² O'NEILL, 1960, p.530.

na construção dos conflitos, implicada na temática do incesto, nos complexos, frustrações e desejos reprimidos, ensejados por forças inconscientes, sugerindo um maior investimento na *psiqué* dos personagens, procurando desvelar as intenções por trás das ações.

No primeiro ato da peça, na descrição geral do cenário, O'Neill investe no detalhamento da mansão dos Mannon, que, com exceção de um dos atos da segunda peça da trilogia, *The Hunted*, será o espaço em que os conflitos entre os personagens serão postos em cena. Estilizada como um templo grego, a morada dos Mannon torna-se verossímil para o público norte-americano, na medida em que construções inspiradas na arquitetura clássica eram comuns na Nova Inglaterra do século XIX, período em que a trama da trilogia se passa. Além deste fato, Bigsby (1996) atenta para o legado puritano como outro elemento determinante para a escolha desta região dos Estados Unidos como espaço da ação dramática:

Para O'Neill, o cenário da Nova Inglaterra, impregnado com as noções de pecado, culpa e punição, e com a crença Calvinista no determinismo, era bastante apropriado para a trilogia. O fatalismo autodestrutivo do teatro grego, simbolizado pelas Fúrias, é transmutado em uma consciência Calvinista que faz do ser o seu próprio inimigo. O amor é transformado em luxúria pelos valores puritanos, perdendo o seu aspecto redentor e criativo. (BIGSBY, 1996, p.80).¹³

O Puritanismo pode ser definido como uma doutrina religiosa surgida na Inglaterra, a partir de uma dissidência de alguns membros mais conservadores da Igreja Anglicana, que ansiavam por reformas mais profundas na liturgia da Igreja. Os dissidentes queriam aplicar os preceitos religiosos propostos por Calvino, dentre os quais havia a rejeição da figura do Papa, considerando-se a Bíblia como o único e legítimo instrumento pelo qual era disseminada a Palavra de Deus, bem como a doutrina da predestinação, que consistia na ideia de homens escolhidos por Deus para semear a Palavra, além de considerar salvos da punição divina somente aqueles que se redimiam dos seus pecados. (COFFEY & LIM, 2008, p.02). Os puritanos acreditavam que a dedicação ao trabalho, a disciplina, o autocontrole e a negação dos prazeres mundanos os afastavam das tentações do demônio, mantendo-os puros e em comunhão espiritual com Deus. Conforme destaca Breno Martins Campos (2008), “a prática

¹³ For O'Neill, the New England setting, redolent with notions of sin, guilt and punishment, and with Calvinist belief in determinism, was an entirely appropriate setting for such a trilogy. The self-destructive fatalism of Greek theatre, symbolized by the Furies, is transmuted into a Calvinist conscience which makes the self its own enemy. Love is corrupted by puritan values into lust, thus losing its redemptive and creative aspects. (tradução nossa)

da ética puritana não se resume à rejeição dos prazeres sexuais”, mas também à honestidade, ao “respeito à propriedade privada, vida de fé e religião, defesa da família nuclear, [...] afastamento do gozo estético, limitação da reflexão e do livre pensamento, incentivo ao trabalho, frugalidade e economia.” (CAMPOS, 2008, p.01).

O conservadorismo das convicções religiosas dos puritanos fez com que seus adeptos migrassem para regiões em que pudessem exercer sua religiosidade sem medo de perseguições. Foi com esse objetivo que, no ano de 1620, os primeiros puritanos dissidentes da Igreja Anglicana partiram em viagem no navio *Mayflower* com destino à América do Norte, ansiando colonizar o Novo Mundo. Ao chegarem à região que hoje é conhecida como Nova Inglaterra, na costa leste dos Estados Unidos, os peregrinos fundaram a colônia de Plymouth, em dezembro de 1620, tendo como objetivo torná-la uma terra abençoada, de pessoas escolhidas por Deus para semear a Palavra divina, tal como destaca Rangel:

Os Puritanos queriam criar uma ‘Nova Jerusalém’ na América, idealizando uma sociedade profundamente religiosa e conservadora, fundamentada apenas nos princípios das Sagradas Escrituras. Consideravam-se um grupo escolhido por Deus, um novo ‘povo de Israel’ com a responsabilidade de criar uma sociedade de ‘eleitos’. (RANGEL, 2011, p.13, grifos da autora).

Imersos em um ambiente conservador e moralista, os puritanos consideravam o corpo como um tabu, pois não conseguiam lidar com os seus impulsos e sua sexualidade, ao reprimir as paixões e desejos sexuais, considerando-os como pecado, uma interferência maligna, que os afastava dos desígnios divinos. Nesse contexto, segundo Ann Hughes (2008, p.294), a sociedade dos puritanos qualificava-se como patriarcal, elegendo o homem, o marido, ou pai, como a autoridade máxima da casa, um ser de conduta moral ilibada e um modelo de comportamento a ser seguido. À mulher, cabia a função de esposa devotada e mãe dedicada, resignada às tarefas domésticas, bem como a obediência e submissão ao marido.

Na concepção puritana, a mulher era considerada um ser inferior, fragilizado, portanto, mais propenso a ser tentado por forças malignas para cometer pecados. Por outro lado, por trás da inferioridade feminina escondia-se o poder de sedução, a tentação ao pecado, tão temido pelo homem puritano. Por esse motivo, as mulheres deveriam cobrir seus corpos com vestimentas simples, sem adornos, bem como usar os cabelos presos e cobertos com toucas. Àquelas que ousassem rebelar-se contra as orientações do patriarcado puritano eram mal vistas pela comunidade e não se misturavam às outras mulheres, pelo receio destas em

serem contaminadas pela conduta transgressora daquelas. No entender dos puritanos, às mulheres rebeldes restavam-lhes a solidão e o isolamento, visto que o seu comportamento pervertido representava a presença do demônio, sendo acusadas de bruxaria e perseguidas pela comunidade. Nesse contexto repressor, o desejo e o prazer feminino eram tidos como tabus e constituíam uma ameaça ao poder patriarcal, conforme aponta Andrea Campos (2010):

No que tange ao prazer, este permaneceria como um desconhecido sob o véu negro da culpa, já que sentir prazer predisporia a mulher a desejar, e ser desejante, e não apenas desejada, possibilitaria que escapasse ao poder dos homens. Portanto, à mulher casada era vedado o prazer sexual. (CAMPOS, 2010, p.66).

As características da doutrina puritana, as quais foram apresentadas fundamentando-se nos estudos de Bigsby (1996), Breno Campos (2008), Andrea Campos (2010) e Rangel (2011), serão influentes na construção do *ethos* dos personagens em *Mourning Becomes Electra*, sobretudo da protagonista Lavínia. O passado dos Mannon, marcado por atos de ódio e vingança, insiste em se fazer presente, bem como a noção de pecado e punição, que atormenta os membros daquela família, transformando-os em algozes de si mesmos, coadunando-se à caracterização de sujeitos atormentados pelos desígnios do inconsciente, representados nos palcos do início do século XX.

Em sua trilogia, O'Neill insere ainda personagens periféricos como representantes do povo, dando-lhes a função que corresponderia ao coro na tragédia grega. Como a própria rubrica sugere, no início da primeira peça, *Homecoming*, são personagens tipificadas, que se divertem em “focar” sobre a vida alheia, pois “são mais tipos populares da cidade do que mesmo personalidades. Elas formam um coro, que representa a cidade e que vem ver, ouvir e espionar o que se passa na casa reservada e rica dos Mannon.” (O'NEILL, 1989, p.36).¹⁴

Entretanto, conforme destaca Sandra Luna (2012, p.54), é preciso ponderar sobre as intervenções do povo e do coro nas tragédias gregas e no drama moderno. Segundo a autora, ambos exercem influência na ação dramática, porém, o coro grego representa o comedimento, o equilíbrio, a razoabilidade, contribuindo para a “dignidade própria do gênero trágico. O

¹⁴ These last three are types of townfolk rather than individuals, a chorus representing the town come to look and listen and spy on the rich and exclusive Mannons. (O'NEILL, 1989, p.17)

povo, ao contrário, não está preso a esse código de honra, por vezes deixando-se flagrar agenciando comportamento indigno, baixo.” (LUNA, 2012, p.54).

Em *Mourning Becomes Electra*, no início de cada peça que compõe a trilogia, a voz do povo se faz presente, tal como destaca Sábato Magaldi: “O’Neill quis situar as condições exteriores do drama dos Mannon, por meio de comentários populares sobre os acontecimentos. São a voz do povo, sem a elevada missão educativa e a onisciência humana do coro grego. (MAGALDI, 2008, p.260).

Os cidadãos da pequena cidade portuária da Nova Inglaterra, onde está situada a ação da peça, são representados por grande parte dos personagens secundários, cujos comentários maliciosos e impertinentes em relação ao que acontece no lar dos Mannon criam o que Magaldi define como “um contraste cômico e vulgar com os protagonistas”, de maneira que “seu aparecimento verifica-se no início das peças, sendo afastadas do palco logo que surge algum dos participantes verdadeiros da tragédia”. (MAGALDI, 2008, p.260). Por outro lado, entendemos que tal contraste não ocorre apenas entre os protagonistas da peça e os cidadãos que representam o povo, pois dentre os personagens secundários, há um que não compartilha da maledicência popular: o jardineiro da família Mannon, Seth Beckwith.

Seth acompanhou a trajetória daquela família durante décadas e, por essa razão, conhece os segredos dos antepassados, os quais justificariam a herança de ódio e vingança dos Mannon, a qual fora passada de geração a geração. O jardineiro se diferencia dos demais personagens secundários da trama, pois seus comentários comedidos e ponderados em relação aos Mannon, por vezes fazendo o papel de confidente da protagonista Lavínia, fazem com que seu papel na trilogia corresponda ao do coro grego, pois o seu perfil comedido aliado a uma “melancólica sabedoria, dada pela longa experiência, guarda todo o conhecimento dos segredos da família.” (MAGALDI, 2008, p.260).

Nesse sentido, é por meio de Seth que o público e o leitor são informados sobre o passado dos Mannon e os acontecimentos que originaram o sentimento de ódio e vingança dos membros daquela família. Em *Homecoming*, é interessante notar que, conferindo à Seth a função de recuperar os fatos passados, revelando as razões que motivaram os atos de vingança e ódio dos Mannon, O’Neill realça o papel do jardineiro como equivalente ao do coro grego, pois no *Agamêmnon*, a primeira parte da trilogia esquiliana, as intervenções iniciais do coro são dedicadas justamente à contextualização da trama, recuperando o passado dos Atridas, já que a ação se inicia *in medias res*, com a expectativa do retorno de Agamêmnon. Esse recurso dramático explorado pelos tragediógrafos da Grécia antiga continua pertinente ao drama moderno, pois sua função é contribuir para o alcance do efeito trágico, condensando a ação

trágica à representação dos fatos mais importantes e relevantes da trama. Assim sendo, Luna (2005) pondera:

começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o efeito trágico da ação. (LUNA, 2005, p.242).

Ainda que o passado dos Mannon seja fundamental para compreendermos a trajetória trágica dos protagonistas da trama, a utilização do recurso da retrospectiva, por meio dos relatos de Seth, torna desnecessária a representação no palco dos fatos passados, tal como fizera Ésquilo no início da *Oréstia*, intensificando, conforme pontua Luna, a tragicidade da ação dramática.

Nas tragédias gregas, contudo, os enredos já eram conhecidos do público, pois, por serem calcados em narrativas mitológicas, estas constavam no imaginário popular, poupando os tragediógrafos de explicar, em detalhes, a origem dos infortúnios que acometiam os personagens trágicos. No caso do mito dos Atridas, tema da *Oréstia*, o crime de Atreu contra os filhos de Tiestes já era conhecido do grande público, bem como o assassinato de Agamêmnon e o retorno de Orestes para vingar a morte do pai.

No início da trama de O'Neill, diferentemente do que ocorria no contexto grego, o público não compartilha dos segredos dos Mannon, e, portanto, não conhece os fatos que poderiam justificar a trajetória trágica daquela família, pois são de foro privado. Nesse sentido, cabe àquele personagem que acompanhou os Mannon por várias gerações, o jardineiro Seth, preencher esta lacuna, estabelecendo um elo com o receptor, informando-o sobre o passado daquela família.

Considerando a sociedade conservadora da região da Nova Inglaterra, berço do Puritanismo norte-americano, nada mais pertinente e, por que não dizermos, irônico, do que atribuir ao comportamento transgressor de uma mulher sedutora a origem dos atos de vingança e ódio cometidos pelos membros de uma família que se orgulhava em resguardar os valores puritanos por gerações. Por meio de Seth, somos informados que a relação entre o velho Abe e seu irmão David fora desestabilizada com a chegada da enfermeira Marie Brantôme ao lar dos Mannon. Estrangeira, gentil e sensual, Marie provocou a discórdia entre os dois irmãos, ao se apaixonar por David. Abe Mannon não aceitava a relação do irmão com a empregada, de maneira que, quando recebeu a notícia de que ela havia engravidado, decidiu

expulsar os dois da mansão e deserdar David, por entender que ele cometera um ato de luxúria, manchando a honra e a reputação de sua família. Após expulsá-los, Abe decide demolir a casa e construir outra em seu lugar, ao justificar que o ato pecaminoso só seria extirpado da família se a casa em que ele fora cometido fosse destruída.

Sendo uma família de origem puritana, que preservava sua privacidade e tinha horror a escândalos públicos, não é difícil imaginar que estes acontecimentos tenham sido mantidos em segredo pelos Mannon, como forma de manter a imagem de pessoas impolutas perante a sociedade. Contudo, descobriremos, ao longo da trama da trilogia, que havia outros elementos desencadeadores do ódio do velho Abe, os quais também interferiram em sua decisão de punir o irmão.

Este passado sombrio e misterioso atormenta a trajetória familiar dos descendentes de Abe Mannon: seu filho Ezra, a mulher deste, Christine, e os filhos do casal, Orin e Lavínia ou Vinnie, como seus familiares preferem chamá-la, protagonistas da trilogia que iremos analisar. Tal como fizera Ésquilo na *Oréstia*, iniciando a peça *in medias res*, com o fim da Guerra de Tróia e o retorno de Agamêmnon, O'Neill espelha o início da tragédia esquiliana, pois *Mourning Becomes Electra* também começa em meio a eventos importantes, como o fim da Guerra Civil norte-americana e o retorno ao lar do General Ezra Mannon, após anos longe da família.

Entretanto, esconde-se no presente da trilogia, o passado dos Mannon, marcado por atos de ódio e vingança cometidos pelos antepassados daquela linhagem. Esta herança maldita, conforme já destacamos, assombrará seus descendentes, suscitará conflitos e irá contribuir para a derrocada trágica dos personagens.

3.3 O ANÁTEMA DOS MANNON: AÇÃO E *ETHOS* TRÁGICO NA TRILOGIA DE O'NEILL

3.3.1 *Homecoming*: o retorno ao lar como condição trágica

A trilogia *Mourning Becomes Electra*, a qual elegemos como *corpus* de nossa pesquisa, se inicia com a peça *Homecoming*, a qual tal como o próprio título anuncia, versará sobre o retorno de um personagem após longo período ausente, o Brigadeiro-General Ezra

Mannon, que lutara na Guerra Civil norte-americana. No início do primeiro ato, há a descrição da mansão dos Mannon, a qual parece esconder-se sob uma máscara, representada pelas belas e imponentes colunas e pelo pórtico branco que adorna a sua entrada. Sob a luz do dia, a fachada externa da casa é descrita com uma aparência impecável. Os jardins bem cuidados e o branco reluzente das colunas, as quais lembram um templo grego, parecem, contudo, não ter a mesma aparência ao cair da noite. As colunas da mansão/templo, antes belezas imponentes, agora se projetam como pesadas sombras sobre sua fachada. O pórtico sugere a imagem de “uma incôngrua máscara branca fixada à frente da casa para dissimular a sua fealdade sombria.” (O’NEILL, 1970, p.35).¹⁵

Até o momento, na descrição do cenário principal, percebe-se o investimento feito pelo dramaturgo no detalhamento da mansão, explorando o recurso de luz e sombra, recorrente na iluminação de cenários no drama Expressionista, a fim de estilizar a fachada da casa com a aparência de uma máscara. Esta descrição peculiar da mansão dos Mannon parece sinalizar o conflito entre o ser e o parecer, vivenciado pelos membros daquela família, o que pode ser corroborado pela forma como são caracterizados. No intuito de dissimular suas verdadeiras intenções, os Mannon surgem com rostos impassíveis, como se portassem máscaras, replicando a aparência externa da mansão em que habitam. Nesse contexto, vale destacar a recorrência do recurso de iluminação em claro-escuro¹⁶ no *design* dos cenários ao longo da trilogia, marcada pela alternância de atos que se passam na área externa da mansão, em contraste com aqueles cujos cenários são o lúgubre escritório do General Ezra e a sombria sala de estar do lar dos Mannon.

Dada à sua beleza e imponência, a mansão constitui-se em um objeto de admiração para os populares da cidade portuária em que a ação da peça se passa. Dentre eles, estão os amigos do jardineiro dos Mannon, Seth Beckwith, que resolvem fazer-lhe uma visita, como desculpa para admirar a casa mais de perto. É a partir dos comentários deste grupo de cidadãos comuns formado pelo carpinteiro Amos Ames, sua mulher Louisa e a prima desta, Minnie, que somos informados sobre o fim da Guerra Civil norte-americana e o retorno ao lar do Brigadeiro-General Ezra Mannon. Seth comenta com orgulho sobre o seu patrão:

¹⁵ The temple portico is like an incongruous white mask fixed on the house to hide its somber grey ugliness. (O’NEILL, 1989, p.15)

¹⁶ Cf. <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/expressionismo-teatro.html>. Acesso em 10 jan.2014.

É um homem que sabe onde tem a cabeça, o General Ezra! O pessoal por aí pensa que ele é frio e superior, porque não é homem de muita conversa. Mas esse é o feitio de todos os Mannon. Eles sempre estiveram de cima por tanto tempo – acho que uns duzentos anos – que os outros não perdoam isso. (O'NEILL, 1989, p.38).¹⁷

Através do comentário de Seth, são reveladas as primeiras informações acerca do caráter do General Mannon, bem como de sua família. Ezra é descrito como um homem habilidoso e de comportamento reservado, que não demonstra emoções, o que poderia indicar certo ar de superioridade dele e de sua família em relação aos demais cidadãos, conforme justifica o jardineiro, ao defender a personalidade contida de seus patrões.

Ressalte-se que, no drama de O'Neill, Ezra representa Agamêmnon, o herói mítico dignificado da tragédia de Ésquilo. Nesse sentido, a descrição do General feita por Seth aponta para um *ethos* dignificado, corroborado pela própria trajetória de vida de Ezra, pois ele já havia sido juiz, prefeito da cidade e, agora, retornaria da Guerra Civil como General renomado. No contexto puritano em que está inserido, a posição de Ezra no alto da pirâmide social legitima-se por sua habilidade, pela dedicação ao trabalho e por ter um comportamento reservado, sendo um exemplo de homem puritano e, portanto, um modelo a ser seguido.

Ainda no discurso de Seth, verifica-se que, embora o seu patrão tivesse um comportamento reservado, essa introspecção era vista como soberba e orgulho, aos olhos de alguns cidadãos, o que parece revelar certa inveja destas pessoas em relação a Ezra, devido à imagem propalada de “homem de sucesso”, construída ao longo de sua vida. Nesse sentido, registra-se aqui o contexto social hipócrita no qual este personagem está inserido, visto que as pessoas escondem suas verdadeiras opiniões uns dos outros. Não é a toa que os habitantes do lar dos Mannon replicam esse comportamento, ilustrando a oposição entre o ser e o parecer, engendrando novos conflitos, sobre os quais faremos referência mais adiante.

Até o momento, as informações coligidas sobre o *ethos* de Ezra Mannon parecem apontar caminhos para qualificá-lo como um personagem trágico. Considerando-se o General como a representação moderna de Agamêmnon, o seu aspecto dignificado é semelhante ao dos heróis gregos, corroborado pela sua rigidez puritana, entendida como soberba e orgulho por uma parcela da sociedade. Contudo, vimos com Aristóteles que um personagem trágico não se resume apenas ao seu aspecto digno, pois é preciso ainda que se pratiquem ações cujos

¹⁷ He's able, Ezra is! Folks think he's cold-blooded and uppish, 'cause he's never got much to say to'em. But that's the Mannon's way. They've been top dog around here for near two hundred years and don't let folks fergit it. (O'NEILL, 1989, p.18-19).

efeitos deflagrem a condição trágica do personagem. No contexto grego, essas ações seriam fruto de um comportamento excessivo, próximo da soberba, a *hybris*, a qual impulsiona o personagem a cometer erros. Embora o General Mannon ainda não esteja em cena, podemos antecipar que o seu retorno ao lar dará início a sua derrocada fatídica.

Retornando ao diálogo entre Seth e seus amigos, Louisa e Amos deixam escapar que a dignidade de Ezra não se aplicaria a sua mulher, Christine. Segundo eles, ela não era absolutamente bem vista pelo povo, pelo fato de ter um comportamento destoante das demais mulheres da cidade. Louisa e Amos saem de cena, deixando o espectador instigado sobre o porquê de a mulher de Ezra ser tão criticada pelas pessoas. Com a saída dos chamados “personagens baixos”, isto é, “ditos do povo”, O’Neill sinaliza uma mudança no tom da peça, pois a linguagem prosaica e, por vezes, cômica dos amigos de Seth, cede espaço a um léxico mais elaborado, utilizado para apresentar os verdadeiros protagonistas da trama. Na descrição da esposa de Ezra, o dramaturgo apresenta em rubrica elementos os quais poderiam justificar o fato de Christine não ser bem aceita pelo povo, conforme podemos apreender pela transcrição abaixo:

Christine Mannon é uma mulher alta, de bela aparência, com quarenta anos, mas parecendo mais jovem. Tem um talhe esguio e voluptuoso e move-se com harmoniosa graça animal. Traja um vestido de cetim verde muito bem talhado e caro, que destaca a cor singular de seus cabelos bastos e ondulados, parte acobreados, parte dourados, em mechas distintas, que apesar disso se misturam umas com as outras. (...) Queixo forte, boca pronunciada e sensual, o lábio inferior mais cheio, o superior um pouco fino, sombreado por um leve buço. O observador é surpreendido pela estranha impressão de repouso dada por seu rosto, como se não fosse de carne viva, mas uma pálida máscara que a imitasse e na qual só os olhos, profundos, cor azul violeta escura, realmente vivessem. (O’NEILL, 1970, p. 40-41).¹⁸

Considerando o aspecto moralista do Puritanismo na Nova Inglaterra do século XIX, é possível compreender as razões pelas quais Christine é mal vista pelo povo, pois, no trecho acima, percebe-se a ocorrência de signos de sensualidade e marcas de feminilidade

¹⁸ *Christine Mannon is a tall striking-looking woman of forty but she appears younger. She has a fine, voluptuous figure and she moves with a flowing animal grace. She wears a green satin dress, smartly cut and expensive, which brings out the peculiar color of her thick curly hair, partly a copper brown, partly a bronze gold, each shade distinct and yet blending with the other. Her face is unusual, handsome rather than beautiful. One is struck at once by the strange impression it gives in repose of being not living flesh but a wonderfully life-like mask, in which only the deep-set eyes, of a dark violet blue, are alive. (...) Her chin is heavy, her mouth large and sensual, the lower lip full, the upper a thin bow, shadowed by a line of hair. (O’NEILL, 1989, p.20-21).*

permeando sua caracterização, os quais ela parece não ter pudor em exhibir, tais como revelam as seguintes expressões: “Tem um talhe esguio e voluptuoso” ou “Queixo forte, boca pronunciada e sensual”. O perfil sedutor da personagem é realçado pelo dramaturgo ao sugerir, no caminhar de Christine, uma mulher com personalidade forte e ativa: “move-se com harmoniosa graça animal”. A vestimenta utilizada por ela, “muito bem talhada e cara” confere um ar de requinte e sofisticação. Complementando a caracterização de mulher sensual, a cor verde do vestido realça o tom das mechas douradas do cabelo farto e indomável de Christine. A partir destas considerações, tem-se a recorrência de elementos que nos remetem à simbologia de Eros, pois este representa a sensualidade, o desejo e a paixão contidos no *ethos* de Christine. Conforme a ação dramática avança, ver-se-á que estes signos de sensualidade não serão casuais, pois irão constituir-se como elementos de contraposição à outra personagem da trama, sobre a qual iremos no deter mais adiante.

Por agora, inferimos pela caracterização de Christine que ela transgride as convenções sociais, pois sua compleição sugere uma mulher de personalidade forte, contestadora e que parece não permitir ser dominada pelas interdições do Puritanismo. Cumpre ressaltar que, na sociedade patriarcal dos puritanos, a mulher representava o pecado e a luxúria e, portanto, deveria ser discreta, usar os cabelos presos e vestidos comportados. Nesse contexto de repressão feminina, compreende-se o porquê de uma figura sexualizada como Christine não ser bem quista numa sociedade que repudiava signos de sensualidade e feminilidade. A esposa do General Mannon, portanto, entra em conflito com a sociedade de preceitos puritanos, agindo de forma transgressora, ao fugir do padrão de comportamento recomendado às mulheres da comunidade.

Outro elemento presente na descrição de Christine é o aspecto de seu rosto que, em repouso, lembra a figura de uma máscara. Conforme Fischer-Lichte (1992, p.74), a máscara pode representar o ser humano ou não humano (um deus, um espírito, um animal), mas, em ambos os casos, a máscara transforma o usuário em alguém/algo que ele não é. Segundo a autora, a máscara indica sempre a presença de dois sujeitos: aquele que ela representa e aquele que ela esconde, pois, sempre que uma máscara é utilizada, ela funciona como um signo de transformação, pois “o mascarado não é mais o sujeito que ele é sem a máscara, mas sim aquele que é representado através da máscara”. (FISCHER-LICHTE, 1992, p.75)¹⁹. Nesse sentido, em *Mourning Becomes Electra*, O’Neill faz uso da simbologia da máscara para

¹⁹ “the masked person is no longer identified as the person he is, but rather as the person signified by the mask.” (tradução nossa)

ressaltar a hipocrisia da família Mannon, trazendo ao palco personagens que escondem as suas reais intenções e opiniões.

A ambivalência entre o ser e o parecer, entre o desejo e a repressão deste, uma das características do Puritanismo, fica evidente na caracterização de Lavínia, cuja descrição é contraposta à de sua mãe, Christine:

Alta igual à mãe, seu corpo é esguio, o busto achatado, os traços angulosos. Sua ausência de atrativos físicos é acentuada pelo singelo vestido preto. Seus movimentos são duros, como os de um boneco articulado, e ela tem ombros quadrados. (...) A despeito de tudo isso, impressiona por sua semelhança fisionômica com a mãe. Tem o mesmo cabelo cor de cobre, (...) o mesmo tipo (...) de boca e de queixo. (...) Mas é evidente que Lavínia faz um grande esforço para dar ênfase às dessemelhanças e não às similaridades com a mãe. Usa o cabelo puxado para trás, como se quisesse disfarçar sua natural ondulação. E não há um só toque feminino em sua simples e severa aparência. (O'NEILL, 1970, p. 42-43).²⁰

Lavínia surge como uma mulher sem “atrativos físicos”, de movimentos duros e ombros quadrados. Ao contrário da mãe, cuja sensualidade é destacada em sua compleição e na forma de vestir-se, Lavínia parece esconder-se do mundo em seu “singelo vestido preto”, em oposição à Christine, que brilha usando o cetim verde. Os movimentos rígidos como os de um “boneco articulado”²¹ sugerem um caminhar desengonçado, quase masculino, bem diferente do andar harmônico da mãe. Entretanto, apesar de querer mostrar-se apagada e dessexualizada, Lavínia herdou algumas características físicas da mãe, como a cor do cabelo, o formato da boca e do queixo. Porém, fica claro que ela prefere esconder essas semelhanças na maneira como disfarça o cabelo ondulado, usando-o “puxado para trás”, enquanto Christine prefere os cabelos soltos.

A função do tipo de penteado usado pelas mulheres é destacada por Chevalier & Gheerbrant (2006), pois segundo os autores: “como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada, é, com frequência, um

²⁰ *Tall like her mother, her body is thin, flat-breasted and angular, and its unattractiveness is accentuated by her plain black dress. Her movements are stiff and she carries herself with a wooden, square-shouldered, military bearing. (...) But in spite of these dissimilarities, one is immediately struck by her facial resemblance to her mother. She has the same peculiar shade of copper-gold hair, (...) the same sensual mouth, the same heavy jaw. (...) But it is evident that Lavinia does all in her power to emphasize the dissimilarity rather than the resemblance to her parent. She wears her hair pulled tightly back, as if to conceal its natural curliness, and there is not a touch of feminine allurements in her severely plain get-up. (O'NEILL, 1989, p.23).*

²¹ Vale ressaltar que a analogia do “boneco articulado” foi um elemento acrescentado na tradução de R. Magalhães Júnior para o português, visto que o texto original não faz menção a tal objeto.

sinal de disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p.155). E é justamente esse desejo de liberdade, de se entregar as emoções que marcarão a diferença na caracterização de Christine em oposição à filha, que, em respeito aos preceitos puritanos, mantém-se reservada. Neste momento, cabe recuperarmos a relação que estabelecemos entre a caracterização de Christine e a simbologia de Eros, pois, percebe-se que, na figura recatada de Lavínia, há a prevalência de elementos que denotam a repressão dos impulsos e dos desejos, a negação ao sexo e ao amor, a uma personalidade fria, como a postura rígida e dessexualizada e o cabelo ‘puxado para trás’, remetendo-nos à figura de Tântos. Contudo, mais adiante, Lavínia também demonstrará características que poderiam ser associadas a Eros, corroborando a complexidade na composição do *ethos* desta personagem.

O conflito entre Eros e Tântos, já sinalizados pela caracterização física de Christine e Lavínia, determinará o papel que mãe e filha, respectivamente, assumirão na maior parte da trilogia. Entretanto, tratando-se de uma obra em que a influência da psicanálise é recorrente no desenvolver dos conflitos dramáticos, perceber-se-á que, em dado momento da trama, haverá a transformação no estatuto dos personagens, alterando as posições que Eros e Tântos ocupam na tessitura dramática.

A semelhança física entre Lavínia e Christine é ressaltada ainda pelo aspecto mascarado do rosto de ambas as personagens, pois “acima de tudo, o que impressiona é a mesma semelhança de seu rosto, em repouso, como uma máscara viva”. (O’NEILL, 1970, p.42). A simbologia da máscara irá construir um elo entre os personagens ao longo da trama, pois os membros da família Mannon parecem ter a mesma aparência, como se todos portassem máscaras. Este recurso utilizado por O’Neill ilustra o conflito entre o ser e o parecer, sobre o qual mencionamos anteriormente, um jogo antagônico do mostrar-se / esconder-se, constituindo-se um dos elementos que irá engendrar a ação e a composição do *ethos* dos personagens no decorrer da trilogia.

A presença da máscara na caracterização de Christine e Lavínia nos faz recuperar a afirmação de Fischer-Lichte (1992, p.75) no tocante à existência de dois sujeitos na mesma personagem: aquele que ela representa e aquele que ela esconde. Nesse sentido, considerando a influência da *Oréstia* em *Mourning Becomes Electra*, é interessante registrar a proposta de O’Neill em conferir uma nova função para as máscaras utilizadas no teatro grego. Segundo Luna (2005), na Grécia antiga, as máscaras utilizadas nas encenações das tragédias possuíam dupla função: considerando a amplitude dos teatros gregos, as máscaras dispunham de um mecanismo que amplificava a voz dos atores, de maneira que, além de permitir que a voz do

ator ecoasse no teatro aberto, projetavam “os personagens, amplificando seus rostos, suas palavras e (...) suas ações.” (LUNA, 2005, p.117).

Em sua releitura do texto esquiliano, O’Neill sugere o uso de uma maquiagem estilizada, a fim de fazer com que os rostos dos atores, sobretudo aqueles que representariam os membros da família Mannon, tivessem um aspecto mascarado. O dramaturgo fez uso da simbologia da máscara não apenas para representar o homem dividido, ilustrando os seus conflitos existenciais, mas também, conforme assinala Luna (2007, p.07), “a hipocrisia, a falsidade, a recusa ao afeto e às emoções e a maledicência humana”. Conforme pretendemos demonstrar, no decorrer da ação da trilogia, os protagonistas da trama deixam cair suas máscaras, ao não conseguirem controlar os seus impulsos e desejos, revelando um *ethos* em conflito.

Parece possível afirmar, portanto, que a descrição de Christine e Lavínia sugere dois pólos antagônicos de significação, representando Eros e Tânatos: de um lado, a mãe, voluptuosa, harmônica e feminina; de outro, a filha, reservada, desprovida de atrativos físicos, de movimentos duros e com porte severo. O vestido iluminado de Christine ofusca a sobriedade das vestes negras de Lavínia. O’Neill faz uso do figurino para destacar as características antagônicas de ambas as personagens, pois o verde intenso da vestimenta de Christine opõe-se ao negro opaco e melancólico do traje da filha.

Contudo, o luto de Lavínia não reside apenas no fato de seu pai estar ausente de casa, pois este fora lutar na Guerra Civil, mas também por haver descoberto a traição da mãe. A angustiada Lavínia, enclausurada nas vestes negras, aguarda o retorno do pai para denunciar o adultério da mãe. Christine, por sua vez, veste-se de verde simbolizando a esperança e o desejo de livrar-se das amarras que a prendem ao seu marido Ezra Mannon, ansiando poder se entregar aos braços de seu amante, Adam Brant.

Ao retratar Lavínia enlutada e sem vida, o dramaturgo delineia um perfil moralista e puritano para a protagonista: o amor para ela é proibido, algo que não pode ser concretizado, por isso o repudia, o que pode ser exemplificado no diálogo com seu pretendente Peter Niles²²:

LAVÍNIA (*Rígida e brusca*): Não sei nada a respeito do amor! Não sei, nem quero saber! (*Intensamente*) Eu odeio o amor!²³

²² Na mitologia grega, este personagem corresponderia ao amigo de Orestes, Pílates, com quem Electra se casa.

²³ LAVÍNIA (*stiffening – brusquely*). I don’t know anything about love! I don’t want to know anything ! (*Intensely*.) I hate love!

PETER (*Esmagado por essa revelação, mas corajosamente tentando pilheriar*): Puxa! Do jeito que está, é melhor eu não lhe perguntar nada...nada do que eu pensava em lhe perguntar hoje.

LAVÍNIA: É a mesma coisa que você me perguntou há um ano, quando deixou as fileiras em gozo de licença, não é?

PETER: E você me disse que esperasse até a guerra terminar. Pois bem: agora terminou.

LAVÍNIA (*Lentamente*): Eu não posso casar-me com ninguém, Peter. Devo ficar em minha casa. Meu pai precisa de mim.

PETER: Ele tem sua mãe.

LAVÍNIA (*Rápido*) Ele precisa mais de mim. (*Pausa. Depois, ela se volta, penalizada, e coloca uma das mãos no ombro dele*) Sinto muito, Peter. (O'NEILL, 1970, p.49-50).²⁴

No diálogo acima, Lavínia rechaça a possibilidade de amar alguém, arrefecendo as pretensões de Peter, que ansiava casar-se com ela. Pertencente a uma família de preceitos puritanos, Lavínia não se permite ser amada pelo pretendente, pois, aos olhos do Puritanismo, contaminado pela noção de pecado, o amor é luxurioso e, portanto, interditado. Nesse contexto, os Mannons tentam ocultar os seus impulsos, porém, sendo algo que foge ao controle dos homens, as pulsões, as paixões e os desejos reprimidos insistem em se manifestar, provocados pelas investidas do inconsciente, ainda que de forma desviada, patológica, sob a forma de um amor doentio, obsessivo e incestuoso de uns pelos outros.

No diálogo com Peter, por exemplo, Lavínia não consegue dissimular totalmente o desejo incestuoso pelo pai, deixando escapar que seria a pessoa mais indicada para ficar ao lado dele e protegê-lo. Peter, ignorante às reais intenções de Lavínia, admira sua abnegação em relação ao pai, mas acha que ela tem um motivo mais forte pelo qual não quer casar-se: o fato de estar interessada pelo Capitão Adam Brant. A simples menção ao nome deste personagem desestabiliza Lavínia, pois, de fato, ela sente atração por Brant. Este desejo reprimido pelo Capitão, bem como a atração incestuosa pelo pai, o General Ezra, indicam a presença de Eros na construção do *ethos* de Lavínia, sobre a qual chamamos atenção anteriormente. Vale ressaltar que o conflito entre o desejo e a repressão, patente na

PETER (crushed by this but trying bravely to joke). Gosh, then, if that's the mood you're in, I guess I better not ask – something I'd made up my mind ask you to-day.

LAVINIA. It's what you asked me a year ago when you were home on leave, isn't it?

PETER. And you said wait till the war is over. Well, it's over now.

LAVINIA (slowly). I can't marry anyone, Peter. I've got to stay at home. Father needs me.

PETER. He's got your mother.

LAVINIA (sharply). He needs me more! (A pause. Then she turns pityingly and puts her hand on his shoulder.) I'm sorry, Peter. (O'NEILL, 1989, p.29).

²⁴ Na versão original da trilogia, é recorrente o uso da forma to-day. A grafia atual (today) só passou a ser utilizada no início do século XX. Cf. http://www.etymonline.com/index.php?term=today&allowed_in_frame=0. Acesso em 27 mar. 2014.

caracterização desta personagem, será determinante nas suas ações ao longo da trilogia. Nesse sentido, observemos como a complexidade psicológica do *ethos* de Lavínia, ensejada pela repressão dos desejos e pulsões desta personagem, fica clara em seu primeiro encontro com a mãe na trilogia.

Inicialmente sem falas, apenas a troca de olhares sinaliza o clima de tensão e conflito que permeia a relação das duas. Conforme Hegel, o conflito é a mola propulsora da ação trágica no drama moderno. Baseando-se no filósofo alemão, Lawson assinala a natureza dos conflitos dramáticos como sendo de ordem social, pois se trata dos confrontos entre pessoas, que se entrecrocaram por perseguir fins opostos, os quais podem ser expressos através dos diálogos entre os personagens. Nesse sentido, perceber-se-á, ao longo de *Homecoming*, a habilidade de O’Neill em ir costurando o conflito dramático entre Lavínia e Christine através dos diálogos entre as duas personagens, revelando, paulatinamente, os motivos os quais justificariam a relação conturbada entre mãe e filha. Como forma de ilustrar esse pensamento, considere-se o trecho que se segue, no qual Christine aparece colhendo flores para enfeitar a mansão:

CHRISTINE: Achei que nosso túmulo estava precisando de alguma coisa que o alegrasse. [*Olha desdenhosamente para a casa*] a minha impressão é de que isto é um sepulcro! O sepulcro caído da Bíblia – um templo pagão com uma fachada insolente como uma máscara, na sua fealdade puritana e cinzenta! Só mesmo o velho Abe Mannon seria capaz de construir tal monstruosidade – como um templo para seus ódios. [*Com uma pequena gargalhada zombeteira*] Desculpe-me, Vinnie. Eu me esqueci de que você adora isso. E é natural que assim seja. Está de acordo com o seu temperamento. [*Christine dá alguns passos para a casa – depois se volta de novo para Lavínia, num tom casual, mas estudado*]

CHRISTINE: Deixe que eu lhe diga, antes que me esqueça: vi o Capitão Brant, numa rua em Nova York. Ele me disse que vinha hoje aqui para assumir o comando de seu navio e me perguntou se podia aparecer, para ver você. Eu lhe disse que sim. E o convidei a jantar conosco. [*Sem olhar para Lavínia, que olha para ela com uma face cruel e dura*] Será que isso não é do seu agrado, Lavínia? Ou você continua fiel a um único namorado, Peter?

LAVÍNIA: Então foi por isso que colheu essas flores – ele vem jantar? [*Sua mãe não responde. Ela continua com uma velada ameaça na voz*] A senhora já deve ter ouvido a notícia, não? Papai não tardará a voltar para casa!

CHRISTINE: [*Sem olhar para ela, friamente*]: A notícia ainda não foi confirmada, não é mesmo? Ainda não ouvi o forte dar a salva.

LAVÍNIA: Mas não demorará a ouvir!

CHRISTINE: Fique certa de que me dará tanto prazer quanto a você.

LAVÍNIA: Como se eu acreditasse!

CHRISTINE: É favor não usar esse tom quando falar comigo! [*Cortando a discussão*] Se está disposta a armar uma briga, é melhor irmos para dentro de casa. Aqui fora podem nos ouvir. [...] Vou entrar e repousar um pouco.

LAVÍNIA: Preciso ter uma conversa com você, mamãe – o mais cedo possível
 CHRISTINE: Quando quiser. Esta noite, depois que o Capitão a deixar, se lhe agrada? Mas de que é que quer falar comigo?
 LAVÍNIA: Cedo a senhora saberá! (O'NEILL, 1970, p.56-58).²⁵

Na fala de Christine, percebe-se que o seu perfil transgressor não se resume apenas às suas vestimentas, pois faz pouco caso da obra que representa o orgulho e a honra dos Mannon, descrevendo a mansão como um símbolo da hipocrisia daquela família: “o sepulcro caído da Bíblia – um templo pagão com uma fachada insolente como uma máscara, na sua fealdade puritana e cinzenta”. Revestida pela máscara do Puritanismo, a fachada da mansão erguida pelo velho Abe Mannon esconde o “templo do ódio” sendo, portanto, bastante adequada à personalidade dúbia de seus habitantes.

A notícia de que a Guerra havia chegado ao fim, bem como a eminente volta ao lar do General Mannon, provoca reações distintas em Christine e Lavínia. Enquanto esta aguarda ansiosamente pelo retorno do pai, a mãe não compartilha da mesma excitação. Chama-nos a atenção, portanto, a posição antagônica que mãe e filha ocupam ante a perspectiva de retorno do marido/pai, pois a excitação de Lavínia é contrastada ao comedimento de Christine, corroborando o conflito instaurado entre ambas.

Em relação ao discurso de Lavínia, constatam-se referências a expressões de tempo, tais como “Mas **não demorará** a ouvir!”, “Preciso ter uma conversa com você, mamãe – o

²⁵ CHRISTINE: I felt our tomb needed a little brightening. [She nods scornfully towards the house]. It appears more like a sepulcher! The ‘whited’ one of the Bible – pagan temple front stuck like a mask on Puritan grey ugliness! It was just like old Abe Mannon to build such a monstrosity – as a temple for his hatred. [Then with a mocking laugh.] Forgive me, Vinnie. I forgot you liked it. And you ought to. It suits your temperament. *Christine moves a few steps towards the house – then turns again – with a studied casualness*].

CHRISTINE: By the way, before I forget, I happened to run into Captain Brant on the street in New York. He said he was coming up here to-day to take over his sheep and asked me if he might drop in to see you. I told him he could – and stay to supper with us. [*Without looking at Lavinia, who is staring at her with a face grown grim and hard*] Doesn't that please you, Vinnie? Or do you remain true to your once and only beau, Peter?

LAVINIA: Is that why you picked the flowers – because he is coming? [*Her mother does not answer. She goes on with a threatening undercurrent in her voice.*] You have heard the news, I suppose? It means Father will be here soon!

CHRISTINE: [*Without looking at her – coolly*]. This report hasn't been confirmed yet, has it? I haven't heard the fort firing a salute.

LAVINIA: You will before long!

CHRISTINE: I'm sure I hope so as much as you

LAVINIA: You can say that!

CHRISTINE: You will kindly no take that tone with me, please! [*Cuttingly*] If you are determined to quarrel, let us go into the house. We might be overheard here. (...) I am going in to rest a while.

LAVINIA: I've got to have a talk with toy, Mother – before long!

CHRISTINE: Whenever you wish. To-night after the Captain leaves you, if you like. But what is it you want to talk about?

LAVINIA: You'll Know soon enough! (O'NEILL, 1989, p.34-35).

mais cedo possível” e **“Cedo a senhora saberá”**, as quais sugerem que, brevemente, algo importante será revelado sobre Christine. A filha sabe do segredo da mãe, mas prefere confrontá-la em momento e local oportunos. Este comportamento de Lavínia torna-se bastante adequado ao seu *ethos*, pois, sendo uma puritana e representante do orgulho dos Mannon, não caberia expor sua família aos olhos dos cidadãos “mexeriqueiros”, discutindo com a mãe na área externa da mansão, conforme a própria Christine ironicamente chama a atenção: “Se está disposta a armar uma briga, é melhor irmos para dentro de casa. Aqui fora podem nos ouvir. (...) Vou entrar e repousar um pouco”.

Ao sugerir a Christine que algo será revelado mais adiante no decurso da trama, Lavínia estimula a curiosidade da mãe, mas também a do receptor, despertado pelo retardamento no desenvolvimento da ação. Contudo, poder-se-ia afirmar que este “retardo” na progressão do conflito dramático entre mãe e filha, postergando a revelação de Lavínia para o próximo diálogo entre as duas, não ocorre por acaso. Esta estratégia permite que o dramaturgo insira outros elementos que conferem novas nuances ao conflito deflagrado entre as duas personagens.

Nesse sentido, considerando a dimensão psicanalítica da trilogia, sobretudo sua influência na construção do *ethos* das personagens em discussão, podemos citar o desejo reprimido de Lavínia pelo amante da mãe, o Capitão Adam Brant. Conforme é possível apreender no diálogo entre mãe e filha, sobre o qual tecemos algumas considerações quanto ao conflito patente entre ambas, Christine sabe que a filha tem interesse por Brant, na maneira como, ironicamente, faz pouco caso dos sentimentos de Lavínia: “[Brant] me perguntou se podia aparecer, para ver você. Eu lhe disse que sim. E o convidei a jantar conosco. [...] Será que isso não é do seu agrado, Lavínia? Ou você continua fiel a um único namorado, Peter?” Dessa forma, Christine parece encontrar uma maneira de dissimular o seu adultério, manipulando o amante para que este finja estar interessado em Lavínia, cortejando-a. Contudo, conforme destacamos, esta personagem sabe da relação pecaminosa entre sua mãe e Brant, porém, espera um momento apropriado para desmascarar Christine.

Com efeito, doutrinada pelos princípios puritanos, dentre os quais se tem o desejo sexual como algo pecaminoso e impuro, sendo, portanto, passível de punição, Lavínia tenta reprimir suas emoções e desejos. Entretanto, por mais que ela tente controlá-los, condenando-os ao recalçamento, estes desejos retornam manifestados através do ódio e da inveja que sente pela mãe. A partir das considerações de Chauí (1988), à luz da teoria psicanalítica, viu-se que o desejo recalçado pode retornar sob a forma de sonhos, atos falhos, ou através da repulsa por certos objetos ou pessoas.

Somando-se a tensão no diálogo entre mãe e filha, tem-se o fato de que a Guerra Civil havia chegado ao fim e que o General Ezra Mannon retornaria ao lar. Neste ponto da ação dramática, é possível compreender a menção ao término da Guerra Civil como uma ironia, pois, embora tal confronto tenha chegado ao fim, com o triunfo das forças das quais Ezra fizera parte, o seu retorno não iria cessar o conflito interno dos Mannon, ao contrário, impulsionaria a sua derrocada trágica. A volta ao lar de um combatente vitorioso, algo que confortaria as famílias por trazer a felicidade e a tranqüilidade, ante o retorno do ente querido, parece surtir o efeito contrário no lar dos Mannon, em que os conflitos entre seus membros parecem não ter fim.

Representando o papel do pai ausente, Lavínia, sob as orientações da doutrina puritana, recrimina o comportamento de sua mãe, buscando uma maneira de puni-la pela sua transgressão. Considerando-se a influência da Psicanálise na construção do *ethos* dos personagens até então apresentados, parece acertado afirmar que, no primeiro embate entre mãe e filha, o amor e o desejo por Brant significam a pulsão de vida para Christine, a força das paixões, a representação de Eros, uma maneira de escapar da maldição dos Mannon, bem como de seus interditos. Por outro lado, Lavínia, como representante da lei e do Puritanismo, representa a pulsão de destruição, que, na Psicanálise, é associada à figura de Tântatos. Ao confronto entre Eros e Tântatos, sobre o qual já nos referimos anteriormente, colocando mãe e filha em lados opostos na arena de lutas dos Mannon, soma-se a volta do patriarca Ezra, que, embora bem-sucedido na Guerra Civil norte-americana, encontrará a sua desgraça, fazendo avançar a derrocada trágica dos demais membros da família Mannon.

Nesse contexto, cabe àquele personagem que os tem acompanhado por gerações, o jardineiro Seth Beckwith, em diálogo com Lavínia, destacar um fato curioso em relação ao Capitão Brant: a de que ele poderia ser o fruto do fatídico relacionamento entre David Mannon e Marie Brantôme, cuja relação amorosa teria instaurado o ódio na linhagem daquela família. Seth soube que a enfermeira dera a luz a um menino e desconfia que este seja o Capitão Adam Brant, visto a semelhança que ele apresenta em relação aos homens da família Mannon, sobretudo o General Ezra e seu filho Orin. Na seção anterior deste capítulo, destacamos que Seth exerce a função que caberia ao coro grego no drama de O'Neill. Dentre os personagens da trama, o jardineiro é aquele com quem Lavínia tem uma relação mais amistosa, ao compartilhar suas inquietações em relação à origem de Adam, conforme podemos apreender no diálogo que se segue:

SETH: Notou que esse Brant se parece com alguém que a gente conhece?

LAVÍNIA (*atingida por essa observação*): Sim... Eu percebi isso, desde... a primeira vez que o vi. Mas não consigo me lembrar com quem... Diga: você acha que é com quem?

SETH: Com seu pai, não é mesmo, Vinnie?

LAVÍNIA (*Perturbada e com certa agitação*) Com papai? Não! Isso não pode ser! (*Depois, como se a convicção se impusesse a seu espírito, malgrado seu*) Sim! Parece... Há qualquer coisa no seu rosto... Deve ser por isso que tive a estranha sensação de que já o conhecia de algum lugar... Foi isso que eu senti... (*Depois, tensamente, como se estivesse à beira de um colapso*) Eu não posso acreditar nisso! Você deve estar enganado, Seth! Isso seria por demais...!

SETH: Ele não é só como seu pai. É como Orin, também, e como todos os Mannon que eu tenho conhecido. (O'NEILL, 1970, p.59).²⁶

Cumprir frisar que, neste momento da trama, Lavínia ainda desconhece que Brant é filho de Marie Brantôme, aquela que, no entender dos Mannon, havia deflagrado a discórdia e a desonra entre seus membros. Esse desconhecimento de Lavínia em relação à origem de Brant engendrará outros conflitos na trama, os quais serão examinados mais adiante. Nesse sentido, as palavras do jardineiro parecem conduzir Lavínia à verdade sobre a origem de Adam Brant, visto o destaque dado por Seth em relação à semelhança física do Capitão com os homens da família Mannon.

A revelação de que Brant poderia ser um Mannon deixa Lavínia inquieta, incrédula no que acabara de saber e ansiosa por encontrá-lo, a fim de se certificar do fato. Ressaltamos anteriormente que, em conversa com Christine, Lavínia não conseguia esconder totalmente a sua atração por Brant. Por meio de Seth, o receptor é informado de que Brant tem uma aparência semelhante à de Ezra Mannon, o que poderia explicar o desejo que Lavínia sente pelo Capitão, visto que a protagonista parece enxergar nesta personagem, um reflexo do General Mannon, por quem ela sente uma atração incestuosa. Sabemos que Lavínia reprime o desejo pelo pai, pois o incesto é um interdito social. Contudo, o desejo inconsciente pela figura paterna a faz experimentar uma projeção desse desejo em alguém que se assemelha ao seu genitor.

²⁶ SETH: Ain't you noticed this Brant reminds you of someone in looks?

LAVINIA (*struck by this*). Yes. I have – ever – since I first saw him – but I've never been able to place who – Who do you mean?

SETH: Your Paw, ain't it, Vinnie?

LAVINIA (*startled – agitated*). Father? No! It can't be! (*Then as if the conviction were forcing itself on her in spite of herself.*) Yes! He does – something about his face – that must be why I've had the strange feeling I've known him before – why I've felt – (*Then tensely as if she were about to break down.*) Oh! I won't believe it! You must be mistaken, Seth! That would be too ---!

SETH: He ain't only like your Paw. He's like Orin, too – and all the Mannons I've known. (O'NEILL, 1989, p.37).

À medida que avançamos na ação dramática, intensifica-se a complexidade na composição do *ethos* de Lavínia, corroborando a sua condição trágica. Em seu conflito interno, parece-nos claro o embate de forças entre as três instâncias da *psiqué*: o id, o ego e o superego, conforme vimos com Freud. O id é representado através do desejo pelo pai como algo pulsante, vivo, que insiste em se manifestar, mas que acaba reprimido pela censura do superego, visto a ameaça de punição pelo incesto. O ego, como a expressão da razoabilidade, buscando conciliar a satisfação do id às interdições do superego, manifesta-se através do ato de reprimir o desejo incestuoso. Lavínia enxerga em Brant o duplo do pai, o que faz com que ela também sinta atração pelo Capitão.

Não mais havendo a barreira do incesto, visto que o Capitão não teria parentesco com Lavínia, o conflito agora ganha mais uma nuance, a qual é materializada no preconceito da sociedade puritana. Na perspectiva de Lavínia, a sua relação com Brant não seria incestuosa, porém, continuaria sendo condenada pelos puritanos, visto que o Capitão era um bastardo, fruto de um relacionamento pecaminoso o qual teria trazido a desgraça para a família Mannon.

Nesse contexto, parece possível compreender a simbologia das vestes negras de Lavínia também como um signo de recalque, o qual ela aparenta demonstrar em relação à mãe, pois deseja ser como Christine: sensual, feminina e que desperta o interesse dos homens, transgredindo as orientações puritanas. O desejo inconsciente de Lavínia é o de consumir o amor incestuoso pelo pai, tomando o lugar da mãe. Christine, portanto, tornar-se-ia uma rival para a filha, pois, no seu entender, a mãe lhe roubara o amor do pai e de Adam Brant, ilustrando, dessa maneira, o complexo de Édipo subjacente ao relacionamento de Lavínia com seus pais.

Embora esta personagem justifique a sua dedicação à Ezra, pelo fato de ser seu dever como Mannon resguardar a honra do pai ausente e de todos os antepassados, esconde-se, no inconsciente de Lavínia, o desejo incestuoso por seu genitor. A influência do conflito edípico revela-se patente no encontro entre Lavínia e Brant, momento em que o Capitão é descrito através da rubrica:

Ao ver Vinnie, ele assume imediatamente o seu ar mais polido e sedutor. Fica-se desde o primeiro momento surpreendido com o peculiar aspecto de seu rosto em repouso, mais parecendo uma máscara do que carne viva. Tem uma larga fronte e cabelos negros, crescidos como os de um poeta, nariz aquilino, sobrancelhas espessas, olhos castanhos e compleição robusta. Sua larga boca é sensual e caprichosa. [...] Usa um bigode, mas tem o queixo, quadrado e enérgico, muito bem escanhado. Quanto à estatura, é alto,

vigoroso, de ombros largos. [...] Há, no seu todo, muito pouco de um capitão de navio, a não ser as mãos fortes e a voz profunda. (O'NEILL, 1970, p.62-63).²⁷

A descrição de Brant sugere um homem atraente, galanteador, de gestos estudados, vide sua reação ao deparar-se com Lavínia. Percebe-se o destaque dado ao aspecto mascarado do rosto do Capitão, ressaltando sua semelhança com os demais Mannons. O perfil sedutor de Brant é ressaltado pelo aspecto viril de sua compleição, a qual se coaduna à forma com que se porta diante de Lavínia, conforme se pode apreender no diálogo abaixo:

BRANT: [...] deve sentir-se muito feliz com a perspectiva de ver seu pai outra vez. Sua mãe me disse quanto é agarrada a ele.

LAVÍNIA: Mamãe lhe disse? (*Depois, com intensidade*) Amo meu pai muito mais do que qualquer outra coisa no mundo. Não há nada que eu não possa fazer, para evitar que alguma coisa o magoe!

BRANT: (*Observando-a cuidadosamente e mantendo o tom casual*) Importa-se menos com ele do que com sua mãe?

LAVÍNIA: Sim.

BRANT: Isso é natural. Uma filha sente-se mais próxima do pai e um filho mais chegado à mãe. Mas eu tinha pensado que você era uma das exceções a essa regra.

LAVÍNIA: Por quê?

BRANT: Porque parece muito com sua mãe, sob certos aspectos. Seu rosto é a imagem viva do rosto dela. E o seu cabelo, então! Passarei um mês de domingos sem nunca encontrar outro cabelo como o dela e o seu. Só conheço uma outra mulher que tinha o cabelo assim. Vai achar estranho, quando eu lhe disser. Era minha mãe. (O'NEILL, 1970, p.64).²⁸

²⁷ *He starts on seeing Lavinia but immediately puts on his most polite, winning air. One is struck at a glance by the peculiar quality his face in repose has of being a life-like mask rather than living flesh. He has a broad, low forehead, framed by coal-black straight hair which he wears noticeably long, pushed back carelessly from his forehead as a poet's might be. He has a big aquiline nose, bushy eyebrows, swarthy complexion, hazel eyes. His wide mouth is sensual and moody[...] He wears a moustache, but his heavy cleft chin is clean-shaven. In figure he is tall, broad-shouldered and powerful. [...] There is little of the obvious sea captain about him, except his big, strong hands and his deep voice.* (O'NEILL, 1989, p. 39-40).

²⁸ BRANT. [...] You must be very happy at the prospect of seeing your father again. Your mother has told me how close you've always been to him.

LAVINIA. Did she? (*Then with intensity.*) I love Father better than anyone in the world. There is nothing I wouldn't do – to protect him from hurt!

BRANT (*watching her carefully – keeping his casual tone*). You care more for him than for your mother?

LAVINIA. Yes.

BRANT. Well, I suppose that's the usual way of it. A daughter feels closer to her father and a son to his mother. But I should think you ought to be a born exception to that rule.

LAVINIA. Why?

BRANT. You're so like your mother in some ways. Your face is the very image of hers. And look at your hair. You won't meet hair like yours and hers again in a month of Sundays. I only know of one other woman who had it. You'll think it strange when I tell you. It was my mother. (O'NEILL, 1989, p.42).

Percebe-se, no discurso do Capitão, que a figura de sua mãe parece reencarnar nas demais mulheres da família Mannon, sobretudo Christine e Lavínia, sugerindo que Brant também parecia sentir uma atração incestuosa pela mãe, pois havia encontrado o reflexo de Marie Brantôme em Christine e Lavínia. O discurso de Brant também chama a atenção pela ênfase dada ao cabelo, permitindo-nos cogitar a possibilidade de que tal parte do corpo funcionaria como um símbolo de união entre as três mulheres, representando, em cada uma, aspectos distintos da condição feminina, como a sensualidade de Marie, espelhada em Christine e reprimida no caráter contido de Lavínia.

Nas características destas personagens, de gerações distintas dos Mannon, subjazem os seus conflitos, bem como as suas relações com os homens da família. A enfermeira Marie Brantôme era gentil, solícita, mas comportava-se de maneira lasciva aos olhos dos puritanos, trazendo, supostamente, o pecado e a luxúria para o lar dos Mannon, despertando o desentendimento entre o velho Abe e seu irmão David. O desejo de entregar-se ao amor por Brant, libertando-se de um casamento frustrado, irá engendrar o conflito de Christine com seu marido Ezra. Lavínia, por sua vez, apresenta-se em conflito com o desejo e a repressão deste, lutando contra seus impulsos incestuosos em relação ao pai, bem como a paixão frustrada por Brant. Ressalte-se que, neste enredamento de conflitos, não se têm ainda a presença de Orin, cuja trajetória trágica estará relacionada à dos demais membros da família Mannon, sendo demarcada nas outras duas peças da trilogia, *The Hunted e The Haunted*.

Conforme Brant, a imagem de sua mãe reflete-se em Christine e Lavínia, pois sendo parecida com a mãe, Lavínia também apresenta os traços de Marie, mas seu pudor e a repressão puritana a impedem de mostrar-se por inteira. A protagonista, repugnada por ser comparada à mãe, nega a semelhança com Christine, alegando ser parecida apenas com seu pai. No diálogo entre Brant e Lavínia, têm-se um jogo de perguntas e respostas em que subjaz a tensão sexual existente entre o casal, no qual o galanteador Capitão busca sensibilizar a reprimida Lavínia, destacando a beleza única de seus cabelos. Nasce, portanto, um conflito em que o romantismo de Brant (Eros) confronta-se à luta interna de Lavínia para não ceder às investidas do Capitão (Eros x Tânatos) e demonstrar sua atração por ele. Esse conflito torna-se patente no diálogo que se segue:

BRANT: Está enigmática hoje, senhorita Lavínia. Peço-lhe desculpas se fui um tanto rude. [...] Que tem contra mim? Fiz alguma coisa que pudesse ofendê-la? Pois juro que essa não foi a minha intenção. [...] Por coisa nenhuma no mundo desejaria que um mal-entendido surgisse entre nós.

Posso ser apenas presunçoso, mas tive a impressão de que gostava de mim. Já se esqueceu do passeio que fizemos naquela noite à beira-mar?

LAVÍNIA (*Numa voz fria e cruel*): Não, não esqueci. Mamãe lhe deu ordem para que me beijasse?

BRANT: [...] Que é que quer dizer com isso? (*Mas, logo atribui a pergunta à ingenuidade de Lavínia e ri*) Oh! Compreendo! Mas que é isso, Lavínia? Crê que eu devia ter pedido a permissão de sua mãe?

LAVÍNIA: E não devia?

BRANT (*Outra vez constrangido, tentando brincar*) Bem, eu não fui educado de maneira tão estrita e, devesse ou não devesse, o fato é que não pedi – e nem por isso deixou de ser delicioso! (O'NEILL, 1970, p.65-66).²⁹

Na transcrição acima, o galanteio de Brant se expressa em sua forma de desculpar-se pelo que havia dito à Lavínia, na menção ao passeio à beira mar sob a luz da lua, bem como no beijo trocado pelos dois, delineando a química sexual entre ele e Lavínia. Ressalte-se a prevalência de Eros neste momento da trama, corroborada pela menção às ilhas dos Mares do Sul, as quais Brant revela que conhecera, enquanto fizera sua primeira viagem pelo mar. As ilhas são descritas como idílicas, em que os nativos são felizes por desconhecer a noção de pecado e culpa, de maneira que Brant sonha em visitar esse Paraíso na Terra, agora na companhia de Lavínia:

BRANT: [...] Quando eu me lembro dessas ilhas agora, penso sempre em você, caminhando a meu lado, como naquela noite em que a brisa do mar beijava os seus cabelos e o clarão da luz se refletia em seus olhos! (*Tenta tomar-lhe a mão, mas ao seu toque ela se retrai e se levanta*).

LAVÍNIA (*Com fria fúria*) Não ouse tocar-me! Não ouse! Seu mentiroso! Você.....! [...] Seria tolice esperar outra coisa, a não ser mentiras, do filho de uma baixa mulherzinha canuque³⁰!

BRANT (*Espantado*) Como é isso? (*Depois a raiva causada pelo insulto à sua mãe ultrapassa os limites da prudência e ele se põe de pé,*

²⁹ BRANT. You're puzzling to-day, miss Lavinia. You'll excuse me if I come out with it bluntly. [...] What are you holding against me? If I've done anything to offend you, I swear it wasn't meant. [...] I wouldn't have had feeling coming between us for the world. I may only be flattering myself, but I thought you liked me. Have you forgotten that night walking along the shore?

LAVINIA (*in a cold, hard voice*). I haven't forgotten. Did Mother tell you you could kiss me?

BRANT. [...] What do you mean? (*But he at once attributes the question to her naiveté- laughingly.*) Oh! I see! But, come now, Lavinia, you can't mean, can you, I should have asked her permission?

LAVINIA. Shouldn't you?

BRANT (*again uneasy – trying to joke it off*). Well, I wasn't brought up that strictly and, should or shouldn't, at any rate, I didn't - and it wasn't the less sweet for that! (O'NEILL, 1989, p.42-43).

³⁰ Esta é uma maneira coloquial de se fazer referência aos habitantes do Canadá. É provável que o tradutor tenha lançado mão da técnica do empréstimo, pois, por não encontrar um termo equivalente na língua portuguesa, transcreveu a palavra *canuck* da maneira como esta poderia ser pronunciada em nossa língua. Cf. CAMPOS, 1986, p.35.

ameaçadoramente) – Dobre a língua! Ou me esquecerei de que você é uma mulher e... Nenhum Mannon a insultará enquanto eu viver³¹!
LAVÍNIA (*Alarmada, agora que desvendou o segredo*) Ah, então...é verdade? Você é o filho dela! (O'NEILL, 1970, p.68-69).³²

Brant ignora o fato de que Lavínia sabe do adultério de Christine, o que justifica sua reação de estranhamento ante a rejeição daquela personagem aos seus galanteios. Contudo, a repulsa de Lavínia poderia ser explicada por outro prisma, ao considerarmos o conflito interno que ela vivencia, reprimindo sua paixão por Brant. Ao saber que o Capitão é amante da mãe e, ainda por cima, um Mannon, o ódio de Lavínia em relação à Christine se intensifica, pelo fato de a mãe ter cometido o adultério com um membro da própria família, justamente o fruto de um relacionamento condenado pela linhagem dos Mannon. A complexidade do *ethos* de Lavínia é destacada pelo seu conflito de amor e ódio por Brant, o qual é exacerbado pela frustração em saber que o Capitão preferira Christine a ela, o que faz a protagonista pensar que a mulher com a qual Brant sonha estar acompanhado nas ilhas dos Mares do Sul seria, na verdade, Christine.

Neste momento da ação dramática, temos uma *anagnorisis*, pois Brant cai na armadilha preparada por Lavínia e acaba revelando que é filho de Marie Brantôme. Entretanto, neste diálogo, consideramos que há, também, uma *peripeteia*, isto é, uma inversão no decurso da ação dramática, pois Brant muda o seu comportamento diante de Lavínia. O sujeito romântico e sedutor desvela-se, a partir do momento em que confirma sua ligação com os Mannon, um indivíduo rancoroso, ao dizer a Lavínia o que acontecera a seus pais depois que foram expulsos do lar dos Mannon. Através de Brant, sabemos que o velho Abe Mannon, por mais que tentasse negar seus sentimentos para si mesmo, havia tomado a decisão de destruir a mansão em que co-habitavam, motivado por seu desejo reprimido por Marie Brantôme, bem como por ódio e inveja do irmão David, por quem a enfermeira se apaixonara.

³¹ O verbo viver foi adicionado ao texto traduzido para a língua portuguesa. Na versão original, conforme se verifica na transcrição abaixo, não há menção ao verbo supracitado. A interrupção da fala de Brant poderia ser entendida como uma intenção do dramaturgo em realçar a carga dramática do diálogo, por sinalizar o quanto Brant fica desestabilizado, ao perceber que a mãe havia sido insultada por um membro da família Mannon.

³² BRANT: [...] Whenever I remember those islands now, I will always think of you, as you walked beside me that night with your hair blowing in the sea wind and the moonlight in your eyes! (*He tries to take her hand, but at his touch she pulls away and springs to her feet.*)

LAVINIA (*with cold fury*). Don't you touch me! Don't you dare ---! You liar! You ---! [...] But I suppose it would be foolish to expect anything but cheap romantic lies from the son of a low Canuck nurse girl!

BRANT (*stunned*). What's that? (*Then rage at the insult to his mother overcoming all prudence – springs to his feet threateningly.*) Stop, damn you! – or I'll forget you're a woman – no Mannon can insult her while I ---

LAVINIA (*appalled now she knows the truth*). So – it is true – You are her son! (O'NEILL, 1989, p.45-46).

E assim, Brant relata a Lavínia os infortúnios de sua própria vida como filho de um casal amaldiçoado pelos Mannon. Conforme o Capitão, o seu pai David foi humilhado e deserdado pelo velho Abe, que o expulsou de casa. Condenado a uma vida de penúria, à qual não estava acostumado, David sucumbiu ao vício do álcool e acabara culpando Marie pelos infortúnios que lhe aconteceram. Quando criança, Brant presenciava a relação conflituosa entre David e Marie, passando a rejeitar o pai, o qual não suportou o comportamento do filho e cometeu suicídio, deixando Marie na miséria, restando-lhe fazer trabalhos de costura para sobreviver e custear os estudos de Brant.

Marie Brantôme passou a viver na miséria e solidão, pois Brant, já adulto, havia saído de casa, a fim de buscar novas oportunidades em sua vida. Nesta situação extremada, Marie decidiu enviar uma carta para o filho de Abe Mannon, Ezra, pedindo-lhe um empréstimo, o qual se recusou a ajudá-la, por entender que não seria correto socorrer a mulher que havia desonrado a linhagem dos Mannon. Brant, tomado pela culpa e pelo remorso por ter abandonado sua mãe e sabendo que Ezra lhe negara ajuda, no momento em que ela mais necessitava, resolve vingar-se da família que havia trazido desgraça à vida de Marie Brantôme, especialmente daquele que se negou a socorrê-la, o General Ezra. Desse modo, o Capitão Brant diz a Lavínia que o motivo de seu retorno à casa dos Mannon era realmente vingar a morte da mãe. Nesse sentido, a atitude de Ezra em negar ajuda à Marie Brantôme configura-se como um erro trágico, pois provocou o desejo de vingança do Capitão Brant. Isto posto, delineia-se o “anátoma” dos Mannon, o que nos permite, nesse momento, fazer uma comparação com o mito que o inspirou, a maldição dos Atridas, tema da *Oréstia*.

Na trilogia de Ésquilo, a linhagem de Atreu é marcada por um crime bárbaro (Atreu fizera Tiestes, seu irmão, comer a carne dos próprios filhos), além de um crime de vingança (Egisto, filho de Tiestes, mata Atreu). A vingança de Egisto era condizente ao contexto grego em que os crimes de sangue eram vingados pelos descendentes daqueles que haviam sido mortos. No drama de O’Neill, embora a maldição dos Mannon também seja iniciada por um conflito entre irmãos, Abe e David Mannon, os descendentes do velho Abe são atormentados pelo sentimento de culpa e remorso gerados pelos atos dos próprios antepassados, os quais trouxeram dor e destruição às vidas de David Mannon e Marie Brantôme. Diferentemente do mito grego, no qual Egisto quer vingar o pai, em *Mourning Becomes Electra*, Brant responsabiliza os Mannon, sobretudo o General Ezra, pela morte de sua mãe, ao mesmo tempo em que se sente culpado por tê-la abandonado em seus últimos anos de vida.

Nesse momento, cabe fazermos um paralelo entre o papel de Brant e o de sua mãe, a enfermeira Marie Brantôme, no que se refere à deflagração do ódio e da discórdia na

linhagem dos Mannon. Marie teria sido o pivô do conflito entre o velho Abe e seu irmão David, pois o patriarca da família não admitia estar atraído por uma simples empregada, ao passo que David se entregara à paixão por Marie. A atitude transgressora do irmão incitou a fúria de Abe, motivo que iniciara os atos de ódio e vingança perpetrados pelos Mannon e transmitidos para a geração seguinte da família, sendo mais um componente que engendraria os conflitos entre os descendentes de Abe Mannon.

Face ao exposto, não nos parece casual que um conflito semelhante ao do velho Abe e seu irmão David, tenha insurgido na geração seguinte da família, pois Christine e Lavínia parecem, inconscientemente, replicar os papéis que couberam aos dois irmãos na geração anterior dos Mannon. O cerne do conflito entre as duas reside na paixão de ambas pelo filho de Marie Brantôme, o Capitão galanteador Adam Brant. Tal como sua mãe, Adam teria trazido a discórdia ao lar dos Mannon, funcionando como um agente intensificador de conflitos não apenas entre Christine e Lavínia, mas também, de enfrentamentos com outros personagens importantes da peça.

Os membros da família Mannon parecem amarrados a um passado maldito que insiste em se fazer presente, impelindo-os a repetir as atitudes dos seus antepassados, as quais se revelaram errôneas e trágicas. Essa interferência do passado no cotidiano dos Mannon lembra-nos do papel da *ate* no destino dos personagens das tragédias gregas. Vimos com Luna (2005) que a *ate* seria uma força sobrenatural, uma interferência divina atuando sobre os personagens, forçando-os a cometer ações equivocadas. No contexto secular da modernidade, em que não há a crença nesta interferência divina nos destinos humanos, a *ate* em *Mourning Becomes Electra* poderia ser representada pela força das pulsões do inconsciente, compelindo os personagens ao erro, ao replicarem atos dos antepassados, os quais engendraram as catástrofes ocorridas aos Mannon. Anteriormente, destacamos que O'Neill, ao refletir sobre os temas a serem desenvolvidos em sua trilogia, buscava uma explicação moderna e verossímil para a noção de fatalidade e destino inexorável dos gregos, implicados em suas ações errôneas. A solução encontrada pelo dramaturgo parece-nos ser o conceito de *ate* dos gregos, o qual foi modernizado, na medida em que, na trilogia de O'Neill, são os desejos incutidos no inconsciente, os quais escapam ao domínio dos homens, aliados a um passado que insiste em se fazer presente, os responsáveis por engendrar os conflitos dos personagens da trama, conduzindo-os ao desfecho trágico. Posteriormente, pretende-se retornar a essa reflexão sobre a modernização do conceito de *ate*, trazido à baila pela tentativa do dramaturgo em dar um sentido atual para a fatalidade e o destino implacável dos gregos.

No segundo ato de *Homecoming*, o cenário passa a ser o interior da mansão, precisamente o escritório de Ezra Mannon. As indicações da rubrica apontam para a figura do General, cujo retrato, no qual traja uma elegante toga de juiz, está posicionado no centro do palco. Embora possam parecer meros objetos de cena, os retratos dos antepassados apresentam rostos caracterizados com extrema vivacidade e realismo, exercendo influência no comportamento dos personagens vivos ao longo da trilogia, sobretudo na última peça, *The Haunted*.

Sob o escrutínio dos antepassados, cujas figuras estão eternizadas através dos retratos espalhados pelo escritório de Ezra Mannon, temos mais um embate entre Christine e Lavínia, no qual a filha dirá que sabe do adultério da mãe. A escolha deste espaço como cenário parece-nos significativa por dois motivos: em primeiro lugar, considerando-se o teor das revelações que serão feitas por Lavínia, as quais dizem respeito apenas à família, nada mais adequado do que transportar a ação da peça para o escritório dos Mannon, longe dos olhares curiosos dos “fofoqueiros” da cidade. O segundo motivo seria a utilização dos recursos de luz na estilização do cenário, enfatizando a iluminação difusa, realçando apenas os retratos dos mortos afixados nas paredes, destacando-se a figura que está posicionada no centro do palco, o então juiz Ezra Mannon, compondo com os demais antepassados, a representação simbólica de um tribunal. No diálogo abaixo, o pivô do conflito entre Christine e Lavínia é Adam Brant, pois a filha confronta a mãe, ao acusá-la de adultério, revelando que havia seguido Christine em suas constantes viagens à Nova York para visitar o amante:

CHRISTINE (*Desesperadamente*): Foi aquela a primeira vez que estive lá. Ele insistiu em que eu fosse. Disse que queria falar comigo a seu respeito. Queria que eu o ajudasse a aproximar-se do seu pai.

LAVÍNIA (*Furiosamente*): Como pode mentir assim? Como pode ser tão vil a ponto de pretender utilizar-se de mim para dissimular seu adultério? [...] Eu fui lá em cima! Ouvi a sua voz, quando dizia: ‘Eu o amo, Adam’ – e ouvi também o som dos seus beijos! (*Com fria fúria*) Mulher vil! Desavergonhada e má!

CHRISTINE: [...] Eu sabia que você me odiava, Vinnie, mas nunca pensei que me odiasse com tamanha intensidade! [...] Pois muito bem. Eu amo Adam Brant.

LAVÍNIA: [...] como pode fazer uma coisa dessas com papai?

CHRISTINE (*Com estridente intensidade*): Você me compreenderia se estivesse casada com um homem a quem odiasse!

LAVÍNIA (*Horrorizada, dirigindo um olhar ao retrato do pai*): Não! Não diga isso! Não na presença dele!

CHRISTINE (*Agarrando-a pelo braço*): Mas vai ter que ouvir! Estou falando a você como uma mulher fala a outra mulher, e não como uma mãe a uma filha! Você me chamou de vil e desavergonhada! Pois bem: eu quero

que você saiba como me senti durante vinte anos, dando o meu corpo a um homem que eu...

LAVÍNIA: (*Tentando desvencilhar-se e, em seguida, levando as mãos aos ouvidos*): Pare de me dizer essas coisas! Me largue! [...] Então...então sempre odiou o papai?

CHRISTINE (*Amargamente*): Não. Amei-o a princípio – antes de nos casarmos. [...] Ele era elegante, no seu uniforme de tenente! Era silencioso, misterioso e romântico! Mas com o casamento, cedo transformou o seu romantismo em enjôo. (O'NEILL, 1970, p.79-81).³³

Embora Ezra não esteja presente fisicamente, o seu retrato ganha vida sob a perspectiva de Lavínia, pois, no intuito de intimidar sua mãe, a filha encontra suporte na figura paterna, iniciando as acusações contra Christine. A tortura psicológica, a qual Lavínia submete a mãe, contribui para a composição da empatia desta personagem, visto sua atitude em não querer mais sujeitar-se a um casamento frustrado, o qual se arrasta por vinte anos, provavelmente sustentado apenas por convenções sociais, visto que o matrimônio era sagrado para os puritanos. O conflito vivenciado por Christine apresenta-se como uma luta patética pela vida, em que a personagem transgride a ordem social estabelecida, permitindo-se amar alguém, ainda que essa luta desencadeie um ato transgressor, o adultério, advindo de uma vontade consciente, fruto de seu desejo patente de ser feliz no amor.

No entanto, considerando o perfil psicanalítico imbricado na construção do *ethos* dos personagens da trilogia, a atração de Christine por Brant poderia ser explicada pelo fato de o amante representar a imagem do jovem e romântico Ezra, por quem ela se apaixonara, já que o Capitão se parece fisicamente com o General Mannon. O encontro com Brant provocou em Christine a vontade de desvencilhar-se das amarras do casamento e vivenciar o amor, ainda que este lhe fosse negado pelas interdições sociais. Considerando-se que a paixão e a

³³ CHRISTINE (*desperately*). It was the first time I had ever been there. He insisted on my going. He said he had to talk to me about you. He wanted my help to approach your father ---

LAVINIA (*furiously*) How can you lie like that? How can you be so vile as to try to use me to hide your adultery? [...] I went upstairs! I hear you telling him – ‘I love you, Adam’ – and kissing him! (*With a cold bitter fury*). You vile ___! You’re shameless and evil!

CHRISTINE: [...] I knew you hated me, Vinnie – but not as bitterly as that! [...] Very well! I love Adam Brant.

LAVINIA: [...] How could you do this to father?

CHRISTINE: You would understand if you were the wife of a man you hated!

LAVINIA (*horrified – with a glance at the portrait*) Don’t! Don’t say that! – before him!

CHRISTINE (*grabbing her by the arm*). You will listen! I’m talking to you as a woman now, not as mother to daughter! You’ve called me vile and shameless! Well, I want you to know that’s what I’ve felt about myself for over twenty years, giving my body to a man I---

LAVINIA (*trying to break away from her, half putting her hands up to her ears*). Stop telling me such things! Let me go! [...] You – then you’ve always hated Father?

CHRISTINE (*bitterly*). No. I loved him once – before I married him – [...] He was handsome in his lieutenant’s uniform! He was silent and mysterious and romantic! But marriage soon turned his romance into - disgust. (O’NEILL, 1989, p.54-56).

manifestação da sexualidade eram pecaminosos aos olhos dos puritanos, justifica-se o fato de que o casamento de Christine e Ezra só trouxera amargura e ódio à ela, causados pela relação frustrada entre os dois, conforme se depreende no diálogo abaixo entre mãe e filha:

LAVÍNIA: Então, eu sou o fruto do seu enjôo! Eu sempre imaginei isso, mamãe. Desde quando eu era pequenina – e às vezes corria ao seu encontro, cheia de amor, e a senhora sempre achava um meio de me empurrar para longe! Eu lembro disso, desde que comecei a ter entendimento – desse seu enjôo! (*Numa explosão de ódio*) Oh, eu a odeio. E é muito natural que a odeie!

CHRISTINE (*defensivamente*): Fiz o possível para amar você. Disse a mim mesma que não era humano não amar minha própria filha, nascida do meu ventre. Mas nunca pude esquecer que você viera também do corpo dele! Você me recordava sempre da minha noite de núpcias e da minha lua-de-mel!

LAVÍNIA: Pare de dizer isso! Como pode ser tão...! (*Depois, subitamente, com estranho e amargurado ciúme*) Mas isso não impediu que amasse Orin! Por que não o odiou também?

CHRISTINE: Porque então eu já havia forçado a mim mesma a aceitar tudo, já me resignara, para poder continuar a viver! E, além disso, durante a maior parte da minha gravidez, seu pai estava com o exército, na guerra contra o México. Eu me esqueci dele. Quando Orin nasceu parecia ser meu filho, apenas meu, e eu o amei por isso! (Amargamente) Amei-o até que você e seu pai começaram a incitá-lo, a empurrá-lo para a guerra, a despeito das minhas súplicas para que ele não me deixasse sozinha. (*Olhando para a filha com ódio*) E eu sei por que ele acabou partindo para a guerra! Isso foi obra sua, Vinnie! Foi principalmente obra sua! (O'NEILL, 1970, p.81-82).³⁴

Neste diálogo, é possível detectar mais um elemento que corrobora o conflito instaurado entre Lavínia e Christine: a frustração da filha em ter sido rejeitada pela própria mãe, bem como o ciúme que sentia de seu irmão Orin, pois ele sempre fora amado por Christine. Quando criança, Lavínia tinha carinho pela mãe, mas a indiferença com a qual sempre fora tratada é justificada por Christine, pelo fato de Lavínia ser a lembrança viva do Puritanismo de Ezra, a quem despreza, por tê-la feito resignar-se de sua liberdade e felicidade,

³⁴ LAVINIA. So I was born of your disgust! I've always guessed that, Mother – ever since I was little – when I used to come to you – with love – but you would always push me away! I've felt it ever since I can remember – your disgust! (*Then with a flare-up of bitter hatred.*) Oh, I hate you! It's only right I should hate you!

CHRISTINE (*shaken – defensively*). I tried to love you. I told myself it wasn't human not to love my own child, born of my body. But I never could make myself feel you were born of any body but his! You were always my wedding night to me – and my honeymoon!

CHRISTINE. Because by then I had forced myself to become resigned in order to live! And most of the time I was carrying him, your father was with the army in Mexico. I had forgotten him. And when Orin was born he seemed my child, only mine, and I loved him for that! (*Bitterly.*) I loved him until he let you and your father nag him into the war, in spite of my begging him not to leave me alone. (*Staring at Lavinia with hatred.*) I know his leaving me was your doing principally, Vinnie! (O'NEILL, 1989, p.56-57)

desde o momento em que casaram. Com a constante ausência do marido, Christine estabelecera uma relação simbiótica com Orin, sendo o filho a única pessoa capaz de compreendê-la e confortá-la. Ela acusa Lavínia de ter convencido o pai a levar Orin para a Guerra, da mesma forma que acusa a filha de querer afastá-la de Brant. O comentário de Christine ilustra o conflito edípico de Lavínia, sobre o qual fizemos referência anteriormente.

No intuito de evitar um escândalo público, o que certamente arruinaria a reputação dos Mannon, Lavínia propõe um acordo com Christine, prometendo-lhe que não comentaria nada com Ezra ou Orin sobre a relação da mãe com Brant, desde que Christine concordasse em não mais procurá-lo e voltasse a ser uma esposa exemplar. Sem saída e decidida a não mais postergar o seu desejo de buscar a liberdade e a felicidade, Christine apela para uma atitude extrema, pedindo ajuda ao amante para executar um plano de provocar a morte de Ezra. Tal como Lavínia, Christine também vivencia um conflito interno, no qual é possível registrar a influência das três instâncias de sua *psiqué*. A intervenção do id, a pulsão do prazer, ocorre na manifestação do desejo de Christine por Brant, contudo, para que isso possa acontecer, é preciso eliminar a figura de Ezra. Por outro lado, o superego, representante da censura e dos interditos, recrimina a pulsão do prazer, pois o assassinato, aliado à revelação do adultério, poderia significar a execração pública de Christine. Entre o id e o superego, temos o ego, que pondera sobre o que deve ser feito, considerando o princípio do prazer (id) e o princípio de realidade (superego), conforme teorizado por Freud. Neste confronto, o ego atende ao desejo do id, refletindo na decisão da personagem em matar Ezra. O comportamento excessivo de Christine, semelhante à *hybris* dos gregos, desencadeará o seu erro trágico, pois a decisão de matar o marido, tomada de forma consciente, impulsionará a sua derrocada trágica, tal como ocorrera à Clitemnestra na *Oréstia*, após matar Agamêmnon.

O barulho dos canhões, os quais anunciam a volta ao lar dos combatentes que lutaram na Guerra Civil norte-americana, representa, por conseguinte, o retorno do Brigadeiro-General Ezra Mannon à mansão de sua família. Com maneirismos rígidos, como se estivesse sempre em posição de combate, Ezra é a representação do homem puritano que alcançou o prestígio e o respeito alheio graças à sua dedicação ao trabalho, pois, em sua trajetória de vida, já havia sido juiz, prefeito da cidade e agora, um General renomado.

Com todos esses atributos, Ezra torna-se uma figura poderosa para a linhagem dos Mannon e sua caracterização lembra à do “pai da horda” dos clãs totêmicos, cujo mito fora elaborado por Freud. Conforme destacado na seção sobre mito e psicanálise desta dissertação, o cientista vienense criara o mito do “pai da horda” para tentar explicar a origem dos interditos humanos e do tabu do incesto. Segundo Freud, o “pai da horda” era o chefe do

bando, a representação da força e do poder, a autoridade máxima do núcleo totêmico, a quem os demais membros deviam respeito e admiração. Se considerarmos o clã dos Mannon como a representação de um núcleo totêmico, seria possível associar a caracterização de Ezra, um homem poderoso, dignificado, semelhante aos heróis gregos, com a do “pai da horda”, o qual, conforme o mito criado por Freud, teria sido morto por seus filhos, os quais desejavam tomar-lhe o poder. Cometido o assassinato, o “pai da horda” tornou-se mais forte morto do que vivo, por incutir nos filhos o sentimento de culpa e remorso pelo ato cometido. No clã “totêmico” dos Mannon, veremos que o “pai da horda” (Ezra) também será morto, porém, não serão os filhos que irão se rebelar contra o pai, mas, sim, a esposa deste, pois será Christine a responsável direta pela morte do General Mannon.

Como membro de uma família puritana, Ezra dedicara sua vida ao trabalho e à manutenção dos preceitos conservadores de sua linhagem. A preocupação em manter a imagem de chefe de família exemplar não possibilitava que ele demonstrasse emoções ou se permitisse ao prazer, reprimindo seu desejo pela mulher, Christine. Em seu retorno, o General surge transformado, pois, neste momento da ação dramática, o homem que outrora se comportava de maneira fria e distante, não disfarça a satisfação de estar em casa novamente, ansiando recuperar o afeto da esposa, cortejando-a, contrariando a moral puritana, conforme podemos observar na transcrição abaixo:

MANNON (*finalmente deixando transparecer seus sentimentos*): Sonhei tanto com o momento em que voltaria para você, Christine! (*Inclina-se para ela, com a voz trêmula de desejo. E toca o cabelo dela, numa carícia desajeitada*) Você é linda! Está mais bela do que nunca. E com qualquer coisa de estranho para mim. Eu não a conheço mais. Está mais jovem. Sinto-me como um velho perto de você. Somente o seu cabelo ainda é o mesmo – o estranho e belo cabelo que sempre teve..... (O’NEILL, 1970, p.120)³⁵

Na fala de Ezra, chama-nos a atenção o destaque dado aos belos cabelos de Christine, o que nos faz remeter ao modo análogo com que o Capitão Brant se referira aos cabelos de Lavínia, no fim do primeiro ato de *Homecoming*. Vimos que o cabelo constitui um

³⁵ MANNON (*finally blurts out*). I’ve dreamed of coming home to you, Christine! (*Leans towards her, his voice trembling with desire and a feeling of strangeness and awe – touching her hair with an awkward caress.*) You’re beautiful! You look more beautiful than ever – and strange to me. I don’t know you. You’re younger. I feel like an old man beside you. Only your hair is the same – your strange beautiful hair I always ---- (O’NEILL, 1989, p.90).

símbolo que une três mulheres de gerações distintas implicadas na trajetória dos Mannon: Marie Brantôme, Christine e Lavínia. Embora em seu diálogo com a esposa, Ezra não tenha feito referências à mãe de Adam, por meio do jardineiro Seth, tem-se a informação de que Marie encantava a todos e deixava os homens ‘malucos’³⁶, inclusive o menino Ezra. Ao considerarmos a dimensão psicanalítica da peça, é possível que o General tenha encontrado em Christine a imagem daquela mulher que o encantara na infância, Marie Brantôme. Nesse sentido, Ezra parece replicar o comportamento de Brant, ou vice e versa, visto que ambos se apaixonam pela mesma mulher, Christine, referindo-se aos belos e misteriosos cabelos dela, semelhantes aos de Marie Brantôme.

Mais adiante na trama, Ezra revela que, a partir do nascimento do Orin, Christine parecia ter olhos apenas para o filho, fazendo-a esquecer do marido, tornando a relação de marido e mulher ainda mais distante. Esse sentimento de rejeição fez com que o General voltasse sua atenção para Lavínia, mas, ele era consciente de que não poderia consumir uma relação amorosa com a filha, como se esta fosse sua esposa. Frustrado com suas relações familiares, Ezra decidiu dedicar-se ao trabalho, tornando-se juiz e prefeito da cidade, abdicando deste cargo para lutar na Guerra Civil.

Este conflito certamente corroborou a transformação do General Mannon, pois, ao retornar da Guerra, ele parecia ter se libertado das amarras do Puritanismo, de maneira que estava disposto a recomeçar a vida ao lado de Christine, confessando o seu desejo pela esposa: “Voltei para casa para me render a você – para lhe confessar o que se passa em meu íntimo. Porque eu a amo, Christine. Eu a amei antes, amei-a durante todos esses anos, e ainda a amo agora.” (O’NEILL, 1970, p.125).³⁷ Na fala do General, têm-se a manifestação de Eros, pois Ezra expressa sua vontade de viver, a sua paixão pela esposa. Ele sonha em viajar para uma ilha em companhia de Christine, a fim de que possam se reaproximar. Entretanto, sua tentativa de recuperar o afeto da mulher, ainda que comovente, por enfrentar os interditos puritanos, se mostra tardia. Esse comportamento de Ezra nos autoriza a pensar que ele comete uma ação transgressora, uma *hybris*, pois transgride os limites do Puritanismo.

Delineia-se, portanto, o *ethos* trágico do General, pois ele é dignificado, diferencia-se dos demais pela sua excelência, assemelhando-se aos personagens míticos das tragédias gregas. Entretanto, esta habilidade não se reflete em seu trato com a esposa, o que confere empatia ao personagem, visto a sua luta em tentar resgatar o afeto de Christine, o que faz o

³⁶ O’NEILL, 1970, p.77

³⁷ I came home to surrender to you – what’s inside me. I love you. I loved you then, and all the years between, and I love you now. (O’NEILL, 1989, p.94)

General Ezra cometer um ato transgressor, ainda que seja apenas a expressão do desejo que sente por sua mulher. Conforme temos destacado ao longo de nossa discussão, a manifestação dos desejos e paixões é uma transgressão aos preceitos puritanos, pois incitam o homem ao pecado.

A redenção de Ezra ao amor pela esposa configura-se, em nosso entender, como sua *hamartia*, a qual, conforme visto na tradição aristotélica, se caracteriza como uma ação errônea, cometida de forma não intencional, compelindo o personagem ao seu destino trágico. Ao declarar seu amor pela esposa, Ezra intenta recuperar o afeto desta, mas provoca o efeito contrário, pois desperta a rejeição de Christine. Neste momento da trilogia, este conflito entre o casal deflagra uma *peripeteia*, pois a *hamartia* de Ezra provocará o seu fim trágico, o qual já fora arquitetado por Christine.

No quarto e último ato de *Homecoming*, o cenário passa a ser um dormitório no qual está o casal Ezra e Christine. O General estranha o comportamento da mulher, de modo que ele parece pressentir o que irá acontecer: “Esta casa não é minha casa. Este quarto não é o meu quarto. Nem esta é a minha cama. Tudo parece estar vazio, à espera de que alguém se mude para aqui. E você tampouco é a minha esposa! Você está à espera de alguma coisa!” (O’NEILL, 1970, p.133).³⁸ Este clima de tensão corrobora a intensificação do conflito entre Christine e Ezra, conforme pode ser observado na transcrição abaixo:

MANNON (*Com uma gargalhada áspera*): E eu, esperando que a volta ao lar representasse um novo começo – um novo amor entre nós! Eu lhe confessei os meus sentimentos mais íntimos. Rasguei o meu peito, para que você visse o que se passava no meu coração, pensando que você compreendesse!

CHRISTINE (*Com a voz se tornando mais estridente*): Acreditou mesmo que me faria fraquejar e esquecer todos esses anos? Oh não, Ezra! É tarde demais. [...] Quer mesmo saber a verdade? [...] Você me usou, você me fez ter filhos, mas na verdade eu nunca lhe pertenci! Nem por uma vez fui sua! [...] Eu o amava quando me casei com você! Mas você me forçou a ser como agora sou! Você me encheu de nojo!

[...]

MANNON (*Assustado, quase suplicante*): Não continue, Christine! Cale a boca...

CHRISTINE: [...] Eu lhe menti a respeito de tudo! Mentii acerca do Capitão Adam Brant! Ele é o filho de Marie Brantôme! [...] Fui eu quem o fez vir aqui!

MANNON (*Com fúria cada vez maior*): Você ousou! Você! O filho daquela...

³⁸ This house is not my house. This is not my room nor my bed. They are empty – waiting for someone to move in! And you are not my wife! You are waiting for something! (O’NEILL, 1989, p.101)

CHRISTINE: Sim, usei! E todas as minhas viagens a Nova York [...] eram para estar com ele. Ele é carinhoso e gentil, ele é tudo aquilo que você nunca foi. Ele é aquilo com que sonhei durante todos esses anos em que vivi a seu lado – um perfeito amante! Eu o amo! E agora você já sabe da verdade!

MANNON (*Num frenesi*) Sua...sua puta! Eu a matarei! (*Subitamente, cai para trás, gemendo, dobrando-se sobre seu lado esquerdo, com intensa dor*)

CHRISTINE (*Com selvagem satisfação*) Ah! (*Através da porta, vai ao seu quarto e de lá, volta com uma pequena caixa na mão.*)

MANNON (*Engolindo em seco*) Depressa!... o remédio!

CHRISTINE (*Desviada dele, tira uma cápsula da caixa e, enquanto o faz, pergunta tensamente*): Onde está seu remédio?

MANNON Na mesinha. Depressa!

CHRISTINE: Espere! Aqui está! (*Ela finge apanhar alguma coisa na mesinha e, depois, apresenta-lhe a cápsula, juntamente com um copo d'água que se achava nela*) Tome.

MANNON (*Bebe a água e, depois, subitamente, um olhar de selvagem terror se transparece em sua face. Ele engulha*): Esse...não é o meu remédio! [...] (*Os olhos dele estão fixados nela em muda acusação . Ele tenta gritar por socorro, mas a sua voz não é mais que um sibiliante sussurro*) Socorro! Vinnie! (O'NEILL, 1970, p.135-137).³⁹

Conforme é possível apreender no diálogo entre Christine e Ezra, cujo conflito atinge seu ponto máximo, bem como sua dissolução, tem-se a confluência de recursos dramáticos os quais intensificam a tragicidade do momento. Em primeiro lugar, considere-se que a *hamartia*

³⁹ MANNON (*with a harsh laugh*). And I had hoped my homecoming would mark a new beginning – new love between us! I told you my secret feelings. I tore my insides out for you – thinking you'd understand! By God, I'm an old fool!

CHRISTINE (*her voice grown strident*). Did you think you could make me weak – make me forget all the years? Oh no, Ezra! It's too late! [...] You want the truth? [...] You've used me, you've given me children, but I've never once been yours! [...] I loved you when I married you! I wanted to give myself! But you made me so I couldn't give! You filled me with disgust!

[...]

MANNON (*frightened – almost pleading*). Be quiet, Christine!

CHRISTINE. I've lied about everything! I lied about Captain Brant! He is Marie Brantôme's son! [...]I made him come!

MANNON (*seized with fury*). You dared ---! You ---! The son of that!

CHRISTINE. Yes, I dared! And all my trips to New York [...] were to be with Adam! He's gentle and tender, he's everything you've never been. He's what I've longed for all these years with you – a lover! I love him! So now you know the truth!

MANNON (*in a frenzy – struggling to get out of bed*). You – you whore – I'll kill you! (*suddenly he falls back, groaning, doubled up on his left side, with intense pain.*)

CHRISTINE (*with savage satisfaction*) Ah! (*She hurries through the doorway into her room and immediately returns with a small box in her hand.*)

MANNON (*gaspingly*). Quick – medicine!

CHRISTINE (*turned away from him, takes a pellet from the box, asking tensely as she does so*). Where is your medicine?

MANNON. On the stand! Hurry!

CHRISTINE.Wait. I have it now. (*She pretends to take something from the stand by the head of the bed – then holds out the pellet and a glass of water which is on the stand.*) Here.

MANNON (*takes a mouthful of water – then suddenly a wild look of terror comes over his face. He gasps.*) That's not – my medicine! [...] (*His eyes are fixed on her in a terrible accusing glare. He tries to call for help but his voice fades to a wheezy whisper.*) Help! Vinnie! (O'NEILL, 1989, p.102-105).

de Ezra, ao confessar o seu amor pela esposa, provocara a repulsa desta, o que exacerbou o conflito entre o casal, resultando no desabafo de Christine. Destaque-se a dupla *anagnorisis* que recai sobre Ezra, ao saber que Brant era amante de Christine e filho de Marie Brantôme. Essas revelações potencializam a reação do General que, ao se sentir humilhado e ferido em seu orgulho, mostra-se fora de si, instado pelas forças do inconsciente, destratando a mulher e ameaçando matá-la. Esse descontrole acaba provocando-lhe um mal estar súbito, algo que Christine não esperava, o qual engendra outra *peripeteia*, pois ela aproveita o momento de fragilidade do marido para buscar a caixinha com o veneno, a qual havia sido providenciada por Brant.

A ação, portanto, caminha para a catástrofe, quando Ezra toma o comprimido envenenado, o qual sua esposa lhe entregara. O crime parecia perfeito, pois o General tinha problemas cardíacos e sua morte, em consequência disso, seria perfeitamente compreensível. No entanto, Ezra iria cometer um último ato antes de morrer, o qual iria engendrar novos conflitos entre os seus descendentes. O General, já fragilizado pelos efeitos do veneno, pede socorro a Lavínia, a qual parece sentir o chamado do pai e vai ao seu encontro. Ezra, “[*num último e supremo esforço, consegue sentar-se, ajudado pelos braços de Lavínia e, com os olhos postos na esposa, ergue a custo um braço e aponta para ela um dedo acusador*] ‘Ela é culpada....Não era o meu remédio’”. (O’NEILL, 1970, p.138).⁴⁰ O dedo de Ezra apontado para Christine, condenando a esposa, é o seu último gesto, porém este será significativo para sua filha, pois simboliza a culpa da mãe pelo assassinato, fato que ensejará uma mudança na caracterização de Lavínia, conforme podemos apreender em sua fala:

foi a senhora mesma quem o matou, contando-lhe o que lhe contou! E agora pensa estar livre para casar-se com Adam! Mas não casará! Não enquanto eu estiver viva! Eu a farei pagar por seu crime! Hei de encontrar um meio de puni-la! (*Levanta-se e os seus olhos recaem sobre a pequena caixa sobre o tapete. Imediatamente ela a apanha e olha-a com um olhar de suspeita, que depois se transforma numa terrível certeza. Com um grito, ela caminha ao longo do leito, com a caixa apertada nas mãos. E, depois, ajoelha-se e toma o pai morto nos braços*). (O’NEILL, 1970, p.141).⁴¹

⁴⁰ [At this moment Mannon, with a last dying effort, straightens up in a sitting position in Lavinia’s arms, his eyes glaring at his wife, and manages to raise his arm and point an accusing finger at her.) Mannon [gasps] She’s guilty – not medicine

⁴¹ You murdered him just the same – by telling him! I suppose you think you’ll be free to marry Adam now! But you won’t! Not while I’m alive! I’ll make you pay for your crime! I’ll find a way to punish you! [*She is staring to her feet when her eyes fall on the little box on the rug. Immediately she snatches it up and stares at it, the look of suspicion changing to a dreadful, horrified certainty. Then with a shuddering cry she shrinks back along the side of the bed, the box clutched in her hand, and sinks on her knees by the head of the bed, and flings her arms around the dead man.*] (O’NEILL, 1989, p.108).

Ao final de *Homecoming*, Lavínia assume para si a responsabilidade de vingar a morte de seu pai. Ferida simbolicamente pela mãe, ao tê-la privado da companhia de Ezra, a moça puritana, reprimida em suas vestes ltuosas, transformar-se-á em uma vingadora, que não descansará até punir Christine, mas, acima de tudo, não permitirá que a mãe alcance o intento de casar-se com Adam Brant.

No núcleo “totêmico” dos Mannon, o “pai da horda” foi morto, de forma que tamanho desagravo deverá ser punido exemplarmente. Baseando-nos em Freud⁴², no tocante às conseqüências do assassinato do “pai da horda”, parece possível afirmar que Ezra tornar-se-á mais forte morto do que era quando vivo, de maneira que, na segunda parte da trilogia, *The Hunted*, os responsáveis pelo crime, Christine e Brant, serão caçados e castigados por Lavínia. Nesse sentido, ao sugerir a mudança na caracterização da personagem, de moça puritana à vingadora do pai, O’Neill estabelece um paralelo com a narrativa mítica dos Atridas, representada na *Oréstia* de Ésquilo, aproximando a figura de Lavínia à de Electra, ao inserir o desejo de vingança da personagem grega à composição do *ethos* da protagonista de *Mourning Becomes Electra*.

Contudo, sendo a trilogia de O’Neill uma recriação moderna da tragédia esquiliana, cumpre fazermos, neste momento, uma comparação pontual entre as duas obras, especificamente no que tange à temática da vingança em relação ao *ethos* das duas personagens. A Electra grega estava inserida num contexto social sagrado, em que se acreditava que o divino interferia na vida das pessoas. Se algum crime de sangue fosse cometido, era dever dos descendentes do morto perseguir e matar os responsáveis pelo assassinio. Aqueles que não cumprissem esta tarefa seriam punidos exemplarmente pelos deuses. Essa concepção, entretanto, não encontra ressonância no contexto dessacralizado da modernidade. Porém, o sentimento de vingança permanece até os nossos dias; os atos violentos de vingança podem ser compreendidos como algo quase natural ao homem, ainda que muitos de nós não alimentemos esse sentimento. A complexa caracterização da protagonista da trilogia de O’Neill permite-nos apontar alguns motivos que teriam impulsionado o seu desejo de vingança. Considere-se, por exemplo, sua atração incestuosa pelo pai e o desejo por Adam Brant, ambos eclipsados pela figura onipresente de Christine, coadunando-se ao fato de Lavínia sentir-se rejeitada pela mãe, corroborando o ódio e o desprezo que nutria pela figura materna.

⁴² Cf. FREUD, 2013, p.149.

Nesse sentido, têm-se mais um elemento em comum no tocante ao *ethos* de Electra e Lavínia nas trilogias de Ésquilo e O'Neill respectivamente. Na *Oréstia*, Clitemnestra rejeita Electra, ao condená-la a uma vida de escrava, humilhando-a perante a sociedade, o que teria intensificado o ódio e o desejo de vingança da filha em relação à mãe. Além disso, a temática da rejeição está presente na *Electra* de Sófocles e de Eurípides, o que nos permite pensar que tal atitude de Clitemnestra em relação à filha era potente no mito, o qual servira de inspiração aos três tragediógrafos.

Sendo uma recriação moderna de uma personagem mítica, a Lavínia de O'Neill, conforme destacamos, também se sente rejeitada, mas este sentimento engendra-se a outros fatores complicadores, próprios da modernidade, como a interferência dos desejos inconscientes da protagonista em suas ações. Com o argumento de vingar-se de Christine pelo que acontecera a seu pai, Lavínia parece enxergar a possibilidade de realização de seu desejo mais íntimo: matar a mãe e apossar-se de sua imagem. Conforme veremos mais adiante, esta reflexão encontrará respaldo na transição entre a segunda e terceira partes da trilogia, momento da ação em que Lavínia experimentará uma transformação física.

3.3.2 *The Hunted*: a linhagem dos Mannon é vingada

Tal como em *Homecoming*, no início da segunda parte da trilogia tem-se o retorno de um personagem importante ao lar dos Mannon: Orin, filho de Ezra e Christine e irmão de Lavínia. Tal como seu pai na primeira parte da trilogia, Orin retornara da Guerra Civil, porém o confronto parece ter deixado marcas indeléveis em seu *ethos*, conforme se observa na transcrição abaixo:

ORIN: Minha mente ainda está cheia de fantasmas. Não posso apreender mais nada a não ser a guerra, na qual ele estava tão vivo. Ele foi a própria guerra, para mim, a guerra que não acabaria enquanto eu não morresse. Não posso compreender a paz...o fim dele! (*Então, com exasperação*) Leve o diabo, Vinnie, dê-me tempo para me habituar às coisas! (O'NEILL, 1970, p. 164).⁴³

⁴³ ORIN: My mind is still full of ghosts. I can't grasp anything but war, in which he was so alive. He was the war to me – the war that would never end until I died. I can't understand peace – his end! (*Then with exasperation*). God damn it, Vinnie, give me a chance to get used to things! (O'NEILL, 1989, p.126).

No discurso deste personagem, já é possível delinear o seu conflito com Ezra, visto que Orin relaciona a imagem do pai à Guerra, à morte, à destruição, sendo potente a representação de Tântalos. Através de Christine, sabe-se que Orin foi instado por Ezra e Lavínia a ir para a guerra, a fim de torná-lo um homem, um verdadeiro Mannon. Em Christine, conforme já pontuamos, tem-se a representação de Eros, por simbolizar, na perspectiva de Orin, o amor e o carinho. A condição fragilizada deste personagem, atormentado pelos horrores da guerra, constituir-se-á como a base dos conflitos gerados em *The Hunted*. Verifica-se a alternância de um discurso manipulador engendrado por Christine e Lavínia nesta segunda parte da trilogia, levando Orin a confrontar-se ora com a mãe, ora com a irmã, conforme se observa no diálogo abaixo:

CHRISTINE: [...] Sinto que você é, realmente, minha carne e meu sangue! Ela não! Ela é a carne e o sangue de seu pai! Você é parte de mim!

ORIN (*Com estranha ansiedade*): Sim! Eu também sinto isso, mãe!

CHRISTINE: [...] Antigamente tínhamos um segredinho entre nós, não tínhamos? Ninguém o conhecia, só você e eu.

ORIN (*Com um ar feliz*): Tínhamos mesmo! Nossa palavra de ordem era: 'Não se admitem Mannon!' Lembra-se?

CHRISTINE: Era isso que seu pai e Vinnie não nos podiam perdoar! Mas tornaremos a construir nosso pequeno mundo, não é mesmo?

ORIN: Sim!

CHRISTINE: Quero compensar você por todas as injustiças que sofreu por parte de seu pai. Parece mal dizer isso de uma pessoa que está morta, mas ele tinha ciúmes de você. Detestava você porque sabia que eu o amava mais do que a tudo neste mundo!

ORIN (*Tomando-lhe a mão entre as suas, intensamente*): Verdade, mamãe? Você me ama assim, de verdade? (*Depois, impressionado pelo que ela dissera em relação ao pai, e como que ferido*) Eu sabia que ele não gostava de mim. Mas nunca pensei que chegasse ao ponto de me detestar.

CHRISTINE: Pois era assim que ele se sentia.

ORIN (*com amargo ressentimento*): Pois está bem! Eu lhe direi a verdade, mamãe! Não vou fingir que lamento a morte dele!

CHRISTINE (*baixando a voz para um sussurro*): Sim. Também eu me alegro...ele nos deixou em paz, aos dois! Como seremos felizes juntos, você e eu. Basta que não deixe Vinnie envenenar seu espírito contra mim com suas mentiras asquerosas! (O'NEILL, 1970, p.183).⁴⁴

⁴⁴ CHRISTINE. [...] I feel you are really – my flesh and blood! She isn't! She is your father's! You're a part of me!

ORIN (*with strange eagerness*). Yes! I feel that, too, Mother!

CHRISTINE. [...] We had a secret little world of our own in the old days, hadn't we? – which no one but us knew about.

ORIN (*happily*). You bet we did! No Mannons allowed was our password, remember!

CHRISTINE. And that's what your father and Vinnie could never forgive us! But we'll make that little world of our own again, won't we?

ORIN. Yes!

No diálogo exposto, percebe-se a habilidade de Christine em ir envolvendo o filho com o objetivo de colocá-lo contra Lavínia e seu pai. Primeiramente, ela ressalta sua identificação com o filho: “Você é minha carne, meu sangue”, ao considerar Lavínia apenas como filha de Ezra. Essa oposição aproxima Orin da mãe, pois Christine parece fazê-lo acreditar que ela só tinha carinho e afeto por ele, ao afirmar que o General tinha ciúmes do filho. Ao saber que era detestado pelo pai, Orin parece livrar-se de sua culpa por não lamentar a morte de Ezra. Christine, por sua vez, compartilha do mesmo sentimento do filho, reforçando a sua identificação com Orin, pois ela também acreditava que a felicidade só lhes seria permitida com a morte do marido. Contudo, Christine impõe uma condição para que esta felicidade seja, de fato, concretizada: a de que Orin não se deixe manipular por Lavínia. Nesse momento da trama, já se percebem elementos do complexo de Édipo que subjazem a relação entre Orin, Christine e Ezra, pois, com a eliminação da figura paterna, Orin teria o caminho livre para vivenciar seu amor incestuoso pela mãe. Entretanto, cumpre frisar que esta relação é apenas sugerida neste momento da trama, de maneira que outros elementos serão desvelados ao longo de *The Hunted*, os quais irão corroborar o conflito edípico de Orin.

Gradativamente, Orin é envolto pelo discurso de Christine, que, paulatinamente, destila o seu veneno contra Lavínia. A fim de evitar que Orin seja manipulado pela irmã, Christine diz que a filha está fora de si, transtornada com a morte do pai e fazendo acusações graves contra a própria mãe. Dentre tais acusações, estaria o fato de Christine ser amante do Capitão Brant e de ser este o filho de Marie Brântome e David Mannon. A menção a Brant desestabiliza Orin, pois este revela que mataria o Capitão se descobrisse que ele e a mãe eram amantes. Neste momento, têm-se mais um indício do conflito edípico de Orin, pois, a possibilidade de Christine estar apaixonada por outro homem desperta a ira do filho, bem como permite a manifestação dos seus impulsos mais profundos, ao ameaçar Brant de morte.

Atormentado pelas lembranças da Guerra, Orin, por vezes, parece estar imerso em um mundo de fantasia, no qual sonha estar nas ilhas dos Mares do Sul, acompanhado apenas

CHRISTINE. I want to make it up to you for all the injustice you suffered at your father's hands. It may seem a hard thing to say about the dead, but he was jealous of you. He hated you because he knew I loved you better than anything in the world!

ORIN (*pressing her hand in both of his – intensely*). Do you, Mother? Do you honestly? (*Then he is struck by what he said about his father – painfully.*) I knew he disapproved me. But I never thought he went as far as - to hate me.

CHRISTINE: He did, just the same!

ORIN (*with resentful bitterness*): All right then! I'll tell you the truth, Mother. I won't pretend to you I'm sorry he's dead!

CHRISTINE (*lowering her voice to a whisper*): Yes. I am glad too! – that he has left us alone! Oh, how happy we'll be together, you and I, if you only won't Vinnie poison your mind against me with her disgusting lies! (O'NEILL, 1989, p.142).

de Christine, comparando os atributos da mãe aos elementos naturais da ilha. Fica patente, portanto, que a temática das ilhas dos Mares do Sul é recorrente no imaginário masculino dos Mannon. Ezra, Brant e Orin sonham em refugiar-se nas ilhas ao lado de Christine, em um lugar livre da moral ortodoxa puritana e da noção de desejo como algo pecaminoso. As ilhas simbolizam a figura de Eros no imaginário dos Mannon, pois representam a exaltação à beleza, à vida, as paixões, em que a felicidade é espontânea, natural. Entretanto, esse desejo descamba em desilusão e frustração, pois, como figurações do Paganismo, as ilhas representam uma utopia para o clã dos Mannon, cujos membros não conseguem se desvencilhar da noção de pecado dos puritanos.

No decorrer da trama de *The Hunted*, percebe-se que a referência às ilhas corrobora o destaque dado ao conteúdo dos sonhos de Orin como uma forma de revelar alguns elementos definidores de seu *ethos* complexo e trágico. Através destes sonhos, são potencializados os seus desejos incestuosos pela mãe, bem como a relação conflituosa com o pai, conforme pode ser observado no fragmento abaixo:

Tive a impressão esquisita de que a guerra significa matar o mesmo homem, sempre e sempre, e que no fim descobriria que aquele homem era eu próprio! Seus rostos voltam sempre em meus sonhos, modificam-se, apresentam-se com o rosto de papai, com o meu rosto. (O'NEILL, 1970, p.199)⁴⁵.

Em seu discurso, Orin parece pressentir o seu destino trágico, pois os soldados, os quais ele havia matado na Guerra, retornam ora com a sua aparência, ora com a do pai, como se ele tivesse que matar o mesmo homem várias vezes. Partindo-se dessa reflexão de Orin, poder-se-ia afirmar que, através dos sonhos, manifesta-se o seu desejo inconsciente de liquidar a figura paterna, confirmando o seu complexo de Édipo não superado. Isto posto, a ação dramática é conduzida para os momentos decisivos de *The Hunted*, sendo o primeiro deles o encontro entre Orin e Lavínia, no qual ela tentará convencer o irmão a ajudá-la em seu plano de vingança contra Christine:

⁴⁵ 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 – and they change to Father's face – or to mine. (O'NEILL, 1989, p.156).

LAVÍNIA (*Com sarcasmo calculadamente desdenhoso, agora*): Se não me ajudar a castigá-la espero que não seja tão covarde a ponto de desejar que o amante dela escape!

ORIN (*Num tom de suspeita que acorda*): Amante? De quem está falando?

LAVÍNIA: Estou falando do homem que combinou com ela o assassinato de papai! Estou falando do Comandante Brant.

ORIN (*A voz pastosa, tentando combater sua ciumenta suspeita*) Está mentindo! Ela me falou de suas deslavadas mentiras....sobre ele...sobre você a ter seguido até Nova York.

LAVÍNIA: Então foi isso que lhe disse! [...] Como você é tolo, Orin! Ela beija você, fingindo que o ama, quando chegou a se esquecer que você existia, quando só pensava no seu reles amante!

ORIN (*Selvagemmente*) É mentira!

LAVÍNIA: Ela anima você, faz o papel de mãe amorosa, e você é tão cego que não vê o que ela pretende! Digo-lhe que ela foi ao quarto daquele homem! Eu a segui pelas escadas. Ouvi quando dizia: 'Eu te amo, Adam!' Estava beijando-o!

ORIN (*Agarrando-a pelos ombros, sacudindo-a, forçando-a a ajoelhar-se, freneticamente*): Maldita! Diga-me que está mentindo, senão...

[...]

LAVÍNIA (*Tirando as mãos dele do ombro e erguendo-se*): Tudo quanto peço é uma oportunidade para provar o que disse. (*Então, intensamente*) Mas, quando o conseguir, você me ajudará a castigar os criminosos?

ORIN (*Numa explosão de ódio assassino*) Eu matarei aquele cão! (*Em tom angustiado, incerto*) Mas você ainda não provou! [...] Disse que Brant é amante de mamãe! Se isso for verdade, eu a odiarei! Saberei, então, que matou papai! Ajudarei você a castigá-la! Mas nada disso você poderá provar! (O'NEILL, 1970, p.204-205).⁴⁶

⁴⁶ LAVINIA (*with a calculated scornful contempt now*): If you won't help me punish her, I hope you're not such a coward that you're willing to let her lover escape!

ORIN (*in a tone of awakening suspicion*): Lover? Who do you mean?

LAVINIA: I mean the man who plotted Father's murder with her, who must have got the poison for her! I mean the Captain Brant I wrote you about!

ORIN (*thickly, trying to fight back his jealous suspicion*): You lie! She told me your rotten lies – about him – about following her to New York. That was Mr. Lamar she met.

LAVINIA: So that's what she told you! As if I could mistake Lamar for Adam Brant! What a fool you are, Orin! She kisses you and pretends she loves you – when she'd forgotten you were ever alive, when all she's thought of is this low lover of hers --!

ORIN (*wildly*): Stop! I won't stand! --- !

LAVINIA: When all she is thinking of even now is how she can use you to keep me from doing anything, so she'll get a chance to run off and marry him!

ORIN: You lie!

LAVINIA: She pets you and plays the loving mother and you're so blind you can't see through her! I tell you she went to his room! I followed them upstairs. I heard her telling him, 'I love you, Adam.' She was kissing him!

ORIN (*takes her by the shoulder and shakes her, forcing her to her knees – frenziedly*). Damn you! Tell me you're lying or ---!

[...]

LAVINIA (*taking his hands off her shoulders and rising*). All I ask is a chance to prove it! (*Then intensely*.) But when I do, will you help me punish Father's murderers?

ORIN (*in a burst of murderous rage*). I'll kill that bastard! (*In anguished uncertainty again*.) But you haven't proved anything yet! [...] You say Brant is her lover! If that's true, I'll hate her! I'll know she murdered Father then! I'll help you punish her! But you've got to prove it! (O'NEILL, 1989, p.161-162).

Lavínia acusa a mãe de cometer o pecado da fornicção, ao manter um caso extraconjugal com Brant. Este fato prepara a *anagnorisis* que ocorrerá a Orin, provocando o choque inicial do personagem, levando-o, inicialmente, a um estado de negação, de incredulidade, pois, anteriormente, Christine o alertara sobre a intenção de Lavínia em querer provocar um conflito entre mãe e filho. Passada a reação inicial de Orin, têm-se a manifestação do ciúme, corroborado pela possibilidade de a mãe o estar ‘traindo’ com outro homem. O diálogo cresce em tensão dramática, na medida em que Orin insiste em não acreditar nos fatos revelados por Lavínia, deixando-se dominar, cada vez mais, por seus impulsos, manifestados em sua vontade de matar Brant.

O diálogo entre os irmãos é marcado pela construção de uma ironia dramática, calcada no desconhecimento de Orin em relação à existência do amante da mãe. Segundo Morgado (2014), a ironia dramática nasce da oposição entre a onisciência do público em relação a alguns acontecimentos da trama e o desconhecimento de determinado personagem sobre tais acontecimentos. A recusa de Orin em acreditar na irmã confere empatia ao personagem, pois permite que o público se compadeça da condição do irmão de Lavínia, visto que o seu amor proibido por Christine fa-lo-á cometer atos os quais reforçarão a sua derrocada trágica.

Neste momento da ação, o conflito entre Lavínia e Orin parece replicar o confronto entre Christine e Ezra na primeira parte da trilogia, no qual ela revela que é amante de Brant. Não por acaso, a razão que motivou a tensão dramática de ambos os diálogos é a mesma: a relação amorosa entre Christine e Brant. Lavínia encontra na revelação sobre o adultério da mãe a maneira de convencer Orin a ajudá-la em seu plano de vingança. Christine, em seu diálogo com o marido, extravasou seu desejo por Brant, o que, de certa maneira, poderíamos entender como a manifestação de seu desejo de vingança, pois ela havia sido condenada a viver um casamento de aparências, infeliz e regulado pelos princípios puritanos. Christine, portanto, encontrou em Brant a possibilidade de amar novamente, de expressar sua paixão pela vida, sentimentos os quais ela dificilmente experimentaria ao lado de Ezra. Orin têm a mesma reação do pai, ao saber que Brant é amante de Christine, pois ambos desejam matá-lo.

As atitudes dos pais, replicadas de forma inconsciente pelos filhos, permite-nos retornar à reflexão sobre o conceito de *ate*, presente nas tragédias gregas, sendo modernizado na trilogia de O’Neill. Dissemos que a influência dos desejos inconscientes dos Mannon, aliados ao passado que se mantém presente, poderia ser uma forma de representar, na modernidade, a força misteriosa e sobrenatural que impulsionava os personagens das tragédias gregas a cometer atos errôneos. Em *Mourning Becomes Electra*, esta força (*ate*)

advém não só da herança maldita dos Mannon, calcada nos atos dos antepassados, mas também dos impulsos reprimidos de seus descendentes, compelindo os membros da família a cometer atos descomedidos (*hybris*), os quais se revelam errôneos (*hamartia*). Essas ações revelar-se-ão trágicas, pois irão conduzir os personagens à catástrofe, podendo suscitar a piedade e o temor do público.

A fim de provar para Orin que a mãe era culpada pela morte de Ezra, Lavínia deposita a caixinha de veneno sobre o corpo do pai e aguarda a reação da mãe. Tal como pensado por Lavínia, ao avistar o artefato e reagir com espanto, Christine denuncia a si mesma. Ao recuperarmos as considerações de Aristóteles no que tange à construção da ação dramática, é possível afirmar que nesta cena ocorre mais uma *peripeteia*, uma reviravolta nos acontecimentos da trama, pois, a partir da reação da mãe, Orin percebe que ela tem algo a esconder e que as acusações de Lavínia podem ter fundamento. A reviravolta dá-se com a mudança no comportamento de Orin, que passa a concordar em ajudar Lavínia a desmascarar a mãe e, assim, punir os assassinos de seu pai, visto que, antes do diálogo com Lavínia e da reação de Christine, ele estava influenciado pelo discurso da própria mãe.

A ação da peça é transposta para a popa de um navio onde se encontram Christine e Adam Brant. Ela diz ao amante que Lavínia sabe quem provocou o envenenamento do pai. Temerosa quanto às consequências deste fato, Christine tenta convencer Adam a fugirem juntos, pois parece pressentir que algo está para acontecer, o que se confirma pelo fato de Orin e Lavínia estarem escondidos no navio, ouvindo toda a conversa do casal. Os amantes se despedem com um beijo apaixonado, selando com isso a *anagnorisis*, constituindo-se a prova definitiva que Lavínia tanto ansiava para desmascarar sua mãe diante de Orin, potencializando a ira deste personagem, momento em que seus impulsos se manifestam, impelindo-o a uma ação patética que o faz a cometer a catástrofe: o assassinio de Brant.

Com o sentimento de dever cumprido, Lavínia se aproxima do corpo de Brant e lhe dirige a palavra em tom seco e amargurado. Em seu discurso, ela se deixa influenciar pelo seu inconsciente, ao manifestar o desejo recalcado que sentia pelo Capitão, e, ao mesmo tempo, deixando transparecer o ódio e a inveja que sentia pela mãe:

Como pode amar tanto aquela mulher velha e odiosa? (*Sacode seus pensamentos asperamente*) Mas está morto! Tudo acabou! (*Afasta-se dele resolutamente. Então, de súbito, volta e reza, friamente, o corpo direito e rígido, como quem cumpre um dever*) Que Deus perdoe seus pecados! Que a

alma do nosso primo Adam Mannon descanse em paz! (O'NEILL, 1970, p.231).⁴⁷

Por meio de Orin, Lavínia realizou o desejo de se vingar da mãe, bem como cumpriu o seu dever de punir àquele que, supostamente, teria trazido a desgraça para sua família. Este desejo de Lavínia pela punição do Capitão é motivado também pela sua frustração em ter sido preterida mais uma vez, primeiramente pelo pai e depois por Brant. Nesse sentido, o ódio pela mãe se agiganta, já que Brant, tal como Ezra, se rendera aos encantos de Christine. Curiosamente, neste momento da trama, Lavínia considera o Capitão como membro da família, ao chamá-lo de Adam Mannon, pois o rosto com aspecto mascarado e impassível assemelha-se ao do falecido Ezra Mannon, como se a morte lhe caísse bem.

Entretanto, se a morte lhe assenta, cabe ponderarmos o porquê de Brant haver sido assassinado longe do lar dos Mannon, sendo este o único momento da ação dramática cujo cenário não é a mansão. Embora fosse um membro legítimo da família, ele não era reconhecido como tal, visto ser fruto de uma relação pecaminosa, a qual teria abalado a honra e o orgulho dos Mannon. Por essa razão, parece acertado afirmar que Brant, por mais que tivesse o sangue maldito daquela linhagem, não era digno de morrer na mansão/mausoléu da família.

No último ato de *The Hunted*, Christine, que havia retornado para a mansão dos Mannon, momentos antes do Capitão ser morto por Orin, estranha a ausência dos filhos. Ela parece pressentir que algo acontecera a Brant, de maneira que isto se confirma quando Orin retorna e confessa que matara o amante da mãe. Christine desaba em um choro lamentoso, despertando o ciúme de Orin, o qual recrimina a mãe por derramar lágrimas para o filho de uma simples enfermeira, que havia trazido a desgraça para os Mannon. Entretanto, comovido pela tristeza de Christine, Orin tenta convencê-la de que seria possível esquecer Brant, ao sugerir que os dois, mãe e filho, poderiam reconstruir suas vidas e serem felizes juntos. O complexo de Édipo de Orin torna-se comovente nesse momento da trama, pelo fato de ele não suportar a tristeza da mãe, provocada pela morte de Brant, o seu rival na disputa pelo amor de Christine. A cena apresta-se a catarse, que, no sentido aristotélico, permite a identificação do público com o infortúnio do personagem, levando o receptor a compadecer-se do seu sofrimento. Isto fica demonstrado na forma como Orin parece dar-se conta de que a mãe não o

⁴⁷ How could you love that vile old woman so? (*She throws off this thought – harshly.*) But you're dead! It's ended! (*She turns away from him resolutely – then suddenly turns back and stands stiffly upright and grim beside the body and prays coldly, as if carrying out a duty.*) May God find forgiveness for your sins! May the soul of our cousin, Adam Mannon, rest in peace! (O'NEILL, 1989, p.188).

amava como um homem e sim como filho. Não há reciprocidade na paixão incestuosa que Orin sente por Christine, pois ele não seria o objeto de desejo da mãe, mas, sim, Adam Brant. Nesse sentido, com a morte de seu grande amor, nada mais importa para Christine, nem mesmo sua relação com o filho, a qual ela tanto valorizava. Esta relação, como tudo em sua vida, havia perdido o sentido. Percebe-se aqui, o único momento da trama em que Tântatos sobrepõe-se a Eros no *ethos* de Christine, corroborando a sua entrega à pulsão de destruição, resultando na segunda catástrofe de *The Hunted*, o suicídio desta personagem.

Lavínia encara a morte da mãe como um ato de justiça, a justiça de seu pai. Amargurado, Orin se culpa pelo suicídio da mãe. Conforme Magaldi (2008), O'Neill, influenciado pela corrente psicanalítica, justifica tal comportamento de Orin, ao fazer com que ele "assassine Adam Brant, mas, ao invés de matar Christine, acaba induzindo-a ao suicídio, por meio da revelação sádica do crime anterior". (MAGALDI, 2008, p.256).

Até este momento da trilogia, conforme foi possível perceber, O'Neill manteve a trama nuclear do texto esquiliano: a vingança de Orestes e Electra (Orin e Lavínia), punindo àqueles que tiraram a vida de seu pai Agamêmnon (Ezra Mannon). Entretanto, cabe aqui ressaltar a diferença com a qual a temática da vingança é explorada nas duas obras, demarcando as distinções na construção da ação e do *ethos* trágico na tragédia clássica e no drama moderno. No texto de Ésquilo, Orestes matara Egisto e Clitemnestra, cumprindo seu destino e seu dever, enquanto vingador e restaurador da honra dos Atridas. Já em O'Neill, a vingança está atrelada à subjetividade própria da modernidade, aos conflitos humanos engendrados pela influência da Psicanálise, pelas relações conturbadas entre pais e filhos, bem como pela influência dos interditos puritanos, precisamente a noção de pecado. Estes conflitos materializam-se no comportamento de Lavínia e Orin, ao perseguirem Brant e Christine, responsabilizando-os pela morte de Ezra.

Contudo, a complexidade do *ethos* dos "vingadores" na trama de O'Neill, marcada pela interferência dos desejos inconscientes em suas ações, autoriza-nos a pensar que Orin matara Adam Brant não porque este fora co-responsável pela morte de Ezra, mas, sim, pelo fato de o Capitão ter frustrado a possibilidade de Orin concretizar o seu desejo incestuoso pela mãe. Lavínia, por sua vez, tinha uma atração reprimida por Brant, por ele ser parecido com Ezra. Por mais que considerasse sua vingança como uma forma de fazer justiça à morte do pai, escondiam-se, nos atos de Lavínia, o ódio e a inveja que sentia da mãe, sobretudo, porque entendia que Christine lhe havia roubado o amor do pai e o de Brant. Desse modo, Lavínia e Orin uniram-se em torno de um único objetivo: perseguir Christine e Brant e impedi-los de serem felizes juntos. Segundo Sábado Magaldi (2008):

Os laços sempre se fecham entre as paredes da casa dos Mannon, já que os elementos estranhos existem mais para mostrar a inevitabilidade do incesto. A máscara de todos os membros da família – máscara de morte, idêntica nos vivos e nos retratos dos antepassados – justifica psicologicamente a estranha atração de uns pelos outros e lhes confere autenticidade cênica. (MAGALDI, 2008, p.260).

Com a morte de Ezra, Brant e Christine, Lavínia e Orin serão os últimos sobreviventes da linhagem dos Mannon, de maneira que os conflitos protagonizados pelos dois irmãos darão o tom da última parte da trilogia, *The Haunted*. Nesta peça, O'Neill distancia-se da obra que lhe servira de inspiração, pois, em *As Eumênides*, de Ésquilo, têm-se a redenção do herói (Orestes) e a restauração da ordem, finalizando a maldição dos Atridas. Já O'Neill mergulha fundo na *psiqué* de Lavínia e Orin, ressaltando o sentimento de culpa e remorso, além da completa negação da felicidade, encerrando a maldição dos Mannon, bem como a trilogia *Mourning Becomes Electra*, de forma original.

3.3.3 *The Haunted*: os vingadores são perseguidos

No início desta peça, temos conhecimento de que um ano havia se passado desde os acontecimentos ocorridos ao final da segunda parte da trilogia. Percebe-se aqui o distanciamento de uma recomendação aristotélica quanto à urdidura da ação dramática: a unidade de tempo. Todavia, se a preocupação de Aristóteles com a compactação temporal explicava-se por via da verossimilhança, a distensão temporal entre a segunda e terceira parte da trilogia de O'Neill também se configura como uma estratégia para conferir verossimilhança à nova situação dramática da trama, visto que corrobora a transformação no visual e no *ethos* de Lavínia e de Orin.

Sabe-se que, neste intervalo de tempo decorrido, os dois irmãos fizeram uma longa viagem pelas ilhas do Pacífico, com o intuito de fazer com que Orin se livrasse da culpa pela morte da mãe. Lavínia, por outro lado, não parecia tomada pelo mesmo sentimento do irmão, já que encarava a morte de Christine e Brant como atos de justiça, corroborando o seu dever para com seu pai e seus antepassados. Estes fatos serão bastante relevantes à composição dos conflitos no decorrer da ação dramática em *The Haunted*. O retorno de Lavínia e Orin ao lar é compreendido de forma diferente pelos dois irmãos. A volta para casa significa o recomeço da vida para Lavínia, conforme é possível inferir na descrição abaixo:

Seu corpo, outrora tão delgado e pouco desenvolvido, tornou-se mais cheio. Seus gestos perderam a rigidez da forma retangular. Ela ostenta agora uma impressionante aparência com a mãe, sob vários aspectos, até em estar vestida da cor verde, que sua mãe tanto gostava. Caminha para a moita de lilases e ali permanece olhando fixamente para a casa. (O'NEILL, 1970, p.270).⁴⁸

A transformação visual é impactante, tal como deixa a entender a rubrica. Contudo, chama-nos a atenção a opção do dramaturgo em colocar a personagem sozinha no cenário, valorizando sua transformação, buscando surpreender o público, ao contemplar a 'nova' Lavínia. Com a morte da mãe, Lavínia parece reencarná-la, adotando os mesmos maneirismos e os tons dos vestidos usados por Christine. Tal como nas outras peças da trilogia, *The Haunted* também apresenta um *homecoming*, pois em seu retorno ao lar, Lavínia não está mudada apenas externamente. A esperança e o desejo de recomeçar a vida ilustram a transformação do *ethos* desta personagem na última parte da trilogia, tal como aconteceu ao seu pai em *Homecoming* e a Orin em *The Hunted*, quando ambos retornaram da Guerra Civil.

Contudo, em oposição à figura luminosa de Lavínia, têm-se o esquálido e sorumbático Orin, recusando-se em adentrar a casa dos Mannon, conforme se observa na passagem abaixo:

LAVÍNIA: Não pare aí, Orin! Do que é que você está com medo? Venha cá! (*Ele vem lentamente e de maneira hesitante pela esquerda, à frente. Caminha desajeitadamente, ereto, agora como um soldado. Seus movimentos e atitudes se caracterizam pela aparência de estátua que era tão marcante em seu pai. Usa agora cerrada barba curta em adição ao bigode, e isso acentua sua semelhança com o pai. Mais do que nunca se evidenciam nele os traços da máscara Mannon de impermeabilidade. Emagreceu terrivelmente e seu terno preto pende-lhe frouxamente do corpo. Seu encovado rosto moreno apresenta expressão vaga e sem vida. LAVÍNIA olha-o de relance, preocupada – dissimulando sua apreensão sob um adular tom maternal*) Você precisa ser corajoso! Este é o teste! Você tem que enfrentá-lo (*Em seguida, ansiosamente, como ele não responde*) Você sente que pode... agora que estamos aqui?

⁴⁸ Her body, formerly so thin and undeveloped, has filled out. Her movements have lost their square-shouldered stiffness. She now bears a striking resemblance to her mother in every respect, even to being dressed in the green her mother had affected. She walks to the clump of lilacs and stands there staring at the house. (O'NEILL, 1989, p.222).

ORIN (*Apaticamente*) Ficarei bem – com você. (O'NEILL, 1970, p. 271).⁴⁹

Lavínia acreditava que eles estavam livres, aptos a recomeçar a vida, a buscar a felicidade, já que, em sua perspectiva, os mortos haviam sido vingados e, conseqüentemente, iriam permitir que os irmãos vivessem em paz: “Tudo isso passou e acabou! Os mortos nos esqueceram! Nos os esquecemos! Venha! (*Ele obedece desajeitadamente. Ela o alcança no alto dos degraus e ambos entram no interior da casa*). (O'NEILL, 1970, p.272).⁵⁰

Neste momento da ação, percebe-se uma mudança no comportamento de Orin em relação à Lavínia, como se dependesse dela para a sua vida fazer sentido, o que é corroborado pelo fato de sua irmã representar, agora, a imagem da mãe, conforme pode ser observado no diálogo abaixo:

ORIN: Você não sabe quanto se tornou parecida com mamãe, Vinnie. Eu não quero dizer apenas como você ficou bonita.

LAVÍNIA (*Com assustada vivacidade*) Você acha mesmo que sou tão bonita agora como ela era, Orin?

ORIN (*Como se ela não o tivesse interrompido*) Acho que a mudança existe em sua alma, também. Notei isso sempre desde que viajamos para o Oriente. Pouco e pouco ela cresceu como se fosse a alma de mamãe – como se você a estivesse roubando – como se sua morte deixasse você livre para se transformar nela!

[...]

LAVÍNIA: Você me prometeu que não iria falar mais nenhum despropósito doentio. [...] Lembre-se de que esta volta à casa é o que você queria. Você me disse que se pudesse chegar a casa e encarar os seus fantasmas, você ficaria sabendo que poderia libertar-se para sempre da sua boba culpabilidade sobre o passado. (O'NEILL, 1970, p.276-278).⁵¹

⁴⁹ LAVINIA: Don't stop there, Orin! What are you afraid of? Come on! (*He comes slowly and hesitatingly in from left, front. He carries himself woodenly erect now like a soldier. His movements and attitudes have the statue-like quality that was so marked in his father. He now wears a close-cropped beard in addition to his moustache, and this accentuates his resemblance to the Judge. The Mannon semblance of his face in repose to a mask is more pronounced than ever. He has grown dreadfully thin and his black suit hangs loosely about him. His haggard swarthy face is set in a blank lifeless expression.*)

LAVINIA (*glances at him uneasily – concealing her apprehension under a coaxing motherly tone*). You must be brave! This is the test! You have got to face it! (*Then anxiously as he makes no reply.*) Do you feel you can – now we're here?

ORIN (*dully*) I'll be all right – with you. (O'NEILL, 1989, p. 222-223).

⁵⁰ That is all past and finished! The dead have forgotten us! We've forgotten them! Come! (*He obeys woodenly. She gets him up the steps and they pass into the house*). (O'NEILL, 1989, p.224)

⁵¹ ORIN: You don't know how like Mother you've become Vinnie. I don't mean only pretty you've grown –

LAVINIA (*with a strange shy eagerness*): Do you really think I'm as pretty now as she was, Orin?

ORIN (*as if she hadn't interrupted*) I mean the change in your soul, too. I've watched it ever since we sailed for the East. Little by little it grew like Mother's soul – as if you were stealing hers – as if her death had set you free – to become her!

[...]

Sob a perspectiva de Orin, Lavínia também parece reencarnar a figura da mãe. Ela recrimina o irmão pelo discurso sombrio e o lembra de que partira dele mesmo a decisão de retornar ao lar dos Mannon, a fim de expiar o sentimento de culpa em relação ao suicídio de Christine: Mesmo após um longo período afastado do lar dos Mannon, Orin não conseguiu superar a morte da mãe, muito menos o desejo incestuoso por ela, de maneira que, em seu retorno ao lar, será gradativamente envolvido pelos fantasmas do passado, fazendo-o lembrar da culpa e do remorso por ter provocado a morte de Christine. São expostas, portanto, as condições para o conflito entre os dois irmãos.

Conforme mencionamos anteriormente acerca da transformação de Lavínia, sua caracterização reflete agora uma mulher que aparentemente demonstra segurança e não tem pudores em expor a sua feminilidade. Essa postura desagrade os antepassados, cujos olhares recriminadores, estampados nos retratos espalhados pelos cômodos da mansão, parece condenar o comportamento de Lavínia. Naturalmente, os retratos não têm vida, porém a condição atormentada da personagem a faz pensar que eles a recriminam, encarando-os como se estivessem vivos, como pode ser observado neste trecho: “Por que olham desse jeito para mim? Eu cumpri meu dever para com vocês! Isto está acabado e esquecido!”. (O’NEILL, 1970, p.274)⁵²

Com a sensação de dever cumprido, já que vingara a morte do pai, Lavínia acreditava que havia liquidado a sua “dívida” para com os antepassados e que, portanto, estaria livre para recomeçar a vida, superando o passado de ódio e vingança dos Mannon. Entretanto, conforme veremos mais adiante, sua atitude tornar-se-á uma transgressão. Neste momento da trama, delineia-se um dos motivos que deflagram a derrocada trágica de Lavínia, pois, tal como fizera sua mãe, ao enfrentar os fantasmas do passado, insultando os antepassados por buscar o amor e a felicidade nos braços de Adam Brant, Lavínia, de certa maneira, replicará a atitude da mãe, pois renegará sua pertença à linhagem dos Mannon, reconhecendo que só poderia ser feliz se não carregasse o nome da família maldita. Isto se confirma em sua vontade de casar-se com Peter, o pretendente a qual ela rejeitara no início da trilogia, e tornar-se a Sra. Niles.

É preciso ressaltar que esta atitude de Lavínia demarca mais uma transformação no *ethos* da personagem ao longo da trilogia. Considere-se a sua caracterização em *Homecoming*,

LAVINIA: You promised you weren't going to talk any more morbid nonsense. [...] And remember this homecoming is what you wanted. You told me that if you could come home and face your ghosts, you knew you could rid yourself for ever of your silly feeling of guilt about the past. (O’NEILL, 1989, p. 228-229)

⁵² Why do you look at me like that? I've done my duty by you! That's finished and forgotten! (O’NEILL, 1989, p.226).

uma moça puritana, reprimida, caracterizada pelo conflito entre Eros e Tântatos, no qual Eros se apresenta em seu desejo incestuoso pelo pai, bem como a atração que sente pelo amante da mãe, Adam Brant. Tântatos, por sua vez, seria simbolizado pelas repressões puritanas e pelo passado maldito dos Mannon, impedindo que ela manifestasse suas paixões. Lavínia considerava a mãe como uma rival, por esta haver conquistado a atenção de Ezra e de Brant. Nesse sentido, com a morte do pai, em *The Hunted*, têm-se a mudança na sua caracterização, passando a cumprir o papel de vingadora, punindo Christine e Brant. Com o suicídio da mãe, Lavínia assume seu lugar, realizando, assim, um de seus desejos mais íntimos.

Em *The Haunted*, pelo que se demonstrou até o momento, a transformação da filha à semelhança da mãe não se dera apenas no aspecto físico, pois Lavínia apresenta-se sob o domínio de Eros, a pulsão de vida, permitindo-se ao amor, parecendo encontrar em Peter uma forma de alcançar a felicidade e a liberdade, tal como sua mãe enxergara em Brant. Entretanto, Orin representará a função que coube a Lavínia em *Homecoming*, ao perseguir Christine, submetendo-a a uma tortura psicológica. Em *The Haunted*, Orin, atormentado pela culpa e pelo remorso, será a representação de Tântatos, fazendo a irmã lembrar-se do passado, o qual Lavínia quer esquecer. O conflito entre os dois irmãos ganha intensidade dramática com a presença de Peter, conforme se observa no fragmento abaixo:

ORIN (*Em súbito e estranho tom de escarnekedora malícia*): Você já lhe perguntou por que roubou as cores de mamãe? Não posso compreender por que – até agora – e não creio que ela própria saiba. Mas isso comprovará um estranho motivo, estou certo disso, quando eu o descobrir!

LAVÍNIA (*Fazendo um sinal de advertência a PETER para não levar aquilo a sério – forçando um sorriso*): Não faça caso dele, Peter.

ORIN (*Seu tom se tornando dissimulado, insinuante e escarnekedor*): E ela se tornou romântica! Imagine isso! Influência do ‘escuro e profundo oceano azul’ – e das Ilhas, hein, Vinnie? [...] Permanecemos [lá por] um mês. (*Com ressentido amargor*) Mas elas passaram a ser as ilhas de Vinnie, não minhas. Elas só me deixaram doente – e as mulheres nuas me enojaram. Suponho ser demasiado Mannon, afinal de contas, para me transformar num pagão. Mas você precisava ter visto Vinnie com os homens ---!

LAVÍNIA (*Indignada, mas com certa culpabilidade*): Como pode você -- !

ORIN (*Sarcasticamente*): Belos e de aspecto romântico, não eram, Vinnie? – com trapos coloridos em volta das cinturas e flores transpassadas pelas orelhas! Oh, ela ficou um pouco escandalizada a princípio com as suas danças, mas depois se enamorou dos habitantes das ilhas. Se tivéssemos permanecido um mês mais, sei que a teríamos achado em alguma noite enluarada dançando sob as palmeiras – tão despida quanto às demais!

LAVÍNIA: Orin! Não seja aborrecido!

ORIN (*Aponta para os retratos ironicamente*): Imagine, se puder, os sentimentos de temor a Deus dos falecidos Mannon diante desse espetáculo!

LAVÍNIA (*Com uma olhada ansiosa para PETER*) Como pode você inventar tão desagradáveis mentiras!

ORIN (*Com maliciosa risada*) Oh, eu não estava tão cego quanto parecia! Lembra-se de Avahanni? (O'NEILL, 1970, p.284-286).⁵³

Orin parece querer desconstruir a imagem de Lavínia, pois a moça recatada pela qual Peter havia se apaixonado transformara-se em uma mulher sensual e que despertara a atenção dos homens. No discurso de Orin, fica claro o conflito entre o Paganismo e o Puritanismo, ilustrado pela forma como Lavínia liberta-se, gradativamente, dos interditos puritanos, permitindo-se ao prazer, ao passo que Orin torna-se 'demasiado Mannon', ou seja, se deixa influenciar, cada vez mais, pela noção de pecado e culpa, próprias do Puritanismo, condenando o comportamento lascivo da irmã.

Cabe ressaltar também que, considerando *o ethos* conflituoso de Orin e seu complexo de Édipo não superado, aliado ao fato de que Lavínia representa a figura da mãe, a qual ele tanto deseja, Orin já começa a demonstrar ciúmes da irmã, tentando afastá-la de Peter, ao sugerir uma relação pecaminosa de Lavínia com o nativo Avahanni. Em sua defesa, Lavínia diz que o nativo a fizera lembrar-se de Peter, aquele que ela realmente amava.

Ao revelar que a temporada em que passou nas ilhas a fizeram libertar-se da noção de pecado, Lavínia pondera que a felicidade demonstrada pelos nativos advinha do fato de eles não viverem à sombra do pecado. Nesse sentido, ela acreditava ser possível amar e queria concretizar esse sentimento junto a Peter:

⁵³ ORIN (*in a sudden strange tone of jeering malice*). Did you ask her why she stole Mother's colours? I can't see why – yet – and I don't think she knows herself. But it will prove a strange reason, I'm certain of that, when I do discover it!

LAVINIA (*making a warning sign to Peter not to take this seriously – forcing a smile*). Don't mind him, Peter.

ORIN (*his tone becoming sly, insinuating and mocking*). And she's romantic! Imagine that! Influence of the 'dark and deep blue ocean' – and of the Islands, eh, Vinnie? [...] We stopped a month. (*With resentful bitterness*.) But they turned out to be Vinnie's islands, not mine. They only made me sick – and the naked women disgusted me. I guess I'm too much of a Mannon, after all, to turn into a pagan. But you could have seen Vinnie with the men ---!

LAVINIA (*indignantly, but with a certain guiltiness*). How can you ---!

ORIN (*jeeringly*). Handsome and romantic-looking, weren't they, Vinnie? – with coloured rags around their middles and flowers stuck over their ears! Oh, she was a bit shocked at first by their dances, but afterwards she feel in love with the Islanders. If we'd stayed another month, I know I'd have found her some moonlight night dancing under the palm trees – as naked as the rest!

LAVINIA. Orin! Don't be disgusting!

ORIN (*points to the portraits mockingly*). Picture, if you can, the feelings of the God-fearing Mannon dead at that spectacle!

LAVINIA (*with an anxious glance at Peter*). How can you make up such disgusting fibs?

ORIN (*with a malicious chuckle*). Oh, I wasn't as blind as I pretended to be! Do you remember Avahanni? (O'NEILL, 1989, p.234-235).

LAVÍNIA (*sonhadora*): Amei essas ilhas. Elas acabaram de me libertar. Havia lá algo misterioso e belo – um espírito bom – de amor – provindo da terra e do mar. Ele me fez esquecer a morte. [...] Oh, Peter, fique perto de mim! Preciso sentir amor! O amor é toda a beleza! Eu não sabia disto. Era uma tola. (*Beija-o apaixonadamente. Ele corresponde, estimulado, e ao mesmo tempo um pouco surpreso com a audácia dela. Ela prossegue ardentemente*) Estaremos casados em breve, não estaremos, e moraremos no campo longe dos parentes e do seu falatório. Vamos criar para nós uma ilha na Terra, e teremos filhos e os amaremos, e lhe ensinaremos a amar a vida a tal ponto que nunca sejam possuídos pelo ódio e pela morte. (O'NEILL, 1970, p.289-290).⁵⁴

Em sua fala, Lavínia traz a força de Eros, enfatizada no seu desejo pela vida, na forma romântica como se refere aos elementos da natureza e os associa a beleza e ao amor. Sem dúvida, trata-se de uma mudança substancial no *ethos* desta personagem, surpreendendo o próprio Peter, na maneira com a qual ela expressa seus sentimentos sem medo de ser recriminada por isso. O beijo apaixonado do casal provoca a intensificação do ciúme de Orin, o que enseja uma *peripeteia* na ação dramática desta parte da trilogia. A partir deste momento, Lavínia passará a ser atormentada por Orin, que ameaça contar a verdade dos Mannon para todos.

Os papéis se invertem em *The Haunted*, visto que a acusadora Lavínia de *Homecoming* passa a ser perseguida, pois sabe que o passado a condena e tem medo que ele seja revelado por Orin. Este, por sua vez, representa a moral puritana e a ideia de crime e castigo, ao zombar da irmã, por achar que escaparia ilesa da responsabilidade pelas mortes causadas por sua inveja e desejo de vingança, conforme se verifica no trecho que se segue:

LAVÍNIA (*Em voz baixa*): Sim, é por isso que vivo aterrorizada – que em um de seus acessos você diga alguma coisa diante de alguém - agora que tudo passou e está esquecido – quando não existe a mais leve suspeita.

ORIN (*Asperamente*): Você estava esperando que poderia escapar ao castigo? Você não pode! Confessar e expiar em toda a extensão da lei! Esta é a única maneira de limpar nossas almas a culpa do sangue de nossa mãe!

⁵⁴ LAVÍNIA (*dreamly*). I loved those islands. They finished setting me free. There was something there mysterious and beautiful – a good spirit – of love – coming out of the land and sea. It made me forget death. [...] Peter, hold me close to you! I want to feel love! Love is all beautiful! I never used to know that! I was a fool! (*She kisses him passionately. He returns it, aroused and at the same time a little shocked by her boldness. She goes on longingly.*) We'll be married soon, won't we, and settle out in the country away from folks and their evil talk? We'll make an island for ourselves on land, and we'll have children and love them and teach them to love life so that they can never be possessed by hate and death. (O'NEILL, 1989, p.239)

LAVÍNIA (*Insensatamente*): Sssh! Quer parar!

ORIN: Pergunte a nosso pai, o juiz, se não é? Ele sabe! Ele me conta!

LAVÍNIA: Oh, Deus! Quantas vezes e vezes e vezes! Você não esquecerá nunca seu estúpido sentimento de culpa! Não vê como me tortura? Você se tornou meu sentimento de culpa, também! (*Com instintiva explosão de seu velho ciúme*) Como pode você amar ainda aquela vil mulher – quando sabe que ela só queria abandonar você sem um pensamento e casar com –

ORIN (*Em feroz acusação*) Sim! Exatamente como você está projetando agora me abandonar e casar com Peter! Mas, por Deus, você não o fará! (O'NEILL, 1970, p.298-299).⁵⁵

Lavínia tenta convencer Orin a superar o passado, porém, seu irmão não compartilha do mesmo pensamento, relembando-a da culpa e do remorso pelos atos cometidos. O passado insiste em se fazer presente, pois, a imagem de Christine atormenta Lavínia, visto que, por mais que ela tenha tentado assumir o lugar da mãe, a culpa e o remorso impedem-na de realizar o seu desejo. Por isso, Lavínia deixa-se contaminar novamente pelo ódio que sentia por Christine, ao perceber que seu irmão também era apaixonado pela mãe e que Orin não iria permitir que ela fosse feliz ao lado de Peter.

Na medida em que o conflito entre os irmãos se intensifica, percebe-se um investimento na construção da empatia de Lavínia, pois a sua luta pela vida e o anseio de superar o passado são obstaculados por Orin. Nesse sentido, considere-se o fragmento abaixo em que os dois irmãos conversam sobre o nativo Avahanni:

ORIN: Então você o beijou, não foi? E foi só isso?

LAVÍNIA (*Em repentina explosão de feroz sarcasmo que lembra sua mãe no último Ato de A VOLTA AO LAR, quando estava estimulando EZRA MANNON à violência pouco antes do assassinio dele*) E que mal há se não foi? Eu não sou propriedade sua! Tenho o direito de amar!

ORIN (*Reagindo como seu pai o fizera – o rosto lívido – com um grito rouco de fúria agarra-a pelo pescoço*) Você – você se prostituiu! Eu a matarei! (*Em seguida subitamente cede, tornando-se fraco e lamentável*) Não! Você

⁵⁵ LAVINIA (*in a low voice*). Yes, that is what I live in terror of – that in one of your fits you'll say something before someone – now after it's all past and forgotten – when there isn't the slightest suspicion ---

ORIN (*harshly*). Were you hoping you could escape retribution? You can't! Confess and atone to the full extent of the law! That's the only way to wash the guilt of our mother's blood from our souls!

LAVINIA (*distractedly*). Sssh! Will you stop!

ORIN. Ask our father, the Judge, if it isn't! He knows! He keeps telling me!

LAVINIA. Oh, God! Over and over and over! Will you never lose your stupid guilty conscience! Don't you see how you torture me! You're becoming my conscience, too! (*With an instinctive flare-up of her old jealousy.*) How can you still love that woman so – when you know all she wanted was to leave you without a thought a marry that ---

ORIN (*with fierce accusation*). Yes! Exactly as you're scheming now to leave me and marry Peter! But, by God, you won't! (O'NEILL, 1989, p.246-247).

mentiu a respeito dele, não foi? Pelo amor de Deus, diga-me que está mentindo, Vinnie!

LAVÍNIA (*Estranhamente abalada e tremendo – gagueja*) Sim – era mentira – como podia você acreditar que eu – Oh, Orin, alguma coisa me fez dizer aquilo a você – contra a minha vontade, alguma coisa se ergueu de mim – como um espírito mau! (O’NEILL, 1970, p.304).⁵⁶

Fica claro pelas rubricas que, os papéis assumidos por Lavínia e Orin em *The Haunted* equivalem ao de Christine e Ezra em *Homecoming*, ilustrado pelos maneirismos dos pais replicados nas atitudes dos filhos. Em Lavínia, reflete-se a altivez de Christine, a manifestação de Eros, o desejo de amar, ao passo que Orin reproduz o ciúme doentio do pai, a pulsão de destruição, representada por Tântatos. Contudo, devido à condição fragilizada e ao *ethos* conflituoso de Lavínia e Orin, os irmãos parecem recuar de seus desejos, como se, estranhamente, estivessem acometidos de uma força que os impulsionava para o conflito.

Todavia, a discussão dos irmãos enseja uma *anagnorisis* para Orin, ao tomar consciência de que eles estavam condenados ao destino maldito dos Mannon, replicando os atos dos antepassados, conforme se verifica em seu diálogo com Lavínia: “Você não consegue ver que estou agora no lugar de papai e você no de mamãe? Este é o miserável destino vindo do passado que não ousei predizer! Sou o Mannon ao qual você está acorrentada.” (O’NEILL, 1970, p.305).⁵⁷ Por mais que tentem se desvencilhar, os membros da família sempre estarão atrelados ao passado de culpa e remorso, provocados por atos de ódio e vingança cometidos pelos antepassados. Tendo suas vidas reguladas pelos princípios puritanos, os Mannon reprimem sua sexualidade, ensejando o recalçamento do desejo, o qual retorna sob a forma de perversão, em que o amor e as paixões se manifestam de forma doentia, patológica, através dos desejos incestuosos dos filhos pelos pais. Ressalta-se aqui a referência a *ate* dos Mannon, sobre a qual tecemos considerações anteriormente, representada pelo passado maldito que interpela Lavínia e Orin a repetir os mesmos atos de seus antepassados. Sendo, portanto, atos

⁵⁶ ORIN. So you kissed him, did you? And that was all?

LAVINIA (*with a sudden flare of deliberately evil taunting that recalls her mother in the last act of “Homecoming”, when she was goading Ezra Mannon to fury just before his murder*). And what if it wasn’t? I’m not your property! I have a right to love!

ORIN (*reacting as his father had – his face grown livid – with a hoarse cry of fury grabs her by the throat*). You – you whore! I’ll kill you! (*Then suddenly he breaks down and becomes weak and pitiful.*) No! You’re lying about him, aren’t you? For God’s sake, tell me you’re lying, Vinnie!

LAVINIA (*strangely shaken and trembling – stammers*). Yes – it was a lie – how could you believe I – Oh, Orin, something made me say that to you – against my will – something rose up in me – like an evil spirit! (O’NEILL, 1989, p.251).

⁵⁷ Can’t you see I’m now in Father’s place and you’re Mother? That’s the evil destiny out of the past I haven’t dared predict! I’m the Mannon you’re chained to! (O’NEILL, 1989, p.252).

os quais se revelaram errôneos e trágicos, não será difícil imaginar que os dois irmãos terão o mesmo destino fatídico de seus pais.

Contudo, a complexidade no enredamento dos conflitos ao longo da trama reserva surpresas quanto ao destino dos personagens Lavínia e Orin. Não nos restam dúvidas de que a ação dramática caminha para os seus momentos finais, na medida em que o conflito entre os irmãos atinge o ponto de dissensão máxima. Isto fica patente no diálogo que se segue, no qual Orin confessa o seu amor por Lavínia, pois, na perspectiva dele, conforme já pontuamos, a imagem de sua mãe reflete-se na irmã, de maneira que o seu objeto de desejo passa a ser Lavínia. Mesmo ciente do pecado do incesto, Orin diz ser este o modo dos Mannon relacionarem-se, assombrados pela culpa e pelos seus sentimentos reprimidos:

ORIN: Você não parece perceber tudo quanto significa para mim agora – tudo que você mesma fez significar – desde que assassinamos mamãe!

LAVÍNIA: Orin!

ORIN: Eu a amo agora com toda a culpa em meu íntimo – a culpa de que compartilhamos! Talvez eu a ame demais, Vinnie!

LAVÍNIA: Você não sabe o que está dizendo!

ORIN: Há momentos agora em que você não parece minha irmã, nem mamãe, mas alguma coisa estranha com o mesmo lindo cabelo – (*Toca-lhe o cabelo acariciadoramente*) Talvez você seja Marie Brantôme, hem? E diz que não há fantasmas nesta casa?

LAVÍNIA (*Fitando-o com fascinado horror*) Pelo amor de Deus -- ! Não! Você está demente! Você não pode estar querendo.... (O'NEILL, 1970, p. 324-325).⁵⁸

Neste diálogo, evidencia-se a referência ao cabelo como símbolo de união entre Lavínia, Christine e Marie Brantôme, aquela que teria desencadeado a sequência de atos de ódio e vingança que atormentaram a existência dos Mannon. Lembremos que tal comparação já havia sido feita por Brant, quando este cortejava Lavínia. O *ethos* atormentado de Orin é

⁵⁸ ORIN. You said you would do anything for me. That's a large promise, Vinnie – anything!

LAVÍNIA (*shrinking from him*). What do you mean? What terrible thing have you been thinking lately – behind all your crazy talk? No, I don't want to know! Orin! Why do you look at me like that?

ORIN. You don't seem to feel all you mean to me now – all you have made yourself mean – since we murdered Mother!

LAVÍNIA. Orin!

ORIN. I love you now with all the guilt in me – the guilt we share! Perhaps I love you too much, Vinnie!

LAVÍNIA. You don't know what you're saying!

ORIN. There are times now when you don't seem to be my sister, nor Mother, but some stranger with the same beautiful hair – (*He touches her hair caressingly. She pulls violently away. He laughs wildly.*) Perhaps you're Marie Brantôme, eh? Andy ou say there are no ghosts in this house?

LAVÍNIA (*staring at him with fascinated horror*). For God's sake ---! No! You're insane! You can't mean ---- ! (O'NEILL, 1989, p.268).

destacado na forma como compara a irmã à Christine e Marie Brantôme, como se Lavínia fosse um reflexo destas duas mulheres. Orin se deixa dominar por suas pulsões e expressa a sua paixão incestuosa por Lavínia, que se apavora diante da revelação do irmão.

A tortura psicológica à qual Orin submete Lavínia culmina num acesso de raiva desta, que manifesta o seu desejo de que o irmão deveria acabar com a própria vida, se não fosse tão covarde:

ORIN: Vinnie! Pelo amor de Deus, vamos agora confessar e pagar a pena pelo assassinato de mamãe, e juntos encontrar a paz!

LAVÍNIA (*Tentada e torturada, num sussurro de cobiça*): Paz! (*Então convocando sua vontade, retrocede indômitamente*) Não! Você é um covarde! Não há nada a confessar! Foi apenas justiça!

ORIN (*Volta-se e se dirige aos retratos na parede com demente escárnio*) Vocês a ouvem? Vocês acharão Lavínia Mannon mais dura de dobrar do que eu! Vocês vão ter de persegui-la e acuá-la a vida toda!

LAVÍNIA (*Rompendo seu controle – voltando-se contra ele agora numa explosão de frenético ódio e furor*) Odeio você! Eu gostaria que você estivesse morto! Você é vil demais para viver! Deveria matar-se se não fosse covarde! (O'NEILL, 1970, p.325-326).⁵⁹

Assim, o conflito entre os irmãos alcança o ponto de dissensão máxima, pois Lavínia, tomada por um impulso, deseja a morte de Orin. O id se manifesta no descontrole desta personagem, instando o ego a expressar o desejo mais íntimo de Lavínia, ainda que este seja condenável. Essa atitude da personagem, semelhante à *hybris* dos gregos, desencadeia seu erro trágico, sua *hamartia*, pois, a princípio, Orin havia interpretado as palavras da irmã em tom de ordem, como se tivessem sido proferidas por Christine. Entretanto, essa ordem revelou-se uma *anagnorisis*, pois Orin percebera que a morte seria a única saída para encontrar a tão almejada paz. Têm-se a catástrofe, a qual é materializada no suicídio de Orin.

Como consequência, Lavínia retorna ao estado de luto, mas ainda mantém a esperança de casar-se com Peter, numa última tentativa de escapar ao destino maldito dos

⁵⁹ ORIN: [...] Vinnie! For the love of God, let's go now and confess and pay penalty for Mother's murder, and find peace together!

LAVINIA (*tempted and tortured, in a longing whisper*). Peace! (*Then summoning her will, springs to her feet wildly.*) No! You coward! There is nothing to confess! There was only justice!

ORIN (*turns and addresses the portraits on the wall with a crazy mockery*). You hear her? You'll find Lavinia Mannon harder to break than me! You'll have to haunt and hound her for a lifetime!

LAVINIA (*her control snapping – turning on him now in a burst of frantic hatred and rage*). I hate you! I wish you were dead! You're too vile to live! You'd kill yourself if you weren't a coward! (O'NEILL, 1989, p.268-269).

Mannon para ser feliz ao lado do homem que ama. Ela decora a mansão com flores, replicando, inconsciente, o ato da mãe em *Homecoming*, quando Christine estava aguardando a visita de Brant. Contudo, os mortos sempre encontrarão uma forma de interferir nas ações daqueles que almejam a felicidade, castigando-os por intentarem escapar do passado que os condena. Lavínia será duplamente punida, pois ela insultou os antepassados não só por sua recusa em pertencer à linhagem dos Mannon, mas também por seu desejo de lutar pela vida e pelos seus sonhos. Parecendo pressentir seu fim trágico, considere-se a intensidade com a qual ela se dirige a Peter:

LAVÍNIA (*desesperadamente*) Ouça, Peter! Por que precisamos esperar pelo casamento? Quero um momento de alegria – de amor – para compensar o que vai acontecer! Quero isso agora! Você não pode ser forte, Peter? [...] Você não pode esquecer o pecado e ver que todo amor é belo? (*Ela o beija com desesperada paixão*) Beije-me! Abrace-me bem apertado! Deseje-me! Deseje-me tanto que mataria qualquer pessoa para me possuir! Eu fiz isso – por você! Tome-me nesta casa dos mortos e me ame! Nosso amor há de expulsar os mortos! Ele os envergonhará, levando-os de volta à morte! (*No mais alto grau de desespero e frenética paixão*) Deseje-me! Tome-me, Adam! (*Ela torna a si mesma com um sobressalto por esse nome lhe haver escapado – desnorreada, rindo de maneira idiota*) Adam? Por que eu o chamei de Adam? Eu nunca ouvi este nome antes – fora da Bíblia! (*Então de súbito com uma desesperada, exausta determinação*) Sempre os mortos interferindo! Não adianta continuar. [...] Não posso casar com você, Peter! Você nunca mais deve me procurar! [...] O amor não me é permitido. Os mortos são demasiadamente fortes! (O'NEILL, 1970, p. 344-345).⁶⁰

Não há dúvidas que temos diante de nós uma 'nova' Lavínia, completamente distinta daquela a qual conhecemos no início da trilogia. Percebe-se que o ato que tanto condenara na mãe, o pecado da fornicção, ela quer cometer com Peter. O ultraje à honra dos Mannon é ainda maior, porque ela quer que Peter a possua dentro da mansão, símbolo do ódio provocado por um ato de luxúria. Mas os mortos haveriam de se vingar de Lavínia, de maneira que isto ocorre no momento em que ela está tomada de desejo por Peter. Têm-se o

⁶⁰ LAVINIA (*desperately*) Listen, Peter! Why must we wait for marriage? I want a moment of joy – of love – to make up for what's coming! I want it now! Can't you be strong, Peter? [...] Can't you forget sin and see that all love is beautiful? (*She kisses him with desperate passion.*) Kiss me! Hold me close! Want me! Want me so much you'd murder anyone to have me! I did that – for you! Take me in this house of the dead and love me! Our love will drive the dead away! It will shame them back into death! (*At the topmost pitch of desperate, frantic abandonment.*) Want me! Take me, Adam! (*She is brought back to herself with a start by this name escaping her – bewildered, laughing idiotically.*) Adam? Why did I call you Adam? I never even heard that name before – outside the Bible! (*Then suddenly with a hopeless, dead finality.*) Always the dead between! It's no good trying any more! [...] I can't marry you, Peter. You mustn't ever see me again. [...] Love isn't permitted to me. The dead are too strong! (O'NEILL, 1989, p. 284-285)

ato falho com o retorno do recalçado, conforme destacamos com Chauí (1988), pois o desejo reprimido se manifesta. Em seu inconsciente, Lavínia queria ser possuída por Brant e não por Peter. Este ato provoca uma *peripeteia* e uma *anagnorisis*, pois Lavínia se dá conta que a paixão não lhe é permitida; a presença onipresente dos mortos irá lembrá-la deste fato. Nesse sentido, o desejo de casar-se com Peter é rechaçado, forçando Lavínia a dispensá-lo. Contudo, ele parece não estar convencido da decisão de sua pretendente, obrigando-a a revelar o pecado que cometera ao lado de Avahanni:

LAVÍNIA (*Estridentemente*) Por que eu não poderia? Eu o desejei! Desejei aprender o amor com ele – amor que não era pecado! E eu o fiz, estou-lhe contando! Ele me possuiu! Fui amante dele!
 PETER (*Encolhendo-se como se ela lhe tivesse batido na face, fita-a com um olhar de horrorizada repulsa – com amarga, entrecortada cólera*) – [...] você é má de coração – não admira que Orin se suicidasse – Deus, eu – eu espero que você seja castigada – eu -! (*Precipita-se para fora pelo caminho à esquerda*). (O’NEILL, 1989, p.346).⁶¹

A rejeição de Peter é o último passo para o reconhecimento de condição fatídica de Lavínia, fato que corrobora a decisão desta personagem em punir a si mesma, reclusa em sua própria casa. Tem-se a segunda catástrofe de *The Haunted*, pois a reclusão de Lavínia representa uma “morte em vida”, por condenar-se a viver enclausurada no mausoléu da família, atormentada pelos antepassados, conforme se observa na última fala desta personagem:

LAVÍNIA (*Inflexivelmente*): Não vou da maneira pela qual mamãe e Orin foram. Isso é escapar do castigo. E aí não ficou ninguém para me castigar. Eu sou a última dos Mannon. Tenho que [...] castigar a mim mesma! Viver aqui sozinha com os mortos será pior ato de justiça do que morte ou prisão! Nunca mais sairei e não verei mais ninguém! Conservarei as venezianas tão hermeticamente fechadas que nenhum raio de sol poderá por elas penetrar. Vou viver sozinha com os mortos, e guardar os segredos deles, e deixar que eles me persigam, até que a maldição seja resgatada e que ao último Mannon seja permitido morrer. (*Com estranho e cruel sorriso de exultação maligna*)

⁶¹ LAVINIA (*stridently*). Why shouldn’t I? I wanted him! I wanted to learn love from him! – love that wasn’t a sin! And I did, tell you! He had me! I was his fancy woman!
 PETER (wincing as if she had struck him in the face, stares at her with a stricken look of horrified repulsion – with bitter, broken anger). Then – Mother and Hazel were right about you – you are bad at heart – no wonder Orin killed himself – God, I- I hope you’ll be punished – I --! (He hurries blindly off down the drive to the left.). (O’NEILL, 1989, p. 286).

sobre os anos de auto-tortura) Sei que eles se encarregarão disso caso eu viva muito tempo! Cabe aos Mannon [...] castigarem a si mesmos por terem nascido. (O'NEILL, 1970, p.347).⁶²

O barulho das janelas sendo fechadas, nos faz lembrar do estampido dos canhões anunciando o fim da Guerra Civil e soam como uma ordem de comando para que Lavínia se dirija para o interior da casa e tranque a porta, encerrando a trilogia. Porém, enquanto os canhões simbolizavam o fim da Guerra Civil e, por consequência, a esperança de dias melhores, o cerrar das janelas simboliza a danação, a negação da vida, o cumprimento do destino maldito dos Mannon. Têm-se, assim, a configuração ideal para a produção da catarse, momento em que o público pode se compadecer do infortúnio de Lavínia que, embora ciente de sua condição trágica, lutara até o fim por seus sonhos e seu desejo de ser feliz.

Percebe-se, portanto, que o ato excessivo de Lavínia, ao enfrentar os seus antepassados, configurando-se em seu erro trágico, impulsiona a catástrofe, a “morte em vida” da personagem. Esta concatenação de elementos corrobora a catarse, o que nos autoriza a pensar que O'Neill elaborara uma tragédia “perfeita”, tal como pensada por Aristóteles. Contudo, o dramaturgo norte-americano articula o enredamento da ação trágica ao *ethos* dos personagens, refletindo o forte investimento na caracterização dos personagens ocorrida na transição da tragédia clássica para o drama social. Em *Mourning Becomes Electra*, ressalta-se a subjetividade do *ethos* engendrando os conflitos entre personagens, recurso antevisto nas contribuições de Hegel e, posteriormente, de Lawson, em relação à tradição dos estudos sobre dramaturgia na modernidade. O homem do início do século XX, representado pelos personagens de O'Neill, surge em cena acometido pela culpa, pelo remorso e em conflito com seus desejos reprimidos, alojados no inconsciente. Este homem torna-se, portanto, vítima de si mesmo, de maneira que o drama de O'Neill, conforme dissemos com Raymond Williams (2002), representa “a tragédia do ser isolado”, o qual não mais encontra sentido na vida.

“Os mortos, por que os mortos não querem morrer?”. É esta frase de Lavínia que simboliza a tragicidade dos momentos finais da trilogia. Ao chamar Peter de Adam, ela comete um ato falho, no qual entendemos que há uma *anagnorisis*, um momento em que algo

⁶² LAVINIA (*grimly*): I'm not going the way Mother and Orin went. That's escaping punishment. And there's no one left to punish me. I'm the last Mannon. I've got to punish myself! Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison! I'll never go out or see anyone! I'll have shutters nailed close so no sunlight can ever get in. I'll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! (*With a strange cruel smile of gloating over the years of self-torture.*) I know they will see to it I live for a long time! It takes the Mannons to punish themselves for being born! (O'NEILL, 1989, p.287-288).

se revela diante da personagem, visto que o desejo recalcado por Brant se manifestou, fazendo com que Lavínia se dê conta de sua condição trágica, percebendo não haver a possibilidade de ser feliz sendo uma Mannon, pois os mortos sempre estariam presentes para atormentar sua existência, mesmo que ela resistisse em não admitir.

A partir desta ação, entendemos que há a última *peripeteia*, uma ‘reviravolta’ final na ação dramática, considerando-se que Lavínia, incapaz de lutar contra a herança maldita de sua família, bem como sua condição de única sobrevivente dos Mannon, condena a si mesma, ao decidir viver enclausurada no mausoléu da família, atormentada pelos retratos dos antepassados. Ela será responsável por enterrar os segredos de sua linhagem, o que a fará abdicar-se de sua liberdade e renegar a própria felicidade. O ato falho de Lavínia desvela à personagem o seu destino, enfatizando o seu perfil trágico, ao reconhecer que não adiantaria fugir dos seus erros e culpas, pois eles estariam sempre presentes, até mesmo no inconsciente da personagem. O passado que não quer passar mostra a Lavínia sua condição de “última Mannon”, aquela que deve enclausurar-se na ‘tumba’ da família.

A catástrofe concretizada na morte simbólica da moça puritana, que, no decorrer da trilogia, se transformara em uma mulher sedutora, tal como sua mãe, sela o destino trágico de Lavínia, constituindo-se numa possível releitura da noção de destino e fatalidade dos gregos. Os desígnios divinos que interferiam na vida de alguns personagens das tragédias gregas, contribuindo com a sua derrocada trágica, são substituídos, no drama de O’Neill, pelo passado de ódio e vingança que assombra o clã dos Mannon, cujos segredos não podem ser revelados, sob pena de trazerem a ruína e a desonra à uma família orgulhosa demais para admitir seus medos e suas culpas.

A linhagem dos Mannon é atormentada pela culpa e pelo remorso, provocados por ações cometidas pelos seus próprios membros. A noção de pecado e a negação ao desejo, luxurioso na concepção puritana, levam os Mannons a uma autopunição, pois tal como afirma Lavínia “cabe aos Mannon se castigarem a si mesmos por terem nascido”⁶³ (O’NEILL, 1970, p. 347). Nesse contexto, Rabelo (2004) fornece-nos um comentário pertinente acerca da condição de Lavínia como a última de sua linhagem a estar viva:

Lavínia, por ser a última dos Mannons, deve punir-se a si mesma. O castigo que decide infligir-se, muito pior que o suicídio ou a prisão por determinação legal, é passar o resto de sua vida sozinha entre os mortos de sua família, perseguida por eles, fechada numa casa em que não mais entrará nenhum

⁶³ “It takes the Mannons to punish themselves for being born.” (O’NEILL, 1989, p. 288).

raio de sol até que a maldição dos Mannons seja esgotada com a morte de seu último membro. (RABELO, 2004, p.92).

Em *Mourning Becomes Electra*, cada peça da trilogia apresenta uma faceta do *ethos* de Lavínia, como se máscaras sobrepostas lhe fossem retiradas ao longo da trama. Em *Homecoming*, temos a protagonista como a moça retraída, representante da figura paterna e perseguidora da mãe, recriminando-a por suas atitudes pecaminosas, sob a ótica do Puritanismo. Christine e Lavínia agem em posições antagônicas: a primeira representando a força de Eros, a paixão e o desejo de liberdade nos braços do amante, Adam Brant. Lavínia, por sua vez, representa Tântatos, a lei, o interdito puritano e o dever de punir a mãe pecadora. Suas vestes negras, em oposição aos vestidos luminosos usados pela mãe, representam também o seu ódio e o recalque, pelo fato de Christine atrair a atenção dos homens e não ter medo de expressar suas emoções. Esses sentimentos reprimidos por Lavínia simbolizam a representação de Eros, corroborando a complexidade na caracterização desta personagem, pois demonstra o seu conflito interno entre Eros e Tântatos, ao tentar impedir que seus desejos mais íntimos sejam expressos.

O retorno do General Mannon apenas intensifica a relação conflituosa entre mãe e filha, pois o período em que Ezra esteve nos campos de batalha tornara-o um homem mais sensível, desejoso pelo amor de Christine. Infelizmente, sua tentativa de redenção mostrou-se tardia, pois a esposa o acusa de tê-la transformado numa mulher fria e sem emoções, enquanto Adam Brant fê-la reavivar um sentimento adormecido: a paixão pela vida, a qual ela não tinha esperanças que um dia iria recuperar.

Com o assassinato de Ezra no fim da primeira peça e a chegada de Orin no início de *The Hunted*, Lavínia se transforma numa vingadora implacável, utilizando o irmão como instrumento para vingar-se de Christine. Muito mais do que retomar a honra ferida dos Mannon, ao buscar a punição daquela que os renegou e desonrou, Lavínia trama a morte do Capitão Brant, o amante de Christine, não somente como uma forma de punir os atos da mãe, mas também para demonstrar a Orin que a mãe não era digna de compaixão, pois a verdadeira paixão de Christine era Brant e não o filho. Embora justifique os seus atos em nome de uma justiça, a “justiça dos Mannon”, Lavínia esconde em sua vingança o desejo recalçado pelo Capitão e a aversão à mãe.

Com a saída de cena de Christine, Lavínia ressurgue em *The Haunted*, a terceira parte da trilogia, como uma mulher sedutora e transgressora, tal como sua mãe, renegando a sua

família e os preceitos puritanos. Embora busque a felicidade e o recomeço de uma vida alheia à noção de pecado e culpa, Lavínia esquece que, sendo uma Mannon, jamais poderia encontrar a felicidade. Nesse sentido, Orin será aquele que a fará lembrar-se do passado e dos pecados que ela cometera na viagem às ilhas do Pacífico. Ele simboliza, portanto, a Erínia grega para a irmã, torturando-a, lembrando os momentos da viagem, nos quais Lavínia se permitiu ao desejo, expressando sua sexualidade sem as amarras da moral puritana. Orin incute o sentimento de culpa e remorso na irmã, recriminando-a por sua transgressão, tal como a própria Lavínia fizera com a mãe em *Homecoming*. Nesse sentido, os papéis invertem-se em *The Haunted*, pois Lavínia, antes algoz de sua mãe, torna-se vítima diante das cobranças do irmão. Com a morte de Brant e Christine, Lavínia acredita que punira àqueles que haviam desonrado a família. Com o dever cumprido, crê numa liberdade utópica, numa redenção ao amor, como se o fato de ter vingado a morte de seu pai, fosse o suficiente para que os antepassados a deixassem viver em paz.

Este conflito entre Lavínia e seus antepassados permite que a personagem se torne empática, pois ela, antes algoz e perseguidora, em nome de uma justiça forjada por seus antepassados, torna-se vítima destes, como também de si mesma. Lavínia não percebe que, com seus atos ao longo da trama, minara não só as possibilidades de seus familiares serem felizes, ao tentarem escapar da maldição dos Mannon, mas também a sua própria felicidade. O desejo incestuoso pelo pai, bem como a frustração em não ter o amor correspondido por este, fazem com que ela transfira esse sentimento para Adam Brant. Entretanto, tal como Ezra, Brant não resistira aos encantos de Christine, intensificando o ódio e a inveja de Lavínia pela mãe. Disposta a não permitir a felicidade de Christine, ela manipula Orin, já transtornado pelos horrores da Guerra Civil, para que este a auxilie em seu plano de vingança.

Entretanto, compreendendo o desejo de Lavínia em recomeçar a vida longe da noção de pecado, poderíamos questionar o porquê de a personagem retornar ao lar dos Mannon, símbolo do ódio entre consanguíneos e dos interditos do Puritanismo. Se considerarmos essa atitude de retornar a casa e enfrentar os fantasmas do passado como errônea, a qual encaminha a personagem ao seu destino trágico, temos, então, um paralelismo entre as peças que compõem a trilogia.

Em *Homecoming*, temos o retorno do General Ezra, que acaba sendo assassinado por sua esposa, Christine. Na segunda parte da trilogia, *The Hunted*, o filho Orin retorna da Guerra, mas sucumbe ao suicídio por considerar-se culpado pela morte da mãe, ao passo que em *The Haunted*, a derradeira parte de *Mourning Becomes Electra*, Lavínia retorna de uma viagem pelas Ilhas do Pacífico, desejosa em recomeçar a vida, enfrentando seus medos e suas

culpas, mas não resiste à pressão dos antepassados, os quais insistem em puni-la por seus atos de vingança e ódio, condenando-a à clausura e à danação no lar maldito dos Mannon.

Esses sucessivos retornos ilustram o fato de que Ezra, Orin e Lavínia encaram o retorno ao lar como uma maneira de recomeçar a vida e expiar a culpa pelos erros cometidos no passado. Entretanto, estas tentativas acabam frustradas, pois a mansão dos Mannon, mais do que um lar, torna-se um leito de morte para aqueles que ousam cometer transgressões, justamente quando resolvem lutar pela vida, livre de culpas e da noção de pecado, afrontando os antepassados.

Ao tomar o lugar da mãe, Lavínia representa a figura materna para Orin e o encoraja a enfrentar os medos e superar o sentimento de culpa pela morte de Christine. Embora essa atitude de Lavínia seja bem intencionada, acaba corroborando a sua derrocada trágica, já que Orin, ao se deixar influenciar pelos olhares inquisidores e ameaçadores dos antepassados, contamina-se por um sentimento de culpa e remorso exacerbados, fazendo com que recrimine a transgressão de Lavínia. Nesse sentido, Adriano de Paula Rabelo destaca:

O Puritanismo venceu. [O] sonho em escapar ao estigma familiar foi uma ilusão. Lavínia não foi capaz de superar o imenso poder do mal, força que não pode nem compreender nem controlar, mas seu reconhecimento e a aceitação do que se realiza como um destino inevitável são heróicos e lhe dão lugar na galeria das grandes figuras da tradição do gênero trágico. (RABELO, 2004, p.97).

A felicidade, portanto, é um interdito para os Mannon. Aqueles que a almejaram e lutaram por uma vida longe do moralismo puritano, tentando fugir do anátema dos Mannon, descambaram para o trágico: Ezra, Christine, Orin e no fim, Lavínia. Porém, diferentemente de sua mãe e de seu irmão, ela não toma o caminho do suicídio, pois reconhece que só os Mannons mortos poderiam puni-la adequadamente. No encerramento da trilogia, o heroísmo de Lavínia decorre justamente de sua luta pela vida, de não se entregar a um destino maldito sem resistir a ele. Ao renegar sua pertença à linhagem dos Mannon, Lavínia provocou a fúria de seus antepassados e selou o seu destino trágico, mas manteve-se serena, ao reconhecer a sua missão de encerrar a maldição da família.

Com a ausência de um final feliz para sua protagonista, O'Neill ressalta que, por mais que ela tenha lutado pela vida e tenha tido a coragem de renegar à sua linhagem, numa demonstração de desprendimento e de recusa à moral puritana na qual foi criada, a felicidade

e o amor livre de pecado lhes eram interditados, pois a culpa e o remorso eram mais fortes. O caminho para expiar as culpas e os pecados da sua família seria fechar-se para o mundo, simbolizando uma “morte em vida”, pois, na concepção dos Mannon, o luto e a morte lhes caem bem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua *Poética*, Aristóteles reconhece no poeta um criador de mitos, manipulando os elementos da narrativa mítica de acordo com seus propósitos dramáticos, sempre observando critérios de verossimilhança e coerência no desenvolvimento das tramas. Nesse sentido, arriscamo-nos a afirmar que O'Neill torna-se um criador de mitos, ao modernizar uma tragédia grega e adicionar elementos, os quais inexistentes no universo grego, conferem um aspecto moderno e, ao mesmo tempo, original à trama. A figura de Electra, secundária na trilogia esquiliana, é elevada à condição de protagonista em *Mourning Becomes Electra*, conferindo importância à personagem e destacando o seu potencial trágico, um dos objetivos de O'Neill.

O dramaturgo norte-americano manteve a trama central da *Oréstia*, isto é, a trajetória de vingança dos filhos contra àqueles que mataram o patriarca da família. Adepto às experimentações na forma e conteúdo do fazer dramático, O'Neill tinha por objetivo criar um drama psicológico moderno, tendo como referência a tragédia de Ésquilo. O protagonista não seria Orestes, mas sim, sua irmã, Electra, pois o dramaturgo entendia que esta personagem havia sido desperdiçada pelos tragediógrafos gregos, pelo fato de não terem explorado o potencial trágico que ela poderia oferecer.

Em *Ésquilo*, não se observam mudanças no cerne da narrativa mítica dos Atridas, a qual constava no imaginário dos gregos, pois Orestes, tanto no mito como na tragédia, vinga a morte do pai, assassinando a mãe e o amante desta, Egisto. Na sua recriação da *Oréstia*, O'Neill, por conseguinte, também revisita o mito da Casa de Atreu, contudo, realiza mudanças significativas em relação à tragédia esquiliana, bem como ao mito que inspirou os dois autores. A estratégia de elevar Lavínia (Electra) à condição de protagonista da trilogia, engendrando a vingança do pai, o suicídio de Christine (Clitemnestra), bem como finalizando a linhagem dos Mannon, ocorrida de forma distinta da que se observa com os Atridas na *Oréstia*, são alguns exemplos que nos autorizam a pensar que O'Neill teria criado um novo mito, verossímil e coerente à sua época.

Considere-se que uma das funções dos mitos na Antiguidade era tentar explicar a condição humana, o comportamento do homem em sociedade. Tal característica dos mitos permanece válida na modernidade, se considerarmos que Freud, por exemplo, utilizou-se dos mitos para corroborar suas teorias sobre a *psiqué* humana. Na passagem do século XIX para o

século XX, quando começam a vir a público os primeiros estudos de Freud, o homem é caracterizado em conflito com o seu interior, atormentado pelas forças do inconsciente. Nesse contexto, ao recriar um mito clássico no drama moderno do início do século XX, O'Neill representa sujeitos descentrados, em conflito com suas pulsões e desejos inconscientes, incapazes de manter os seus laços familiares, tornando o mito clássico verossímil e plausível ao público.

Na *Oréstia*, o conflito caracteriza-se como coletivo, pois a vingança de Orestes também é a vingança dos argivos, visto que Egisto havia usurpado do filho de Agamêmnon, a condição de legítimo rei. Orestes torna-se, portanto, o redentor, aquele que retorna para restabelecer a ordem. Em *Mourning Becomes Electra*, embora a linhagem dos Mannon seja marcada por atos e crimes de vingança e ódio, os conflitos que os geraram são de ordem privada, subjetiva. No drama de O'Neill, os personagens são atormentados pela herança maldita deixada pelos antepassados, pois os atos pecaminosos dos Mannons são mascarados pela hipocrisia dos seus rostos e dos olhares acusadores dos mortos, os quais, eternizados pelos retratos espalhados pelos cômodos da mansão, parecem condenar cada deslize cometido por seus descendentes.

Buscando aliar tradição à modernidade, O'Neill pretendia lançar mão de elementos modernos que se aproximassem à noção de fatalidade e destino dos gregos. Dessa forma, o dramaturgo parece encontrar tal aproximação nas influências do Puritanismo nos Estados Unidos, bem como em elementos da teoria psicanalítica, em voga no século XX, utilizando-os na composição do *ethos* trágico dos personagens em *Mourning Becomes Electra*. A trama apresenta os Mannons em conflito uns com os outros, mas também consigo mesmos, ao não manifestarem suas reais intenções, que acabam sendo expressas por atos falhos, sonhos bucólicos e pelo retorno de desejos recalçados.

Embora tenhamos feito comparações pontuais entre os textos de Ésquilo e O'Neill, não tínhamos a pretensão de fazer um trabalho comparativo entre as duas obras, visto que tal empreitada demandaria esforços que escapariam ao escopo deste trabalho. Nesse sentido, o nosso objetivo foi, portanto, escolher como categoria analítica a ação e o *ethos* trágico dos personagens da trilogia *Mourning Becomes Electra*, sobretudo da protagonista Lavínia Mannon, considerando suas transformações ao longo da trama, bem como seus conflitos, os quais se interligam aos dos demais membros da família Mannon. A partir das contribuições de Aristóteles, Hegel e Freud, enredadas às ponderações de estudiosos como Sandra Luna e Raymond Williams, construiu-se um arcabouço teórico norteador de nossa análise. Através da *Poética* aristotélica, coligimos os elementos essenciais para a construção da ação dramática na

tradição teatral dos gregos, os quais serviram de base para que Hegel refletisse sobre a pertinência da tragédia na modernidade, destacando a caracterização dos personagens e os conflitos humanos. Em Freud, tem-se o resgate dos mitos clássicos como forma de ilustrar as reflexões do cientista vienense sobre a mente humana. Consideramos que os conflitos humanos engendrados em *Mourning Becomes Electra* propulsionam a ação dramática ao seu desfecho, pois a trajetória trágica que acomete os Mannon decorre das ações e decisões dos próprios personagens.

A máscara, a qual os Mannon parecem usar, ao mesmo tempo em que os diferencia dos personagens periféricos da trama, estabelece um elo entre os membros da família, pois estão todos condenados a um destino trágico, o qual resulta dos atos de ódio e vingança cometidos pelas gerações anteriores daquela linhagem. Nesse sentido, o passado maldito e imutável insiste em se fazer presente e ameaça àqueles que acreditam ser possível superá-lo.

A transformação de Lavínia de moça reprimida à mulher sensual e sexualizada desvela também o conflito entre o Puritanismo e o Paganismo. Inspirada numa personagem pagã, a Electra grega, Lavínia, uma puritana, é uma personagem em conflito já em sua própria essência. Esse conflito se reflete nas ações e no comportamento desta personagem ao longo da trilogia. O desejo incestuoso pelo pai, a frustração em ser rejeitada por ele e pelo amante da mãe, Adam Brant, fazem com que Lavínia canalize todo o seu sentimento de ódio e seu recalque para a mãe, Christine, expresso nos diálogos conflituosos entre as duas personagens em *Homecoming* e *The Hunted*.

A vingativa Lavínia não descansará enquanto não cumprir o seu dever, enquanto responsável por manter a honra e a moral da sua família e de seus antepassados. Contudo, a morte de sua mãe e a viagem às ilhas do Pacífico a libertam do luto e da repressão puritana, desvelando uma mulher sonhadora e romântica. Em seu retorno ao lar, percebe que a tentativa de ser feliz e realizar-se amorosamente acaba frustrada pelos interditos puritanos e pelo sentimento de culpa, intensificado pelo olhar acusador de seus antepassados, os quais estão presentes em retratos expostos pela mansão dos Mannon.

Além da presença sorumbática e perseguidora de seu irmão Orin, Lavínia se vê cercada pelas faces acusadoras dos Mannon mortos, fazendo-a lembrar que o passado não pode ser esquecido e que não há um futuro otimista para uma família marcada por crimes de ódio e vingança. O passado que não quer passar aliado ao orgulho puritano de não admitir os seus erros e desvios de conduta obrigam Lavínia a reconhecer a sua função de “última Mannon”, buscando uma autopunição, ao amargar um longo período de clausura e sofrimento.

O seu último dever será manter-se trancada na mansão e enterrar os segredos de família, renegando a sua liberdade.

Ao rejeitar sua pertença aos Mannon e desejar ser feliz ao lado de Peter, Lavínia afronta os seus antepassados, que a perseguem e a condenam, culminando na ‘morte em vida’ da protagonista, que se enclausura na mansão da família, punindo a si mesma pelos crimes cometidos por sua linhagem, ilustrando o conflito entre Eros e Tânatos, subjacente nos embates entre os personagens ao longo da trilogia. Nesta batalha, Tânatos, representado pela moral puritana, parece vencer a luta pela vida, a vontade de ser feliz e amar, correspondente a Eros, representado por Lavínia na última parte de *Mourning Becomes Electra*. Ao lado de Ezra, Christine e Orin, que ousaram ansiar pela liberdade e felicidade, caindo no infortúnio pelo fato de buscarem libertar-se da noção de sexualidade como algo pecaminoso, Lavínia permite-se experimentar o amor, afrontando os interditos puritanos dos seus antepassados.

Entretanto, devido à repressão, os Mannons tentam esconder as suas paixões, recalçando-as no inconsciente, mas não conseguem controlá-las, de maneira que estes desejos retornam no sentimento de ódio e nas perversões sexuais, calcadas no desejo incestuoso e reprimido de uns pelos outros, justamente por viverem de aparências, acossados pela imagem que criaram: a de pessoas respeitáveis, ilibadas, mantenedoras dos ideais puritanos e que, portanto, consideravam-se superiores a todos; representando um modelo de família a ser seguido.

Ao retratar uma família moralista, O’Neill critica a hipocrisia da sociedade puritana, parecendo demonstrar que, por mais que tentem reprimir a libido e a sexualidade, no intuito de se manterem puros diante de Deus, os puritanos são seres humanos, e, portanto, não deixam de ter desejos e paixões impulsionados pelos desígnios do inconsciente, os quais podem até ser reprimidos, mas se manifestam em algum momento da vida, por meio de atos de inveja, ódio e perversão sexual. De acordo com Sábato Magaldi (2008):

Mourning Becomes Electra concentra numa família o tema da dualidade inconciliável do instinto e da noção de pecado. O puritanismo, ou melhor, o extremo limite da moral que fez do sexo uma idéia pecaminosa, esteriliza na tragédia o destino humano. O indivíduo atual não é feliz porque vive acossado pelos fantasmas – os fantasmas erguidos pela ética inspirada no cristianismo. (MAGALDI, 2008, p.257).

São estes fantasmas que perseguem Lavínia, conduzindo-a para o seu destino trágico, condenada à clausura e sendo atormentada pela presença de seus antepassados. Dessa forma, O'Neill finaliza a história dos Mannon de maneira original, alcançando, no nosso entender, o seu objetivo inicial: construir um drama psicológico moderno, conferindo um final trágico compatível com o potencial dramático da Electra grega.

Assim, concluímos esta pesquisa, na qual intentamos apresentar um pouco do universo dramático multifacetado de Eugene O'Neill, selecionando a trilogia *Mourning Becomes Electra* como *corpus* de análise. Considerada pelos estudiosos um dos pontos altos da dramaturgia do autor, bem como de toda a tradição dramática norte-americana, a trilogia de O'Neill pode ser estudada sob vários prismas. Nesse sentido, não se pretendeu esgotar as possibilidades de análise da obra, visto a sua complexidade e pluralidade temáticas. Considerando o potencial dos temas abordados em nossa análise, acreditamos que esta pesquisa pode ser aprofundada, possivelmente em um projeto de doutoramento.

5 REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Lafaiete Cotinguiba. **Da hierofania à resistência do sagrado: o mito como expressão do sagrado, suas controvérsias no discurso ocidental e sua resistência na literatura moderna.** 2005. Dissertação. 146f. Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica.** Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. **Poética.** Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito.** Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. **Mito e psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

AZUBEL NETO, David. **Mito e psicanálise: estudos psicanalíticos sobre formas primitivas de pensamento.** Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega.** 23.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.v.1

BIGSBY, C.W.E. **A critical introduction to twentieth-century American drama.** New York: Cambridge, 1996. v.1.

CAMINO, Ana Luisa dos Santos. **Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre.** 2012. 223f. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

CAMPOS, Andrea. As Bruxas retornam... Cacem as Bruxas! (um argumento para o controle histórico da sexualidade feminina). **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n.104, p.64-72, jan. 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/9151/5144>>. Acesso em 23 jan.2014

CAMPOS, Breno Martins. Entre o real e o imaginário: a literatura e o puritanismo de Nathaniel Hawthorne. **Anais...** XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008.

- CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARPENTER, Frederic I. **Eugene O'Neill**. Tradução Raquel Gutierrez. Rio de Janeiro: Lido, 1964.
- CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des) conhecida. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CLARK, Barret (org). **European Theories of the drama**. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1961.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos e arquétipos. 4.ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COFFEY, John; LIM, Paul C.H. **The Cambridge Companion to Puritanism**. New York, Cambridge University Press, 2008.
- COMPLEXO. In: HOUAISS, Antonio (Ed.). **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**, 2009. 1 CD.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia**: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- ÉSQUILO. Oréstia. In: **A Tragédia Grega**. Tradução e apresentação de Mário da Gama Khoury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- EURÍPIDES. Electra. In: **Electra(s)** Sófocles / Eurípedes. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. **Orestes**. Introdução, versão do grego e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. The actor's appearance as a sign. In: _____. **The Semiotics of Theater**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. Pp. 64-92.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu** – algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. Três ensaios sobre sexualidade. In: _____. **Um Caso de Histeria, Três Ensaio sobre Sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. Sobre os Sonhos. In: _____. **A Interpretação dos sonhos (II) e Sobre os Sonhos (1900-1901)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. Além do Princípio do Prazer. In: **Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. A dissolução do complexo de Édipo. In: _____. **O Ego e o Id, e outros trabalhos (1923-1925)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

_____. **Textos essenciais da psicanálise – III**: a estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia. Seleção e introdução de Anna Freud. 1ª ed. Lisboa: Publicações Europa America, 1989.

GASSNER, John. **Rumos do teatro moderno**. Tradução Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

_____. (org.). **O'Neill**: a collection of critical essays. New Jersey, Prentice-Hall, 1964.

GRANDE, Luke Maurelius. **Expressionism in the Plays of Eugene O'Neill**. (1948). Loyola University Chicago. Master's Thesis. 196 p. Disponível em: <http://ecommons.luc.edu/luc_theses/196>. Acesso em 05 jan. 2014.

HEGEL, G.W.F. A poesia dramática. In: _____. **Cursos de Estética: Poesia**. Tradução Marco Aurélio Verde e Oliver Tolle. São Paulo, Editora da USP, 2004. v.4.

HEWITT, Bernard. O caráter nacional do teatro norte-americano. In: DOWNER, Alan S. (org.). **O teatro norte americano de hoje**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

HORÁCIO. Arte Poética. In: _____. HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUGHES, Ann. Puritanism and Gender. In: COFFEY, John; LIM, Paul C.H. **The Cambridge Companion to Puritanism**. New York, Cambridge University, 2008. Pp. 294-306.

IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Tradução: Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Veredas, 2007.

KRASNER, David. **A Companion to Twentieth-Century American Drama**. [s.l] Blackwell, 2005.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. **Vocabulário da psicanálise**. Sob a direção de Daniel Lagache. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LAWSON, Jonh Howard. The Law of Conflict. In: CLARK, Barret (org). **European Theories of the drama**. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1961. p. 537-540.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução J.Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LUNA, Sandra. **Drama Social, Tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

_____. **Dramaturgia e Cinema** – ação e adaptação nos trilhos de ‘Um bonde chamado desejo’. João Pessoa: Idéia, 2009.

_____. **A tragédia no teatro do tempo** – das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Idéia, 2008.

_____. O luto assenta em Electra? Eugene O’Neill e o aprisionamento do mito clássico nos labirintos da modernidade. In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC São Paulo, 2007. **Anais em CD-ROM**. XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC São Paulo: 2007.

_____. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. Nunca fomos tão antigos: a ação trágica como resistência ao desenvolvimento pós moderno. **Sínteses: revista dos cursos de pós-graduação, cidade, v.volume, ano, número, p.201-2013**, 2002.

MAGALDI, Sábato. A Electra, de O'Neill. In: _____. **O Texto no teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega** – o mito em cena. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MANHEIM, Michael (ed.) **The Cambridge Companion to Eugene O'Neill**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MARQUES JÚNIOR, Milton. Introdução aos Estudos Clássicos. In: ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa (org.). **Linguagens**: usos e reflexões. João Pessoa: UFPB, 2009. v.1.

MEDEIROS, João Bosco. **Redação científica**: a prática de fichamentos, resumos, resenhas. 11.ed. São Paulo: Atlas, 2012.

MORGADO, Maria Filomena. Ironia dramática. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=447&Itemid=2>. Acesso em 12 fev.2014.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. Electra nos trópicos: um mergulho no mar mítico de Nelson Rodrigues. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº25. Brasília, jan./jun. 2005.

_____. Tudo sobre minha mãe, Clitemnestra. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 5, 2001, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**...Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5_13.htm> . Acesso em: 15 ago. 2013.

O'NEILL, Eugene. **Electra Enlutada**. Tradução de R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

_____. **Mourning Becomes Electra**. London: St Edmundsbury, 1989.

_____. Working notes and extracts from a fragmentary work diary. In: CLARK, Barret (org). **European Theories of the drama**. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1961. p. 530-536.

_____. Memoranda on masks. In: **The American Spectator**. November, 1932. [S.l.]. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/AmSpectatorD-1932nov-00003a3>>. Acesso em 03 ago.2013.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia** – a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PEREZ, Daniel Omar. **O inconsciente**: onde mora o desejo. Coleção Para Ler Freud. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PESSOA, Helena. Eugene O'Neill – Vida e obra. In: O'Neill, Eugene. **Longa Jornada Noite Adentro**. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

RABELO, Adriano de Paula. **Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues**. 2004. Tese. 307f. Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Eugene O'Neill e a tragédia moderna. **Estudos avançados**. Universidade de São Paulo, São Paulo, v.24, n.70, p. 227- 244, 2010. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10502> >. Acesso em: 15 ago. 2013.

RANGEL, Maria Theresa Targino de Araújo. **História e ficção na construção do conflito trágico em *As Bruxas de Salem*, de Arthur Miller**. 2011. Dissertação. 166f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

ROCHA, Everardo. **O que é mito?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2008.

ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da UNB, 1998.

ROUDINESCO, Elizabeth. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

SCHIACH, Don. **American drama (1900-1930)**. Cambridge, Cambridge University, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Titus Andronicus**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Lacerda, 2003.

SÓFOCLES. Electra. In: **Electra(s) Sófocles / Eurípedes**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Tradução de Isa Kopelmann. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STOREY, Ian C; ALLAN, Arlene. **A guide do Ancient Greek drama**. Bodmin: Blackwell, 2005.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880 – 1950). Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. **As razões do mito**. In: _____. Mito e sociedade na Grécia Antiga. Tradução Myriam Campello. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 171 -221.

VIEIRA, Trajano. Sófocles ou Eurípedes. In: **Electra(s)** Sófocles / Eurípedes. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Mitos e origens na psicanálise freudiana. **Cadernos de Psicanálise.-CPRJ**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 225-243, jul./dez.2012. Disponível em: <http://www.cprj.com.br/imagenscadernos/caderno27_pdf/18-CADERNOS_DE_PSICANALISE_27_2012_Mitos_e_origens.pdf>. Acesso em 22 out. 2013.