

# ELECTRA: MITO E TRAGÉDIA

ANTONIO JARDIM

## **Introdução**

O propósito deste trabalho que aborda prioritariamente a Electra de Eurípedes é, além de desenvolver uma tentativa de compreensão do texto em questão, poder experimentar uma tentativa de compreensão do texto em relação à dois conceitos fundamentais, que ao longo do nosso estudo acerca da semiologia do mito estiveram sempre em posição de destaque: um, o próprio conceito de mito; o outro o conceito de tragédia. Esses dois conceitos centrais são, a nosso ver aqueles que podem possibilitar uma compreensão da Electra num contexto mais amplo e mais interessante que o de mais uma mera história. Cremos mesmo que o fato dessa obra permanecer ainda hoje dentro da tradição dramática ocidental, se deva mesmo a que esteja contextualizada por uma compreensão capaz de tomar as dinâmicas expressivas de mito e tragédia como referenciais e, desse modo, se fazer, também ela Electra, de alguma forma, referencial.

Ora, uma tragédia da dimensão artística e existencial de Electra, pode ser lida das mais diversas maneiras e com as fundamentações mais várias, é óbvio, e assim tem sido ao longo dos tempos. Isso, ao mesmo tempo que nos facilita, nos dificulta, na empresa de trabalharmos não só sobre este, bem como sobre qualquer texto desta dimensão. Pelo lado da facilidade, temos descortinadas diante de nós uma série de informações relativas ao texto as quais podemos utilizar visto que se encontram à nossa disposição. Essa facilidade é a um tempo a maior dificuldade: como dizer algo a respeito de uma obra acerca da qual, ao menos em princípio, quase tudo já foi

dito? Como perceber novos sentidos onde, ao menos aparentemente, todos já se apresentaram? A dificuldade de lidar com este tipo de questão emperrou por algum tempo este trabalho e, ainda que isso não possa se configurar relevante para quem neste momento possa estar iniciando a sua (do trabalho) leitura, para nós é importante aqui falar a respeito. Um pouco talvez ao modo do mito, falar sobre o problema parece ajudar a encontrar alguma possibilidade mesmo que esta possa não ser exatamente uma nova possibilidade. Por fim, deixando de lado o pavor advindo da possibilidade da impossibilidade da empresa, resolvemos toma-la de frente. Encara-la como desafio, significa: não mais fiar-se, tirar o fio, instigar, propor um combate, quase uma guerra -o início de todas as coisas, já dizia Heráclito de Éfeso. Nesse sentido enfrentar as impossibilidades deste trabalho é já de si des-afio.

Ao se abordar Electra e tentar dizer algo de novo, na proposta do novo reside a proposição de des-afiar-se, desenlear-se de uma abordagem de costume, de uma abordagem fundada no senso comum e no bom senso. Disso podemos depreender que não há a pretensão desta abordagem se localizar numa comunidade de sentidos, em geral e em primeira instância atribuídos à obra em questão, bem como pode-se talvez deduzir a ausência de um mínimo de bom senso de nossa parte.

A presença e a exigência do novo tem, para nós um sentido de rompimento com o bom senso e com o senso comum. É essa a nosso ver a possibilidade deste trabalho ter alguma relevância tanto para quem o está escrevendo quanto para quem, eventualmente, possa vir a lê-lo. Desse modo, uma abordagem nova é já de si uma tentativa de romper com a cristalização de alguns conceitos, com algumas idéias nas quais estão assentadas uma boa parte das abordagens da tragédia. Romper com a cristalização é: romper com aquilo que tem face precisa e é capaz de refratar, quer dizer: tem o mero poder de modificar as direções sem que, no entanto, nada se altere

substantivamente. Romper a precisão nos diz: romper soluções, romper regularidades e invariâncias, romper com as representações facilitadoras, sendo assim, não se trata, é preciso destacar, de mais uma tentativa de re-condução ou re-definição dos rumos de um acercamento tradicional da tragédia, mas trata-se sim de envidar esforços numa outra tentativa; romper com a precisão é, todo o tempo, des-afio, significa: não é mudar o fio de lugar, mas é, como foi dito, des-afiar o fio cortante da prescrição apriorística. No fim de contas é a tragédia, ela mesma, que em última instância se vê constrangida a dizer o que outros pensaram, e o que é pior, sem ter nada além da substantividade do seu texto para opor.

Uma outra abordagem, diversa dos chavões psicanalíticos por exemplo, é o apresentar-se de outras relações, e implica que nesse apresentar-se seja imperiosamente necessária a exigência de um des-atrelamento de um sistema apriorizante e caduco. Numa outra abordagem, a palavra outra, é que impõe o novo como constância do libertar-se dos significados já pre-supostos, pela operação de um re-articular-se com o mundo do texto em questão a partir da possibilidade de viver a con-vivência da superação constante de limites, quer dizer: instituição de uma dinâmica de sentidos. Para tal, faz-se, no nosso entender, necessário que se invista na busca do princípio do fio para, só então, des-fiá-lo, des-afiá-lo. Quando não se tem como afiar o fio, é aí mesmo que se estabelece, se instaura des-afio.

Desta forma, o desafio é problematizar Electra a partir das seguintes questões: Porque é legítimo se afirmar a presença de uma estrutura mítica em Electra?

Quais as condições de possibilidade do mito, de que forma elas incidem nesta obra de Eurípedes?

Porque é legítimo se dizer que Electra é uma tragédia?

E, conseqüentemente, que condições de possibilidade vigem no texto em questão que nos permitem

afirmar isso?

Onde procurar senão no texto mesmo e nas contingências de vigência deste, os índices dessas condições?

É, dentro das nossas possibilidades, nesse percurso que a presente tentativa de estudo pretende se colocar.

### Condições de possibilidade do mito

Dentro do percurso por nós traçado, tornou-se indispensável desenvolver uma pequena reflexão sobre as condições de possibilidade de mito ser, de mito de dar. Para tal nos baseamos em três autores e deles tentamos retirar, sem nenhum tipo de comprometimento com suas escolas, aquilo de que necessitamos para desenvolver nosso trabalho.

O primeiro desses autores é Mircea Eliade, para o qual o mito relata:

"um acontecimento ocorrido num tempo primordial -o tempo fabuloso do "princípio"-, o mito narra como uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que aconteceu efetivamente, do que se manifesta plenamente." 1

O mito seria a partir desta acepção uma forma de viver e de pensar que tenta alcançar a totalidade, e que tem por objetivo sempre o experimento dessa totalidade. Além disso é decisivo destacar na concepção de Eliade a dimensão temporal do mito, o tempo do mito é um tempo primordial, dessa forma tempo e espaço no mito são apenas alcançados pela memória, que desse modo se configura como integrante essencial do mito. É a memória que, em sua dinâmica, possibilita a gama

vária das versões. Mito assim, via memória, atualiza um tempo e um, conseqüente, espaço primordiais.

Num outro sentido Max Müller, citado por Cassirer nos diz:

"Tudo a que chamamos mito, é, segundo deu parecer, algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência linguística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação linguística é essencialmente ambígua e, nesta ambigüidade, nesta "paronímia" das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos." 2

Com Müller nos deparamos aqui com o que se poderia chamar uma outra dimensão do mito, este é compreendido como integrante essencial da linguagem. Como uma "deficiência" da linguagem, só que essa, por assim dizer deficiente é, por outro lado, uma dimensão vigorosa desta. Sua debilidade se configura como seu maior poder: o de não se deixar aprisionar nas malhas da univocidade.

Mais adiante Müller volta a dizer:

"A mitologia é inevitável, é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecemos nesta forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso." 3

A dinâmica mito e linguagem na verdade acaba por demonstrar, na concepção de Müller, "o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento". Ao contrário do que afirma Cassirer não vemos na concepção de Müller o mito como uma "obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento", Müller apresenta, a nosso ver, o mito como ocupante dos vãos, dos espaços não pré-enchidos pelas

realizações. Assim, o mito é transcendente e capaz de prorromper pelos interstícios deixados pela impossibilidade de relacionamento mecânico entre linguagem e pensamento. Quer nos parecer que o problema de Cassirer em relação à compreensão da concepção de Müller diz respeito a aceção negativa em que toma "obscura sombra". No entanto, cremos que a obscura sombra que a linguagem exerce sobre o pensamento não deva ter sentido necessariamente negativo. A obscura sombra diz, na verdade, de um relacionamento de presença e ausência, significa: o mito, mesmo quando implícito, não deixa de estar presente, sua presença é a um tempo ausência, o mito fala mesmo ausente, dispõe de uma densidade própria do ausente, do implícito nas realizações. Ele vive e se configura realidade na impossibilidade de um absoluto pre-enchimento da realidade a partir, e por parte, das realizações. Aliás no final de seu "Linguagem e Mito" o próprio Cassirer parece concordar com Müller quando afirma: "o mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito".

Por fim chegamos a Levi-Strauss, e é com ele que passamos a pensar o modo de relacionamento de mito e linguagem:

"o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso... Se queremos perceber os caracteres específicos do pensamento mítico, devemos pois demonstrar que o mito está, simultaneamente, na linguagem e além dela. Esta nova dificuldade não é, também ela, estranha ao lingüista: a própria linguagem não engloba níveis diferentes? Distinguindo entre a língua e a palavra, Saussure mostrou que a linguagem oferecia dois aspectos complementares: um estrutural, o outro estatístico; a língua pertence a um domínio de um tempo reversível, e a palavra, ao domínio

de um tempo irreversível. Se já é possível isolar estes dois níveis na linguagem, nada impede que possamos definir um terceiro.

Acabamos de definir a língua e a palavra por meio dos sistemas temporais aos quais cada uma pertence. Ora, também o mito se define por um sistema temporal que combina as propriedades dos dois outros. Um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados: "antes da criação do mundo", ou "durante os primeiros tempos", em todo caso "faz muito tempo". Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente." 4

Na sua caracterização do mito Levi-Strauss, avança em relação a Max Müller, sem dúvida já que além de compreender o mito como presença constante na linguagem, demonstra que além disso, essa presença pode ser tanto estrutural quanto estatística. O mito pode ainda apresentar um terceiro nível, segundo Levi-Strauss:

"Esse terceiro nível possui também uma natureza linguística, mas é, entretanto, distinto dos outros dois... A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada. O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar num nível muito elevado, e onde o sentido chega se é lícito dizer a decolar do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando." 5

Assim o mito se caracteriza por um modo peculiar de apresentação. Ele é latente em todos os proferimentos do mundo e se situa em relação ao mundo das realizações, de certa forma, como o outro desse mundo, o mito é condição de possibilidade que por contradição instaura o outro, ele estabelece sempre e mais um espaço de proferição a cada proferição. Ele é, no seu modo de presentificar-se,

presentificador de uma estrutura sempre possível de se manifestar, uma vez que é revelador de um novo limite no espaço do discurso, uma vez que ele se configura realidade justamente a partir da impossibilidade do discurso tudo dizer. Ele é diferença virtual presente na tensão característica entre qualquer instância da realidade e a realidade mesma. Ele é o inesperado que intermitentemente permite e conduz à percepção da experiência da espera. É intermitência. O mito é um tipo especial de síntese que não é capaz de dar conta da resolução de uma contradição, ao contrário, o mito é síntese-tensão na medida em que se localiza num espaço onde é sempre fator de diferença, e se revela na impossibilidade da dedução analítica: "Tudo pode acontecer num mito; parece que a sucessão dos acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica ou de continuidade." Tendo por características a intermitência e a dualidade presença-ausência, a repetição acaba por ser, no mito, o meio de manifestação de sua estrutura própria.

Uma última característica devemos destacar no mito o seu caráter de exemplaridade. O mito é exemplar.

Chegando a este ponto e contando com as caracterizações acima podemos tentar um entendimento do mito que possa nos servir como meio de análise da Electra de Eurípedes, objeto deste trabalho. Para isso, segundo as caracterizações acima, dividiremos o mito em duas instâncias: a narrativa mítica, que obedece a uma estrutura segundo nos mostra Levi-Strauss; e a dinâmica mítica, segundo nos apresenta Max Müller. É óbvio que essas duas instâncias do mito estão interligadas, a necessidade de as diferenciar surge aqui em função de que a presença do mito, sendo co-presente em qualquer enunciação revela uma dimensão determinada do mito. A narrativa outra. Queremos dizer: numa narrativa trágica, por exemplo, existem uma série de características que a peculiarizam enquanto narrativa trágica, a presença da dimensão mítica se dá então de uma forma diversa daquela



presente numa narrativa mítica. Como afirma o próprio Levi-Strauss a substância do mito não se encontra no estilo, nem na sintaxe, nem no modo de narração. Sendo assim, a possibilidade do mito "decolar" de uma narrativa qualquer é que ele tenha uma dimensão de presença-ausência no espaço de qualquer forma narrativa. Uma coisa é contar um mito, outra é perceber a dinâmica pirilampejante, presença-ausência, do mito numa estrutura narrativa outra que não ele mesmo. Onde, em que ínfima brecha procurar? Esse parece ser o desafio maior numa tentativa de análise que persiga a presença do rastro mítico em qualquer tipo de enunciação. Perceber presença numa densidade tão presente e ao mesmo tempo tão silenciosa e tão intersticial é a dificuldade. Como tornar o pequeno vazamento turbilhão? Poderia ser essa a forma de tentar traduzir a tarefa que se impõe quando se trata do mito.

### Condições de possibilidade do trágico

Dentro da estrutura pensada para este nosso trabalho, da mesma forma que fizemos com o mito tornou-se igualmente necessário para nós desenvolvermos uma reflexão sobre as condições de possibilidade do trágico. Do mesmo modo que anteriormente fizemos vamos nos basear em algumas citações sem que isso queira significar qualquer tipo de adesão às escolas esposadas por qualquer autor.

Começaremos com Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, que no livro *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, num artigo "Édipo sem complexo" propõem uma caracterização do trágico:

"... o efeito trágico não reside em uma matéria, mesmo onírica, mas na maneira de dar forma à matéria, para fazer sentir as contradições que dilaceram o mundo divino, o universo social e político, o domínio dos

valores, e fazer assim aparecer o homem como um qauma, um *deinon*, uma espécie de monstro incompreensível e desconcertante, ao mesmo tempo agente e paciente, culpado e inocente, dominando toda a natureza por seu espírito industrioso e incapaz de governar-se, lúcido e cegado por um delírio enviado pelos deuses. Contrariamente à epopéia e à poesia lírica, onde jamais o homem é apresentado enquanto agente, a tragédia situa, logo de início, o indivíduo na encruzilhada da ação, face a uma decisão que o engaja por completo; mas essa inelutável escolha opera-se num mundo de forças obscuras e ambíguas, um mundo dividido onde "uma justiça luta contra outra justiça", um deus contra outro deus, onde o direito nunca está fixo, mas desloca-se no decorrer mesmo da ação, "vira" e transforma-se em seu contrário. O homem acredita optar pelo bem; prende-se a ele com toda a sua alma; e é o mal que ele escolheu, revelando-se, pela poluição da falta cometida, um criminoso.

É todo esse jogo complexo de conflitos, de reviravoltas, de ambigüidades que é preciso apreender através de uma série de distâncias ou de tensões trágicas: tensões no vocabulário, onde as mesmas palavras tomam um sentido oposto na boca dos protagonistas que as empregam, segundo as diversas acepções que a língua religiosa, jurídica, política, comum, ora projetada no longínquo passado mítico, herói de uma outra época, encarnando toda a desmedida dos antigos reis da lenda, ora vivo na época da cidade, como um burguês de Atenas, no meio de seus concidadãos; tensão no interior de cada tema dramático, todo ato, como desdobrado, desenrolando-se em dois planos: de um lado, no nível da vida quotidiana dos homens; de outro, no nível das forças religiosas, que obscuramente agem no mundo." 6

Observamos que o trágico, no entender dos

autores acima citados, está comprometido com a tensão, e a manutenção da tensão é o fator determinante. A tensão entre o sabido e o desconhecido, entre o vigente e o porvir. Configurar-se nessa tensão e na impossibilidade de resolvê-la é um traço revelador do sentido trágico. No trágico a tensão é estrutural, se ela desaparece, desaparece com a própria tragédia. É ainda na mesma fonte acima citada que encontramos um desenvolvimento do sentido trágico:

"Para que haja consciência trágica, é preciso, com efeito, que os planos humano e divino sejam bastante distintos para se oporem (isto é, que se tenha destacado a noção de uma natureza humana), sem deixar, no entanto, de aparecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana já é o objeto de uma reflexão, de um debate interior, mas não adquiriu uma ainda uma posição suficientemente autônoma para bastar-se plenamente. O domínio próprio da tragédia situa-se nesta zona fronteira, onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles revelam seu sentido verdadeiro, ignorado por aqueles que tomaram a iniciativa e carregam a responsabilidade deles, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e lhe escapa. Toda tragédia desenrola-se, portanto, necessariamente sobre dois planos. Seu aspecto de investigação sobre o homem, como agente responsável, tem apenas valor de contraponto em relação ao tema central." 7

Visto dessa forma o trágico carrega consigo um componente de destinação, significa: o querer ainda não se separa do dever. A configuração trágica se confecciona conjunção-disjunção todo o tempo.

Enquanto que no mito, por exemplo, "tudo pode acontecer", no trágico vigora uma determinação-tensão que precisa ser cumprida. Este cumprimento, por sua vez, não se

apresenta como cumprimento de um dever moderno, de forma rotineira, mecânica, habitual. O dever é dotado de um carga de excepcionalidade; o assassinato trágico não é, por exemplo, um assassinato de dia a dia, a morte também não, a tensão gerada por esses acontecimentos, de certa forma mantém vivo aquele que morre. A morte trágica é um tipo peculiar de revivescência, não é puro e simples extermínio, pura e simples supressão. A dilaceração está sempre implícita na ocorrência trágica, e isto se deve a que na trama trágica a disjunção ao ocorrer provoca uma fratura, uma quebra extraordinária em uma inquebrável conjunção prévia.

Desse modo, está presente de forma muito marcada as dimensões sacrificiais e rituais. O acontecimento trágico, do mesmo modo que tudo na tragédia, tem necessariamente que se assumir como ritos. Ritos de morte e de vida. Nos ritos, nas celebrações, a constante é a presença do sacrifício. A cada momento ritos e sacrifícios preparatórios tomam a cena, até que o clímax é alcançado no sacrifício final onde o rito principal é celebrado.

A própria palavra tragédia traz em si a presença ritual e sacrificial. Na medida em que significa "canto ao bode". Para alguns autores, segundo Sílvia de Moraes,

"... a tragédia recebeu este nome porque se sacrificava um bode a Dioniso. Este bode era um animal sagrado, identificado com o próprio deus, nas festas religiosas, por ocasião da colheita da uva. Dioniso, em uma de suas aventuras, transforma-se em bode, para fugir da perseguição dos Titãs, mas apesar disso foi devorado. Dioniso ressuscita porém, na forma de um *farmako*" - bode imolado para a purificação da "pólis"... Gostaríamos de chamar atenção ... *farmako*" é um termo de dupla ambigüidade: ao nível do significante, relaciona-se com *farmakon* - toda substância através da qual se altera a natureza de um corpo, de modo benéfico ou maléfico;

tanto cura quanto mata; ao nível do significado, enquanto é puro e sagrado recebe os males, a violência; depois de impuro, purifica; a vítima sacrificial é sagrada porque vai purificar toda uma comunidade -é kaqarma, porém torna-se kakon um mal e deve ser expulsa e/ou morta, porque fez convergir para si todos os malefícios de outrem." 8

Como se pode constatar o sentido sacrificial está, de uma forma ou de outra, na tragédia, dentro da própria etimologia da palavra. Mais uma vez somos obrigados a destacar a permanência da tensão como uma característica essencial da tragédia, no rito, no sacrifício, na imolação do bode expiatório, não há nada que assegure a expiação, o "farmako" altera um estado anterior para melhorar ou piorar. Pode ser remédio ou veneno. O sacrifício trágico se reveste com características semelhantes, ele deve ser realizado, mas só depois de realizado é possível se compreender a sua dimensão. A consequência pode ser tanto a graça quanto uma desgraça ainda maior. Muitas vezes por detrás da aparente expiação se instala um movimento ainda mais deletério, mais fragmentador, que impossibilita que a conjunção por vir seja alcançada. No remédio mesmo habita o irremediável, e o sentido trágico se coloca exatamente nesse fio que, invisível, não é capaz de estabelecer a medida. O trágico [1] é desse modo risco por não poder determinar a demarcação deste, e é nessa impossibilidade que a tensão se instala como caracterizadora essencial do sentido trágico.

### Transcrição das seqüências

Nesse ponto de nosso trabalho passamos a fazer as transcrições das seqüências. Em princípio pensamos em fazê-las apenas da Electra de Eurípedes, no entanto optamos por fazer as transcrições das duas obras-referência, isto é: das Coéforas de Ésquilo e da Electra de Sófocles. Queremos crer

que desse modo o estudo da obra de Eurípedes pode se apresentar mais completo, além de, para nós tornar mais fácil a apresentação das diferenças entre as versões dos três tragediógrafos.

Não obedeceremos, no entanto, à ordem cronológica. A Electra de Eurípedes aparecerá primeiro, pois é o objeto principal deste estudo, sendo seguida pela obra de Ésquilo, vindo por fim a de Sófocles.

## 1. Sequências da Electra de Eurípedes

1.1 O assassinato de Agamêmnon. A cena é aberta com o trabalhador, esposo imposto à Electra, narrando a trajetória que precede os acontecimentos que se estão por iniciar. Retornando vitorioso da guerra de Tróia, Agamêmnon chega a Argos onde é recebido por Tíndaris (Clitemnestra). Esta o atrai para uma cilada onde Egisto, seu amante, o mata. Orestes escapa de ser morto ao ser salvo por um velho que havia sido preceptor de seu pai. Electra é dada em casamento ao trabalhador como uma forma de evitar que pudesse gerar uma descendência nobre que viesse tomar a si a vingança de Agamêmnon.

1.2 O encontro de Orestes e Electra. Orestes nota a aproximação de Electra, toma-a por uma escrava. O coro comunica a Electra que algumas festividades deverão se realizar e apela no sentido de que ela participe das festividades, quando dois homens se aproximam, são Orestes e Pílates ainda incógnitos. Orestes aproxima-se e sabe de Electra que esta está casada com um trabalhador que, em verdade, não a toma por esposa por não reconhecer o direito de quem a deu a ele, por esposa, de o fazer. Electra afirma que mesmo que visse Orestes seria incapaz de reconhecê-lo, e que só o velho que o salvou da morte o reconheceria. O trabalhador, esposo de Electra retorna

e é enviado por esta a chamar o velho preceptor de Orestes para que este também tenha notícias dele através do desconhecidos. O velho ao chegar informa ter visto no túmulo de Agamêmnon um sacrifício em sua homenagem e madeixas de cabelo louro e exorta Electra a fazer um reconhecimento das pegadas comparando-as aos seus pés. Orestes se junta a eles e reconhecido pelo velho, e o encontro se converte em reconhecimento.

1.3 A morte de Egisto. A conselho do velho, Orestes vai ao encontro de Egisto no campo. Lá chegando segundo o plano pré-concebido, mata Egisto quando este sacrificava os bois. Electra é informada por um mensageiro da morte de Egisto quando já está a ponto de se desesperar pela incerteza do sucesso da empresa de Orestes.

1.4 Orestes retorna do campo. Orestes chega à casa de Electra trazendo o corpo de Egisto. Electra faz um longo discurso insultando o cadáver que é transportado para o interior da casa.

1.5 A dúvida de Orestes. Orestes hesita ante a iminência de ter que matar sua própria mãe. Electra insiste na necessidade de que a vingança se complete, invocando o oráculo de Apolo.

1.6 A morte de Clitemnestra. Clitemnestra atraída pela notícia de que Electra teria dado à luz chega à casa de Electra. À sua chegada num diálogo com esta, tenta justificar o assassinato de Agamêmnon. Electra contesta seus argumentos. Electra solicita de Clitemnestra que esta cumpra os ritos de praxe. Ao entrar na casa Clitemnestra é morta por Orestes.

1.7 Aparecem os Dióscuros. Em meio às

lamentações de Orestes e Electra, surgem os Dióscuros. que reordenam as coisas, recomendando que Orestes dê Electra como esposa a Pílades, e que Orestes se vá de Argos para Atenas, para se por a salvo das Eríneas que se aproximam. Os dióscuros prevêm a absolvição de Orestes no Aerópago e atribuem às culpas ancestrais a desgraça dos dois.

## 2. Sequências das Coéforas de Ésquilo

2.1 O retorno de Orestes. Orestes e Pílades chegam ao túmulo de Agamêmnon. Orestes rende homenagem ao pai, e percebe a aproximação de algumas mulheres que vêm trazer libações. Entre estas reconhece Electra, sua irmã e apela a Zeus que lhe conceda a ventura de vingar a morte do pai.

2.2 Electra vai ao túmulo de Agamêmnon. Ao derramar as libações sobre o túmulo do pai Electra se depara com uma mecha de cabelo que lhe faz pressentir a presença de Orestes. Percebe também um segundo indício nas pegadas encontradas junto ao túmulo.

2.3 O encontro de Orestes e Electra. Orestes aparece seguido por Pílades e o reconhecimento de Orestes por Electra ocorre depois que Orestes apresenta à Electra o manto por ela tecido.

2.4 O sonho de Clitemnestra. Corifeu narra a Orestes o sonho em que Clitemnestra pare uma víbora, e esta fere seu seio quando da amamentação. É em função desse sonho com tonalidade oracular que Clitemnestra manda oferecer as libações de que Electra e o coro são portadoras.

2.5 A simulação. Orestes, de acordo com o plano previamente traçado, se apresenta como um estrangeiro vindo da Fócida, que traz notícias de Orestes. É recebido por



Clitemnestra que toma conhecimento da morte de Orestes. Clitemnestra envia a antiga ama de Orestes até Egisto pedindo a este que retorne para tomar conhecimento das notícias. Ao sair do palácio a ama é abordada por Corifeu e é por esta persuadida a recomendar a Egisto que venha só de modo a não assustar os estrangeiros.

2.6 A morte de Egisto. Egisto retorna ao palácio e é morto por Orestes. Um criado informa Clitemnestra, através de um enigma, sobre o ocorrido com Egisto.

2.7 A morte de Clitemnestra. Mesmo com os apelos da mãe, Orestes, após alguma indecisão, lembrado por Pílades do oráculo de Apolo, obriga Clitemnestra a entrar no palácio e, confirmando o sonho premonitório da mãe, a mata.

2.8 A fuga de Orestes. Depois de travar um longo diálogo com o coro, Orestes foge perseguido pelas Eríneas.

### 3. Sequências da Electra de Sófocles.

3.1 Orestes chega ao palácio. Acompanhado por Pílades e pelo preceptor, Orestes chega ao palácio. Se propõe a cumprir o oráculo e traça imediatamente os planos para cumpri-lo. Escuta os lamentos de Electra, com esta ainda dentro do palácio.

3.2 Electra renova seu compromisso. Electra sai do palácio, relembra o assassinato do pai, e renova o seu propósito de não deixar esquecer o pai e vingá-lo.

3.3 Aparece Crisótemis. Crisótemis, irmã de Electra, sai do palácio e depois de um áspero diálogo com esta,

Ihe diz das intenções de Egisto e Clitemnestra de encerra-la viva se Electra não reformular o seu comportamento com a mãe e o padrasto. Informa também que Clitemnestra se viu atormentada por um sonho em que Agamêmnon lhe aparecia, e é esta a razão porque Clitemnestra envia através de Crisótemis as libações ao túmulo de Agamêmnon. Crisótemis atende ao apelo de Electra para que não faça as libações encomendadas pela mãe.

3.4 Discussão entre Electra e Clitemnestra. Clitemnestra sai do palácio e encontra Electra. Um diálogo entre ambas se processa com Clitemnestra tentando justificar o assassinato do marido.

3.5 A simulação. O preceptor chega de volta às portas do palácio anunciando a presença de emissários estrangeiros e trazendo um relato detalhado do modo como Orestes teria morrido na Fócida. Electra se desespera com a notícia.

3.6 A presença de Orestes. Crisótemis retorna do túmulo do pai dizendo ter encontrado sinais da presença de Orestes e é informada por Electra da morte de Orestes. Electra então tenta persuadir, sem sucesso, Crisótemis a ajuda-la na vingança do pai.

3.7 O encontro. Orestes e Pílates voltam à entrada do palácio e encontram Electra. Esta lhes faz um longo relato de seus sofrimentos e de seu estado atual. Orestes se compadece e acaba por se identificar mostrando a Electra o anel de Agamêmnon.

3.8 A morte de Clitemnestra. Electra introduz Orestes, Pílates e o preceptor, este devidamente identificado por Electra, no palácio e Orestes sem qualquer hesitação mata a

mãe.

3.9 A morte de Egisto. Egisto retorna ao palácio querendo saber das notícias que dão conta da morte de Orestes, Electra o incentiva a entrar. Ao entrar, Egisto se depara com o cadáver que pensa ser o de Orestes, mas descobre ser o de Clitemnestra e é morto por Orestes.

### Exposição das diferenças

Dentro da perspectiva de tentar responder às questões formuladas na introdução deste trabalho, e conseqüentemente, tentar entender o relacionamento de Electra com o mito e o trágico, passamos agora a expor as diferenças entre as três versões de Electra, a de Eurípedes, a de Sófocles e a mesma temática exposta nas Coéforas de Ésquilo, para isso, vamos nos utilizar da transcrição de seqüências que realizamos nas três obras.

As diferenças:

1. A primeira das diferenças consideráveis diz respeito à cena de abertura:

Enquanto Ésquilo dá de início a palavra a Orestes e este, acompanhado por Pílades, junto ao túmulo de Agamêmnon lhe rende homenagem.

Sófocles introduz Orestes na cena inicial mas sem lhe dar a palavra, já que é o preceptor quem inicia um diálogo com Orestes indicando-lhe os lugares da cidade que Orestes foi obrigado a deixar há muito tempo.

Eurípedes tem necessidade de um narrador que informe com detalhes os precedentes da trama que se vai seguir. Ainda que isto ocorra de uma forma ou de outra nas três versões, é nítida a preocupação de Eurípedes de que sua

narrativa tenha um encadeamento lógico. Os pressupostos por isso são imediatamente apresentados.

## 2. A segunda das diferenças: o encontro de Orestes e Electra

Nas Coéforas o encontro é preparado com Electra encontrando primeiramente uma mecha de cabelo que ela acredita ser de seu irmão, bem como observa a semelhança das pegadas encontradas junto ao túmulo com as suas, em seguida Orestes aparece e é identificado quando apresenta como prova o manto que lhe foi tecido pela própria Electra.

Em Sófocles o encontro se dá quando a narrativa já está bem avançada, o encontro ocorre bem próximo da morte de Clitemnestra, a prova apresentada é um anel pertencente a Agamêmnon para que Orestes se faça reconhecer.

Em Eurípedes Orestes encontra Electra no início da narrativa, mas só é reconhecido pelo velho preceptor, depois que este percebe em Orestes a presença de um sinal característico.

## 3. A terceira das diferenças: a morte de Egisto

Nas Coéforas a morte de Egisto é precedida por dois momentos: Orestes toma conhecimento, através de Corifeu, do sonho premonitório em que Clitemnestra se vê mordida por uma serpente parida por ela própria; Orestes é recebido por Clitemnestra e lhe comunica a sua pseudo-morte. Clitemnestra envia então a ama para dizer a Egisto que este deve retornar para receber a notícia.

Em Sófocles a morte de Egisto sucede à morte de Clitemnestra e antes que isso ocorra é introduzida a figura de Crisótemis, irmã de Electra, como aquela que sabe das intenções de Egisto e Clitemnestra de matarem Electra. Crisótemis desempenha ainda um outro papel relevante na

trama pois encontra vestígios da presença de Orestes e comunica-o a Electra, que não crê, pois acabara de ouvir o relato do preceptor dando conta da morte de Orestes.

Em Eurípedes A morte de Egisto é tramada e logo executada com Orestes a conselho do velho indo ao seu encontro no campo onde Egisto realiza rituais. O corpo de Egisto é trazido depois de morto para a casa de Electra.

#### 4. A quarta das diferenças: A morte de Clitemnestra

Em Ésquilo Orestes, embora um tanto relutante ante os apelos de Clitemnestra, acaba por mata-la quando lembrado por Píades do oráculo de Delfos. Depois de matar a mãe Orestes é perseguido pelas Eríneas e foge da cidade.

Em Sófocles Orestes não hesita em momento nenhum mata Clitemnestra sem dar atenção aos apelos desta. Orestes não vive nenhum conflito e logo a seguir mata Egisto.

Em Eurípedes Clitemnestra é atraída à casa de Electra, onde é morta após muita relutância por Orestes. Depois de matar a mãe Orestes vive um sentimento de culpa, os Dióscuros aparecem e recomendam que ele se vá da cidade e se submeta ao tribunal do Aerópago e é informado de sua absolvição.

#### 5. A quinta diferença: os co-adjuvantes

Em Ésquilo a participação mais decisiva de um co-adjuvante é a de Píades que recorda a Orestes o oráculo que prescreve a vingança.

Já em Sófocles pode-se destacar o preceptor e Crisótemis.

Em Eurípedes o velho preceptor é decisivo tanto ao reconhecer Orestes quanto ao lhe fornecer as informações para que este mate Egisto.

## 6. A sexta diferença: a situação de Electra

Enquanto nas Coéforas Electra é aquela que vela pela manutenção do ódio e da necessidade de vingança com referência aos assassinos de seu pai.

Em Sófocles Electra é mantida como prisioneira mas não é este o seu traço mais marcante, ela é memória que vela pelo não esquecimento dos acontecimentos que vitimaram seu pai.

Em Eurípedes vamos encontrar Electra reduzida a esposa de um trabalhador e podemos perceber um tom um tanto ressentido nas falas da personagem. Esse fato altera o seu papel e ao ódio devotado aos assassinos de seu pai se soma o ressentimento proveniente da humilhação sofrida pela queda de sua posição social.

É evidente que outras diferenças, talvez mais sutis aparecem num comparação mais detida dos textos em questão, essas são as que destacamos nessa nossa primeira abordagem dessas tragédias. Poderíamos mesmo localizar o objeto deste trabalho em apontar outras diferenças, mas não optamos por isso. Essas diferenças, do mesmo modo que a transcrição de seqüências tem para nós um sentido de mapeamento elementar para que possamos a seguir desenvolver a análise que pretendemos de tragédia em questão. Para desenvolvermos a análise pretendida tendo como questões as apresentadas na introdução quer nos parecer que as diferenças mais relevantes são as apontadas acima.

### Análise de Electra: estabelecimento dos meios

Neste nosso trabalho temos até aqui desenvolvido uma caracterização do mito, bem como uma caracterização do sentido trágico. Essas duas caracterizações só

agora, na estrutura pela qual optamos passam a fazer sentido. A partir dessas caracterizações é que estabelecemos uma primeira dualidade que nos servirá para realizarmos a análise da Electra de Eurípedes. Nossa idéia original era a de analisarmos um trecho da obra, porém no decurso do trabalho foi tomando forma uma outra idéia a de analisarmos os personagens a partir do seu comprometimento maior ou menor com os dois princípios que instituímos como pontos de partida: o mítico e o trágico.

A essa dualidade elementar superpusemos uma outra de forma ternária que pretende dar conta do esquema funcional das personagens. Nesse sentido, então os personagens da tragédia podem, numa relação com índices determinados tanto por características essenciais deles próprios ou então por relacionamento com o conjunto de acontecimentos da tragédia, ser pensados com respeito ao seu papel na trama. Os acontecimentos, por sua vez, se relacionam com essa estrutura elementar que se ordena em dois eixos: o eixo dos princípios e o eixo das funções.

### O eixo dos princípios

Para estabelecermos o que chamamos de eixo dos princípios partimos de alguns pressupostos. O primeiro deles foi que mito e tragédia não eram a mesma coisa, não poderiam, portanto, ser confundidos. Por outro lado entendemos que entre mito e tragédia se desenvolvia, ao menos no contexto de nosso estudo, uma oposição. Não exatamente uma contradição mas uma oposição com características de complementaridade no âmbito da narrativa. Significa: a conjugação de mito e tragédia dimensiona acontecimentos e personagens, estrutura narrativa e estrutura das personagens.

## O eixo das funções

Estabelecemos o eixo das funções partindo de uma espécie de modo de produção dos efeitos, que também pode ser entendido como modo de produção dos acontecimentos ou dos comportamentos, ou ainda dos compromissos. Enfim esse modo de produção se articula a partir do processo desenvolvido, processo este que é composto por três instâncias fundamentais: a instância do agente, no sentido em que os gregos compreendiam o verbo *poiew*, isto é, aquele que faz nascer a ação, dá origem à ação; a instância do objeto, no sentido em que os gregos compreendiam *natikeimai*, isto é, o que está situado em face de, e o que se apresenta como um modo de opor resistência; a instância do efeito, no sentido em que os gregos compreendiam *ergon*, isto é, o resultado de ações, o produto de uma trama, aquilo que se concretiza, se realiza. (Para verificar o esquema dos eixos ver anexo).

## Os nomes e seus significados

Além da análise operada nos dois eixos acima prenunciados nos pareceu estimulante tentar um percurso etimológico através dos nomes da obra de Eurípedes. Fomos para isso estimulados pela possibilidade de depreender sob a representação do nome traços que sejam capazes de dar aos personagens um comprometimento mais estreito em relação ao seu comportamento. O nome em qualquer estrutura social, e ao longo dos tempos tem se configurado, no mínimo, um extraordinário índice. Segundo Cassirer, para os esquimós, o homem se compõe de três partes: seu corpo, sua alma, e seu nome. Por outro lado é ainda o próprio Cassirer que nos informa: "Sob a lei romana, os escravos não tinham direito a nome, porque não podiam funcionar como personalidades independentes."

Dessa forma pensamos poder realizar a análise



da Electra de Eurípedes e conseguir aquilo que seria decisivo para nós, isto é: acabar este trabalho de forma diferente da que nele entramos, seja com respeito ao que é a obra em questão, seja com referência à tragédia enquanto forma de expressão tão significativa da cultura ocidental.

### Electra mito e tragédia -Análise

Neste ponto realizamos a análise propriamente dita da Electra de Eurípedes e, como já dissemos anteriormente, na obra o que será analisado serão as personagens em relação aos dois eixos que estruturamos como forma de entender o papel desempenhado na tragédia por essas personagens. No eixo dos princípios temos a dimensão do mítico e a dimensão do trágico. No eixo das funções temos uma estrutura ternária: a função de poiew, a função de antikeimai, e a função de ergon, isto é: funções de agente, objeto e efeito ou produto.

Procederemos a análise da Electra de Eurípedes respeitando a ordem de importância das personagens reservando para o final o quarteto Electra, Orestes, Clitemnestra e Egisto.

A primeira personagem a aparecer em cena é o trabalhador micenense. Este personagem se apresenta como periférico aos eixos escolhidos para focar a obra, não se pode dizer que sua participação seja a de um agente mítico ou trágico, não chega a ser por outro lado objeto mítico ou trágico. É uma personagem de encadeamento das ações. O seu papel é muito mais de configurar os pontos de referência prévios para o entendimento da dinâmica da trama. É utilizado como efeito de comunicação entre o autor e o público.

O ancião, ainda que não se caracterize como uma personagem pertencente a nenhum dos eixos, desempenha um papel relevante no interior da narrativa pois desempenha duas importantes: reconhece Orestes e auxilia este a encontrar e

matar Egisto, não chega a dar origem a uma ação o que o caracterizaria como agente, mais é um meio de interligação dos personagens.

O mensageiro é outra personagem que desempenha um papel de interligação não apenas entre os personagens, mas dos elementos da própria narrativa.

Pílades na tragédia de Eurípedes é um personagem acessório, e em momento nenhum chega a ter qualquer intervenção direta na ação. A ele é apenas reservado o papel de receber Electra de Orestes, permitindo assim que se restabeleça o que Levi-Strauss chamaria de estrutura elementar de parentesco e devolvendo a legitimidade da organização familiar desestabilizada com o assassinato de Agamêmnon. Talvez numa análise que visasse investigar essas relações na obra sua presença pudesse ser tomada em maior consideração.

O coro desempenha um papel relativo ao senso comum e sua característica volatibilidade. Vaga do clamor à vingança até a condenação desta mesma vingança. O coro é a presença do externo na trama e o seu compromisso, como nem poderia deixar de ser, é tênue. Não é agente, não é objeto, nem é efeito, trágico nem mítico.

Os Dióscuros, estes são agentes míticos. O tom oracular de sua intervenção põe de volta ordem às coisas, mas a ordem re-instaurada é uma ordem transcendente, não é uma ordem com dimensão meramente ôntica. Trata-se de uma ordem dos deuses e dos desígnios, uma ordem na destinação, e é precisamente isso que os configura e confirma como agentes míticos.

Egisto é um personagem que não se apresenta em cena. No entanto, se apresenta na trama como um agente

mítico ao mesmo tempo que como objeto mítico. Por que? Ora porque Egisto é, mesmo em ausência, a presença viva da maldição dos Atridas. Sendo filho de Tiestes, ele é presença de tempo imemorial que entra pelas frestas na trama e se torna turbilhão, na medida que sua presença é fator detonador de toda a tragédia. Por outro lado é objeto mítico na medida em que ele se apresenta à vingança de Orestes e Electra. Não chega a ser um agente mítico porque para isso lhe faltam algumas coisas: a exemplaridade, e a dimensão de verdade no sentido da alétheia grega. Certamente não desempenha papel nem de agente nem de objeto trágico, significa: não é agente trágico nem em Electra, como não é em Agamêmnon. Agente do assassinato de Agamêmnon, não consegue, porém, a dimensão de agente trágico porque a prática do assassinato se dá sem a tensão necessária para que esse ato tivesse dimensão trágica. O fato de Egisto assassinar Agamêmnon não chega a ser nada de conflituoso no âmbito da personagem, nem mesmo para o público. Do mesmo modo que o fato de ser ele assassinado por Orestes não configura tragédia, apenas, se tanto, um crime comum. Assim Egisto se apresenta como um objeto mítico.

Clitemnestra se apresenta como um objeto trágico, exatamente por tudo aquilo que Egisto não o consegue ser, significa: ao se apresentar como objeto da vingança dos filhos, Clitemnestra, chamada Tíndaris em Eurípedes, se configura como uma personagem que evolui de agente trágico em Agamêmnon para objeto trágico em Electra. Por outro lado Clitemnestra não é um objeto mítico porque sua função, sua história é eminentemente trágica. Ela não entra na tragédia pelos vãos sua presença é o tempo todo íntegra ele não é nenhuma forma de revivescência. Não é nesta tragédia um agente trágico porque para isso lhe falta a dimensão de produzir efeitos com sua ação. Desempenha a função trágica do bode expiatório.

Orestes é um agente trágico uma vez que é ele responsável pela ação de maior grau de tensão e conflito da tragédia, a morte de sua mãe. Enquanto agente sacrificial, imolando em rito sua própria mãe, é aí mesmo que Orestes ganha a dimensão de agente trágico. A morte de Egisto, pura e simplesmente seria insuficiente para lhe dar a função de agente e a dimensão de trágico, a vingança da morte de seu pai nada mais seria do que o cumprimento de uma lei, isto é, seria normal portanto. Sua ação é a de agente e sua dimensão de trágico.

Electra é um agente mítico. É memória e verdade (alétheia) de si mesma de Orestes e dos Atridas. Fator principal de atualização, no sentido de tornar ato a maldição, já que não permite que o esquecimento encubra a morte de Agamêmnon. Tem dimensão mítica, mas não chega a ter dimensão trágica, embora, por vezes chegue perto dessa dimensão. Não é casual portanto que quando se refira a um mito nesta história ele tenha o seu nome.

### Análise onomástica

Para encerrar este trabalho, nos pareceu que uma análise etimológica dos nomes de Electra e Tíndaris (Clitemnestra em alguns momentos da obra de Eurípedes) seria um bom complemento e que poderia mesmo trazer maiores subsídios para análise acima desenvolvida, além de nos auxiliar nas questões temáticas para nós apresentadas no início deste trabalho.

### CLITEMNESTRA

Tratada inicialmente, no prólogo do trabalhador

miceniense, por Tíndaris, que significa aquela que deve, e precisa pagar, a personagem carrega consigo essa destinação de ter que pagar, ter que expiar, ser o bode expiatório

Por outro lado, Clitemnestra vem da junção de klitos + mnester, significa: desejo de celebridade, desejo de ser célebre, bem como pode significar desejo de se casar. Ambos os significados têm relação à personagem, a ambição e o desejo de compartilhar novamente seu leito nupcial, de certo modo levam Clitemnestra a traçar a sua destinação.

## ELECTRA

Em primeiro lugar devemos dizer que o nome originário de Electra era Laodice. O nome Electra só aparece nas tragédias, o que tem coerência se analisarmos etimologicamente os dois nomes.

O nome Laodice é composto por Lao + dike, significa: justiça pública, justiça do povo, portanto uma justiça pré-jurídica, uma justiça da tradição. Nas tragédias contemporâneas da presença de uma justiça da pólis, uma justiça de tribunal, parece ser este fato, um razoável indicador da preferência de Electra à Laodice.

Por outro lado o nome Electra deriva da mesma raiz que elctron que significa âmbar; por sua vez âmbar é uma substância sólida de cheiro almíscarado, proveniente das vísceras do cachalote; almíscar vem do persa *mushk* que significa testículo, e também é uma substância odorífera de sabor amargo e cor amarelada muito volátil e utilizada em perfumaria e farmácia..

Ora, a personagem Electra tal como é enunciada na tragédia de Eurípedes carrega consigo uma boa parte das características de sua raiz etimológica. Senão vejamos: começemos pela cor o amarelo embora não seja em momento nenhum enunciado na obra pode ser caracterizador de uma

personagem cotidiana e sem brilho, corroída pelo ressentimento na qual foi convertida Electra na obra em questão; por outro lado a proveniência instintiva do almíscar de alguma forma se aplica à visceralidade com que a personagem mantém presente a necessidade de que a vingança se realize, e tenha continuidade a maldição dos Atridas -efeito mítico- na morte de Egisto, bem como de sua mãe Clitemnestra -efeito trágico. Na proveniência dos testículos o fundo comprometimento com o pai -compromisso mítico. O sabor amargo da angústia acalentada por tanto tempo também é presente.

### Conclusão -Electra: tragédia e mito?

Quando da leitura que fizemos das três obras clássicas para a realização deste trabalho, uma questão de início se apresentava com insistência, em especial quando da leitura da obra de Ésquilo: Por que Electra? Por que Electra se quem pratica a ação é Orestes? Talvez essa tenha sido a questão que acabou por tornar possível esta tentativa de compreensão. A questão, ainda que algumas vezes se apresente para nós mesmo como ingênua, algumas vezes parece fazer algum sentido, afinal, no caso de Ésquilo não só a obra não se chama Electra, como se encontra dentro de uma trilogia chamada Oréstia. Esse móvel inicial, no entanto, não gera agora o mesmo incômodo gerado de início, com certeza, não sei se porque conseguimos apreender melhor o sentido das tragédias ou se, ao contrário, as estamos entendendo bem menos agora. O fato é que depois de operarmos a análise acima, tornou-se mais claro para nós porque o mito nunca poderia ser mito de Orestes, por outro lado mesmo que Electra, ainda que não tenha a mesma dimensão de um Édipo, que a nosso ver consegue ser a um tempo agente mítico e agente trágico, Electra dizíamos está situada na dimensão mítica, é nessa dimensão que sua força maior se apresenta, e isto, de certa forma nos responde a questão

anteriormente formulada: Porque a tragédia de Ésquilo não se chama Electra.

A realização das análises acima acabaram por nos apresentar uma justificativa razoável par que Ésquilo não tenha nomeado sua tragédia com o nome do agente mítico, e ao invés tenha preferido o nome do agente trágico para nomear não apenas uma obra mas toda a trilogia.

A elaboração deste trabalho, enfim, teve para nós uma grande relevância independentemente da correção ou não do encaminhamento adotado e das conclusões alcançadas. Como já foi aliás, afirmado acima saímos do trabalho de uma forma diversa daquela que nele entramos, significa: a nossa relação com a tragédia efetivamente foi transformada. Cremos que, ao menos sob o ponto de vista de quem realiza um trabalho nada mais pode ser alcançado.

## NOTAS

1. Ver M. Eliade, 1972, p.11

2. Ver E. Cassirer, 1972

3. idem.

4. Ver C. Levi-Strauss, 1975.

5. idem.

6. Ver J.P. Vernat e P. Vidal-Naquet, 1988.

7. idem.

8. Ver S. A. Moraes, 1986.

## BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia, São Paulo, Mestre Jou, 1970.



ARISTÓTELES. Obras, Bilbao, Aguilar, 1982.

BAILLY, Anatole. Dictionaire Grec-Français, Paris, Hachette, 1950.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega, Petrópolis, Vozes, 1986.

CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito, São Paulo, Perspectiva, 1972.

DUBOIS, Jean. e outros. Dicionário de Linguística, São Paulo, Cultrix, 1991.

ÉSQUILO. Oréstia, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

EURÍPEDES. Electra, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d

JAEGER, Werner. Paidéia, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

LEVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

----- . Antropologia Estrutural Dois, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

MORAES, Sílvia Andrade de. O ritual do bode expiatório: uma violência presente em nossos dias. In: Calíope -Presença Clássica, Rio de Janeiro, Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFRJ, jul-dez/1986, nº 5.

NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia, Madrid, Alianza, 1981.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. Mito e Literatura: Práticas de Estruturalismo, Rio de Janeiro, Plurarte, 1981.

-----Joana d'Arc: Semiologia de um mito, Rio de Janeiro, Grifo, 1977.

SÓFOCLES. Electra, Rio de Janeiro, Universidade Santa Úrsula, s/d.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga, São Paulo, Brasiliense, 1988.