

O MITO DE ORESTES: DE ÉSQUILO A RACINE E SARTRE

FERREIRA, Lidiane¹

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
lidiane.c.lima@hotmail.com

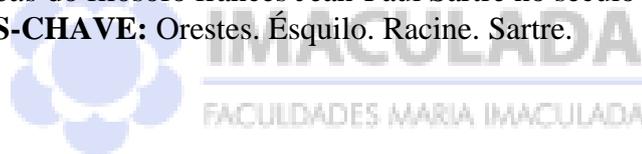
MACHADO LEITE, Guacira²

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
guacira@fclar.unesp.br

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo apresentar a trajetória do herói grego, Orestes, suas transformações e diferentes representações durante a história da literatura. Itinerário este, que se inicia na Antiguidade, com a trilogia *A Orestia*, de 458 a.C, composta pelas obras *Agamémnon*, *Coéforas* e *Eumênides* do autor trágico grego, Ésquilo. Passa no ano de 1667 pela obra *Andromaque* de Jean Racine – que mesmo regido pela doutrina clássica, dá aos personagens uma força inovadora que inspira as peças racinianas – e se encerra com uma nova interpretação à luz da filosofia existencialista, com a obra *As Moscas* do filósofo francês Jean-Paul Sartre no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Orestes. Ésquilo. Racine. Sartre.



1 INTRODUÇÃO

A história do herói Orestes que voltou de seu exílio e assassinou a própria mãe para vingar a morte do pai, continua sendo contada através de gerações e pensada e reescrita por vários autores em diversos campos das ciências humanas. Como todo mito, originou-se da tradição oral-poética e ganhou forma em obras ficcionais escritas, como as peças que abordaremos neste estudo.

Para nós, herdeiros da civilização Ocidental, a influência da Literatura Grega, assim como de seus mitos primordiais e seus estudos críticos e filosóficos, é assunto discutido há séculos. Há muito os estudiosos compreenderam que a busca por um maior entendimento dos mitos e sua origem, não somente nos enriquece enquanto apreciadores da cultura da Antiguidade (e da nossa própria), mas também nos orienta para que haja uma melhor compreensão do homem e seus comportamentos sociais e religiosos.

¹ Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

² Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Tendo como base de pesquisa a tragédia grega, *Orestéia*, cabe iniciarmos nossa reflexão, partindo de uma citação de M. I. Finley retirada do livro *O legado da Grécia: uma nova avaliação*:

O conflito entre a autoridade divina e a humana, [...] difundido em grande parte no teatro antigo, mantém seu poder até hoje. [...] a percepção de uma lei externa – dos deuses, ou do Destino, ou da Necessidade – deixa intacta a iniciativa humana e significativo o sofrimento humano (FINLEY, 1998, p. 171).

Seguindo esta mesma perspectiva, que põe em discussão a representação do conflito existencial humano, o crítico literário A. J. Festugière, em seu livro *De l'essence de la Tragédie Grecque* (1969), ressalta dois elementos que considera primordiais no trágico: as catástrofes humanas – que são universais e contemplam a essência do Homem em qualquer tempo e qualquer lugar – e os “poderes sobrenaturais”, ou seja, as forças inexplicáveis que, por mais que o Homem tente compreender, o esmaga antes que consiga fazê-lo. O autor chama esta força de *Fatalité*. Curiosamente, esse mesmo termo fora utilizado anteriormente por diversos teóricos em críticas sobre Jean-Racine e suas peças do século XVII, fato que abordaremos no decorrer da leitura.

Para A. J. Festugière, no entanto, somente as tragédias gregas da Antiguidade (aquelas produzidas por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) são dignas de serem assim chamadas, uma vez que as produções trágicas posteriores não contemplam estes mesmos dois fatores por ele ressaltados. De acordo com o ponto de vista do autor, mesmo as tragédias escritas no século XVII que tinham como premissa a “imitação” dessas obras clássicas da Antiguidade, não poderiam ser assim consideradas, pois esta intervenção sobrenatural não acontece da mesma forma.

Segundo Festugière (1969), as obras classicistas não contêm mais o “mistério” que pairava na atmosfera das tragédias clássicas. Elas são mais “simples” em sua estrutura e voltadas para uma visão moralizadora onde miséria e pecado estão intrinsecamente relacionados: “Para esses católicos racionalistas do século XVII, tudo é claro, não há mais mistério. Deus criou o homem feliz. O homem pecou. Do pecado resulta a miséria humana.” (FESTUGIÈRE, 1969, p.11, tradução nossa).

O que diremos então do emprego do mesmo termo para considerar os fenômenos sobrenaturais das obras de Ésquilo e os fenômenos das obras de Racine? Para pensarmos sobre, é preciso que observemos, primeiramente, que o uso do termo *Fatalité* é utilizado com conceitos diferentes tratando-se de cada uma das peças. O que Festugière (1969) chama de Fatalidade em

sua teoria sobre a essência da tragédia grega está mais voltada para as intervenções divinas (por vezes, presenciais) que ocorriam com certa frequência nas obras da Grécia Antiga, especialmente nas peças de Ésquilo. Pois, o que temos como característica primordial da tragédia grega da Antiguidade é, sem dúvida, a interferência dos deuses e controle dos mesmos sobre o “insecte humain”.¹ Desta forma, o contexto histórico e social em que se inserem e o pensamento crítico, cultural e religioso de cada autor são os elementos que nos levam a compreender e diferir o que os críticos chamam de “fatalidade” em cada uma dessas duas obras.

2 O ORESTES ESQUILIANO

Ésquilo, o escritor grego, elabora uma trilogia de tragédias para narrar o retorno do rei Agamêmnon ao palácio dos Atridas (depois da Guerra de Tróia), o assassinato do mesmo – planejado por sua própria esposa e o amante dela, Egisto –, Orestes retornando do exílio para vingar a morte do pai e a perseguição pelas Fúrias até sua absolvição na cidade de Atenas. Cumprindo ordens de Apolo, o herói vingou-se da mãe matando a ela e a seu rival Egisto no palácio do pai. Segundo o *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*², as Erínias (também chamadas de Fúrias, Eumênides ou Benevolentes), perseguidoras de Orestes em *Eumênides*, eram divindades que tinham como função perseguir aqueles que cometeram delitos e, em especial, crimes contra a família. Elas podem, pois, serem vistas nesta peça como a representação da antiga justiça aplicada segundo os valores antecessores a Ésquilo fora da cidade de Atenas, uma vez que a época em que a peça foi escrita (século V a. C) é precisamente o século associado ao nascimento da democracia ateniense.

Compreendamos, assim, o essencial do percurso desta trilogia: a primeira peça – *Agamemnon* (2004) – cria as disposições indispensáveis para chegar ao âmago da tragédia, como aponta Jaeger em seu livro *Paidéia: a Formação do Homem Grego* (2011): “No centro desta [peça], como única antinomia trágica, está a culpa involuntária e inevitável de Orestes, por ter obedecido a ordem de Apolo para executar a vingança de sangue contra sua própria mãe.” (JAEGER, 2011, p.306). E a peça final – *Eumênides* (2004), por sua vez,

É constituída, totalmente, pela dissolução deste nó (insolúvel para a capacidade humana), mediante um milagre da graça divina que, com a absolvição do culpado, suprime de um só golpe a vingança do sangue – terrível

¹ inseto humano fora o termo usado por Fertugière (1969) para designar os homens em relação aos deuses supremos.

² Disponível em: http://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf Acesso em: 19 fev 2017

resíduo do Estado patriarcal – e instaura o novo Estado jurídico, como o guardião único do direito (JAEGER, 2011, p.306-307).

Segundo Aristóteles em sua *Poética* (1996), os trágicos gregos buscavam a verossimilhança a fim de que houvesse uma identificação por parte do espectador e que, valendo-se disso, pudessem “educá-los”, ensinando-lhes o comedimento e mostrando as consequências trágicas dos atos daqueles que excedem as medidas humanas e afrontam a ordem (seja ela os deuses, o destino, a paixão ou o Estado). Para alcançar este objetivo, baseavam-se basicamente em três polos: o enredo, o caráter e o pensamento – tendo o enredo como o primordial da peça, uma vez que estas deveriam priorizar as ações humanas.

Observemos, portanto, que a culpa de Orestes nesta peça não se fundamenta em seu caráter. Ele é o filho infeliz marcado pela vingança de sangue, carregando assim, acima de sua liberdade individual, o peso da maldição de ser um Átrida (descendência amaldiçoada) e a vontade dos deuses sobre seu destino. Dessa situação, há o “terror e piedade” que, de acordo com a *Poética* (1996) de Aristóteles, as tragédias devem suscitar. Pois, ao mesmo tempo em que há certo terror nos crimes tratados, nos apiedamos do destino imerecido dado ao herói.

Desta forma, ainda que tenham havido consequências trágicas, devido à grande religiosidade de Ésquilo, a obediência de Orestes a Apolo acaba por ser recompensada, retomando o estado de equilíbrio do enredo e resultando em sua absolvição final em Atenas, berço da civilização grega:

A instituição do tribunal do Areópago por Palas Atena não somente oferece um paradigma mítico dos procedimentos e funcionamento desse instituto em Atenas no século de Ésquilo, mas ainda põe em questão a relação mútua dos Deuses Olímpicos e Ctônicos entre si mesmos, e entre esses mesmos Deuses e os homens mortais. Ao pôr em cena tal questão, a última tragédia da presente trilogia mostra as dificuldades e aporias, que constituem a condição prévia dessa relação complexa e múltipla entre contrapostos Deuses imortais e contrapostos homens mortais, tornam-se participação perene e comunidade harmoniosa, mediante a participação e presença de Palas Atena (TORRANO, 2004, p.65).

Para pensar na tragédia grega de Ésquilo é necessário que tenhamos em mente, também, a noção grega de Paidéia e a função da literatura como instrumento de constituição do homem grego. A Paidéia, pensada comumente como um sistema educacional, ultrapassa os limites dos conhecimentos gerais e abrange toda a formação ética e cultural da Grécia Antiga, faltando-nos assim, ainda hoje, uma designação que consiga abranger integralmente tal conceito. Jaeger (2011) o define como algo que abrange todas as formas e criações espirituais e o tesouro

completo de uma tradição. Algo próximo ao que chamamos de “cultura”, mas em um sentido mais abrangente.

Sendo o povo grego pré-helênico o mais próximo que temos de "fundadores" de uma unidade cultural, este conceito nascido em tempos homéricos, mas mantidos no século V a. C., conserva-se presente nas tragédias de Ésquilo. Tratando-se, pois, de um texto poético pós-homérico, a tragédia beira o abandono da tradição heroica para representar cada vez mais o espírito da época e suas vivências culturais e religiosas. Ainda sob o ponto de vista de Jaeger (2011), esse gênero fora elevado nesta época ao “mais alto grau de espírito heroico” e adquiriu assim “uma nova força artística e criadora” a partir do conhecimento dos antigos modelos. Esse conhecimento permitiu o renascimento do mito em uma nova concepção do mundo e do homem, cujos problemas morais e religiosos atingem em Ésquilo o mais primoroso grau de desenvolvimento (JAEGER, 2011).

Tomemos a visão de Sólon – poeta e legislador grego – para compreender a concepção de herói “desmedido”, pois, é desmesurado aquele que já possui muito, ambiciona mais e acaba por cair em desespero (JAEGER, 2011). Para Ésquilo esse é o motivo que leva os Homens à cegueira e os conduz à sua ruína; é sua falha enquanto um humano limitado. Essa fraqueza humana se opõe à vontade dos deuses, pois para Ésquilo, “a divindade é sagrada e justa, e a sua ordem, eterna e inviolável” (JAEGER, 1994, p.304). É possível notar em diversos momentos da trilogia, essa tentativa de conciliação entre a justiça dos deuses e a dos homens. Observemos como isso se dá na peça *Coéforas* (2004) em uma fala do coro onde invoca os deuses para que estes os ajudem a cumprir seu designo: “Eia, ó venturosos íferos, ouvi esta súplica e benévolos enviai auxílio aos filhos para vencerem.” (ÉSQUILO, 2004, p.105). Notamos, aqui, a invocação de diferentes entidades em detrimento de uma “Justiça vencedora”, que seria a Justiça final (composta por homens e deuses).

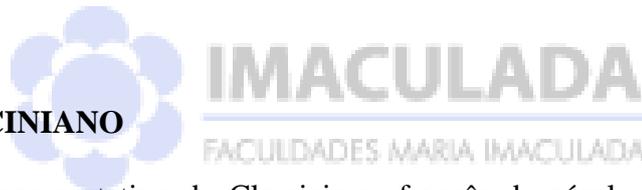
Sendo assim, o que vemos na *Orestéia* é a transição entre uma Antiga Ordem e o Novo Estado onde, sob uma concepção unificada de força educadora, moral, religiosa e humana, a democracia Ateniense se revela como uma nova lei. Assim, o Estado torna-se o espaço ideal para a realização do desfecho trágico (JAEGER, 2011), uma vez que une deuses e homens em torno de uma nova visão de Justiça. Vejamos, em seguida, como isto se apresenta no enredo das peças.

A fim de acabar com a maldição cíclica que recaia sobre o povo de Orestes e para que este deixasse de ser perseguido pelas Fúrias, Apolo recomenda em *Eumênides* (2004), que o herói busque refúgio na cidade de Atenas, onde se encontra a deusa protetora da cidade e com

a qual poderia contar para um julgamento justo e democrático. Essa nova política representa a acrópole de Atenas da época (século V a.C) e Ésquilo ilustrou-a muito bem ao compará-la com a antiga ordem, caracterizada nas Erínias.

Orestes, por sua vez, apresenta-se nessa trilogia como o modelo de Homem grego “moderno”, conciliador da nova ordem política e religiosa. É a representação do vingador obediente às ordens dos deuses (no caso, de Apolo) e do homem julgado como réu que, depois de ter sido perseguido por uma forma mais mítica de justiça, passa a conhecer a justiça da cidade de Atenas, regido pela deusa protetora que se mostra a favor dele em seu julgamento e quebra a antiga tradição de perseguição das Erínias para fazer a nova justiça democrática ateniense. Mais do que isso, no desfecho da peça *Eumênides* (2004) - as Fúrias ainda encontram um “lugar de atuação” na cidade como seres guardiãs, metaforizando uma espécie de aprovação divina a esse novo Estado. Isto prova, uma vez mais, esse desdobramento do Homem grego “moderno” perante o novo sistema político democrático ateniense. Pois, esta trilogia, muito além de dramatizar a tragédia de Orestes, também nos descreve os homens da época, seus costumes e sua função social enquanto ser ético e religioso em um contexto (também) político.

3 O ORESTES RACINIANO



Como autor representativo do Classicismo francês do século XVII, Racine utilizou sabiamente as regras da doutrina clássica ao escrever *Andromaque* (1667). Mantendo-se fiel à verossimilhança e respeitando as regras das três unidades (ação, tempo e espaço) a fim de ater-se à conveniência, a peça fora cuidadosamente elaborada para não causar estranhamento ao leitor, acostumado ao decoro dos clássicos. Esses leitores e espectadores de teatro eram, assim como seus personagens, nobres da aristocracia (MORETTO, 2006). Segundo Roland Barthes (1960), apesar de elaborar suas peças de forma bastante tradicional, Racine não se limitou às técnicas tradicionais em *Andromaque* (1667) e utilizou movimentos bastante sutis para expor novas ideias, como veremos a seguir.

A peça *Andromaque* (1667) é composta de cinco atos em versos, tem uma linguagem simples e é composta de quatro personagens principais. O herói mitológico, perseguido por uma maldição da família, Orestes; a filha de Helena, Hermione, o filho de Aquiles, Pirro e a viúva de Heitor - Príncipe de Tróia - Andrômaca. Os confidentes da peça de Racine (no caso dessa peça, os de Orestes, de Pirro e de Hermione) são a representação da razão em oposição à paixão desordenada apresentada por essas personagens.

Nesta obra de Racine a figura de Orestes funciona como uma ilustração do poder irreversível do destino que recai sobre os desafortunados. Neste cenário, o herói vê-se vítima de uma “fatalidade” que não pode evitar ou modificar, tornando-se prisioneiro de um poder maior que recai sobre ele, e sobre o qual não pode fazer nada. Sendo assim, Orestes carrega em seu âmbito a essência das obras racinianas, onde as personagens buscam lutar contra uma força que não podem destruir e acabam sendo consumidas por ela e por suas avassaladoras paixões.

Para Racine, esse é o trágico: a impotência do homem diante de uma fatalidade inevitável e/ou uma paixão devoradora, que acaba por destruí-lo fisicamente, moralmente e psicologicamente. Como observamos anteriormente, há também nesse período, o uso da palavra “fatalidade” para designar esta tensão entre o homem (limitado) e uma força inexplicável. Observemos, no entanto, que o inevitável aqui, não se trata mais uma intervenção divina, como tínhamos na tragédia grega, mas sim uma força avassaladora que recai sobre aqueles que amam, levando-os à sua ruína. Esta visão de paixão como pecado é resultado de uma provável influência da educação jansenista de Racine.¹

O escritor estudara no mosteiro jansenista de Port-Royal, e, apesar dos princípios religiosos que ali lhe foram impostos, interessou-se pela cultura clássica pagã estudada neste período (rompendo, posteriormente, com seus mestres jansenistas).

Racine acreditava, segundo Lagarde (1964), que a partir do instante em que uma paixão invade um ser, ele está perdido. Assim, ele nos pinta a miséria do homem sem Deus (ideia do jansenismo), irremediavelmente corrompido desde sua falta original, prometido ao crime e ao desespero.

Para Racine, o amor é trágico por excelência, é uma espécie de “desordem psicológica” que nem a razão ou a vontade podem combater. O amor aparece em suas obras como um elemento mais forte que a razão e as personagens, presas por ele, acabam por encontrar sempre um destino trágico, como a morte ou a loucura.

Esse pessimismo é representado em um teatro muito vivo onde ele utiliza temas universais e das doutrinas clássicas francesas para criar uma tragédia atemporal. A “imitação” dos clássicos é também uma forma de agradar e dar prazer a um público muito exigente e fiel a essas doutrinas, uma vez que, como comentamos anteriormente, a tragédia teria como objetivo – segundo Aristóteles – a “purgação” dos sentimentos

¹ O jansenismo, movimento criado pelo bispo holandês Cornelius Jansenius no século XVII, derivado do cristianismo, baseava-se, grosso modo, em uma doutrina que contemplava a conciliação da liberdade humana com a graça emanada por Deus.

humanos, causando terror e piedade através da representação da ação do homem em uma cena fictícia.

Racine utiliza, assim, o mito grego a fim de exibir a natureza do homem, que também é atemporal, e compõe sua estética respeitando as regras da doutrina clássica – culto aos antigos e à razão, uma concepção utilitária de poesia (moralizar), o princípio da verossimilhança, e o respeito à regra das três unidades: unidade de ação, de tempo e de lugar (acrescentada posteriormente).

O princípio mais importante desse período humanista é a razão. Esta razão é expressa pelo “bom senso”, onde percebemos o domínio da criação artística sobre a imaginação ou o jogo da inspiração. A doutrina clássica tinha como premissa que a tragédia deveria ser sempre verossímil, de forma que o maravilhoso presente nas tragédias gregas e romanas (a interferência dos deuses, por exemplo), não se encontra mais nas tragédias francesas do Classicismo. Outra premissa é a *bienséance* ou, a conveniência. A peça deve mostrar a tragédia sem, no entanto, ferir o decoro e a conveniência, a fim de não “chocar” o espectador. Por isso, assim como nas peças da Antiguidade, as tragédias de Racine não encenam as mortes, por exemplo – estas são sempre narradas por alguém (geralmente, um mensageiro ou estrangeiro).

Os heróis de Racine são uma representação dos Homens. Assim como nas tragédias da Antiguidade, as personagens são nobres e elevadas e sua tragédia é resultado de uma falha humana e não de um crime. Os heróis de Racine são vítimas da “Fatalidade” e não podem se sacrificar para salvar o ser amado ou assegurar sua felicidade. Eles perdem, algumas vezes, seu sentimento de dignidade em função desse amor, isso acontece de uma forma mais humilhante do que propriamente odiosa (LAGARDE, 1964). Essas personagens sofrem de uma paixão egoísta, irresistível e devastadora. Normalmente, não é correspondida e o ciúme acaba por trazer efeitos trágicos. O conflito raciniano reside de uma forma geral, em uma alma ciumenta dividida entre o amor e o ódio.

Na primeira cena, onde Orestes é apresentado como embaixador e onde nos é “recontado”- através das personagens – os eventos precedentes, percebemos a paixão de Orestes e sua tendência a fraquejar diante das ilusões do amor. Em oposição, Pílates, seu amigo e confidente, lembra-o de sua posição e seu dever a fim de “libertá-lo” de suas divagações irracionais sobre aquela que ama, Hermione. Percebemos também nesta peça de Racine, a oposição entre a política e o amor, mais uma vez nos remetendo ao que é racional e irracional, segundo a visão do autor. Orestes, aqui, é embaixador e entra em cena a fim de cumprir um papel político na peça; entretanto, o caráter formal de sua visita

ganha uma função trágica devido a sua paixão devastadora pela princesa Hermione, que está prometida a Pirro.

Seguindo as conveniências exigidas pela época, o autor pune as personagens vítimas de paixões desregradas e eleva a heroína virtuosa que permaneceu fiel à suas funções tradicionais, neste caso, Andrômaca. Orestes, por sua vez, é um entre as diversas personagens trágicas que acabam consumidas por um amor insensato e punidas com a loucura; assim como seu duplo, Hermione, que tem a morte como punição por sua paixão não correspondida por Pirro, Orestes não somente enlouquece como se vê forçado a fugir. A fuga também é uma forma de rebaixar a personagem, uma vez que este fora privado da “bela morte”, a morte em batalha, e, ao invés disso, encontra-se perdido em seus próprios devaneios.

Assim, Racine apresenta nessa peça, o que há de mais retrógrado no tradicionalismo, caracterizando as personagens Andrômaca e Hermione como esposas devotas e filhas obedientes do Pai. Figura essa que representa, não somente o respeito à paternidade, mas também a noção de pátria (representada pelos maridos e pais, heróis da Guerra de Tróia), os costumes, a tradição, os juramentos e alianças que o precedem e que simbolizam uma antiga ordem. A novidade encontra-se em Pirro. Essa personagem é, segundo a análise antropológica de Roland Barthes em seu livro *Sur Racine* (1963), o elemento que questiona e se opõe à antiga ordem – tão bem representada nas “Legalidades” de Andrômaca e Hermione: como filho de Aquiles, guerreiro que matou Heitor, príncipe de Tróia, Pirro deveria desposar a filha de Menelau, Hermione, e manter cativa a ex-esposa de Heitor, Andrômaca. Desta forma, manteria a antiga ordem ou, como Barthes nomeou em sua análise sobre a peça, sua Legalidade. Pirro, no entanto, mostra-se contrário a esse paradigma ao querer desposar sua cativa Andrômaca e voltar-se contra o poder que Hermione carrega em seu nome graças a seu pai, herói da Guerra de Troia.

Assim, mesmo seguindo os moldes da doutrina clássica, é possível perceber através da personagem de Pirro, uma tentativa de libertação das antigas ordens impostas pelo tradicionalismo. A morte desta personagem pode ser lida, não somente como uma punição, mas como uma metáfora para a libertação. Ele libertara-se e, assim, libertara Andrômaca de cumprir o seu destino (suicídio planejado por ela anteriormente) deixando espaço para uma nova visão de futuro, posto que esta, surpreendentemente, assume o trono de Pirro ao invés de suicidar-se.

Como podemos notar, a essência da peça raciniana reside no inútil combate do homem contra seu destino. O destino hostil, a maldição hereditária (como no caso de

Orestes e dos Átridas) e o impulso irresistível das paixões. Os heróis racinianos não são livres, mas discutem como se fossem. Essa fatalidade predominante, já presente nas tragédias gregas na forma dos deuses e dos oráculos, é mais interiorizada em Racine e deixa seus heróis em uma condição de marionetes desses sentimentos funestos que seguem as paixões desmedidas.

4 O ORESTES SARTRIANO

Como Peter Szondi observou em sua *Teoria do drama moderno* (2001), já no século XVII vemos se desenvolver o que viria a ser o drama. Deixando de lado o prólogo, o epílogo e o coro dos clássicos, temos um enfoque maior no diálogo e o conflito se torna cada vez mais “interno” e absoluto em si mesmo. Notemos que, ainda que Racine represente os trágicos com primor, há também certa adequação ao seu tempo e a uma nova linguagem, o que veremos de forma ainda mais gritante nos dramas burgueses posteriores e na peça engajada de Sartre.

Carregando, desta vez, as ideias existencialistas da França do século XX com a obra *Les mouches* (1943) do filósofo Jean-Paul Sartre, a mitologia do herói Orestes ganha caráter figurativo e ilustra uma filosofia bastante diferente daquelas, até então, vistas em peças trágicas.

No livro *Ética e Literatura em Sartre: ensaios introdutórios* (2004), de Franklin Leopoldo e Silva, o autor comenta a relação primordial entre filosofia e ficção na obra de Sartre. Como um pensador completo, era de se esperar que o filósofo não as dissociasse totalmente, uma vez que estas são como “vizinhanças comunicantes”:

A relação de uma a outra se daria por uma espécie de comunicação que, à falta de outro termo, chamaríamos de passagem interna, querendo significar com isso que a vizinhança entre filosofia e literatura é tal que não precisaria, nem se poderia, sair de uma para entrar na outra (SILVA, 2004, p.13).

Esta seria, com certeza, uma forma de resguardar ao mesmo tempo o caráter concreto do universal e a presença do universal no particular, uma vez que através da ficção vemos “particularizado” algo de ordem universal e concreta. Isso faz que o indivíduo não fique na órbita na abstração, pois não está encarnando ou explicitando uma essência, está mostrando sua própria.

A abordagem de Sartre mostra-se bastante diferente daquelas analisadas anteriormente, pois trata dos mesmos temas universais dos clássicos abrangendo, no entanto, homens de seu tempo. Isto exige que o escritor adote outra linguagem, uma mais próxima de seu cotidiano, pois o “novo social” exige novas línguas e novas técnicas: “Se não escrevemos mais como no séc. XVII é porque a língua de Racine ou de Saint-Évremond não se presta para falar de locomotivas ou do proletariado” (SARTRE, 1999, p.23). Desta forma, percebemos alguns rompimentos com a tradição, não somente em sua ideologia, mas também em sua forma.

Sartre nomeia sua peça de “drama em três atos” e lembrando, mais uma vez de Peter Szondi (2001), não podemos deixar de notar a contradição entre forma e conteúdo. É curioso que o tema da peça seja o mesmo utilizado nas tragédias clássicas e sua forma, no entanto, seja esteticamente moderna. Esta dicotomia, no entanto, cabe perfeitamente no objetivo de Sartre onde busca unir a historicidade e o particular. Assim sendo, não poderia utilizar outro recurso mais pessoal e mais voltado para seu tempo do que o drama, como bem podemos concluir com o comentário de Silva:

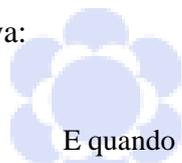
[...] a fenomenologia, tal como Sartre a entende, corresponde a um procedimento que tenta evitar o sobrevoos e o distanciamento. No plano da experiência fictícia, um determinado modo de narrar cumpre a mesma função. [...] importa não adotar a posição de olhar totalizante, a pretensão da onisciência, a imitação de uma visão divina da história desdobrada (SILVA, 2004, p.19).

Fundador do grupo Socialismo e Liberdade e produtor de campanhas contra a ocupação alemã e os colaboracionistas franceses, Sartre utiliza a mitologia clássica para ilustrar sua ideologia e suas críticas sociais. Em seu livro *Que é a literatura?* (1999), Sartre defende a literatura engajada e escreve sobre sua percepção de arte:

Se os temas fossem considerados como problemas sempre em aberto, como solicitações, expectativas, perceberemos que a arte não perde nada com o engajamento; ao contrário (SARTRE, 1999, p.23).

Assim, podemos destacar que, muito além de uma releitura do mito de Orestes, Sartre traz à tona em *Les mouches* (1943) uma nova perspectiva de tensão dramática que busca uma reflexão mais crítica do leitor, rompendo com algumas premissas das obras clássicas até então analisadas.

Vejam como isto se dá na peça. Enquanto Júpiter discute com Egisto o “preço do remorso”, dizendo o quanto isto lhe é benéfico, acaba por revelar que os homens são livres: “JÚPITER. – [...] O doloroso segredo dos deuses e dos reis: é que os homens são livres. Eles são livres, Egisto. Você sabe disso, e eles não sabem” (SARTRE, 1947, tradução nossa). A partir deste trecho podemos notar duas formas de poder mencionadas, representadas naqueles que “detêm o segredo”: os deuses e os reis. Ou também, a religião e o Estado. Aqui há ainda um paralelismo com Ésquilo e Racine, onde ambas as peças tratam de deuses e reis que são personagens recorrentes na tragédia. A novidade aqui está justamente na revelação de Júpiter ao dizer que o homem é livre. Desta forma, quando vemos as atitudes de Orestes em cena, compreendemos que tanto os deuses quanto o Estado (ou o rei e a rainha, no caso) o temem. Isto se dá porque a personagem tem total consciência de sua liberdade, tornando-se, assim, perigosa para aqueles que não conseguem exercer poder sobre ela e sobre suas decisões: “ORESTES – Que me importa Júpiter? A justiça é um ofício dos homens, e eu não preciso de um Deus para me ensinar.” (SARTRE, 1947, tradução nossa). No decorrer da peça, Orestes chega a dizer que “é” a própria liberdade. Observemos este ponto de vista através da teoria sartriana expressa na perspectiva de Silva:



IMACULADA

E quando o sujeito lançado no mundo encontra a densidade da história, um passado herdado compulsoriamente, um presente já constituído, um futuro incerto, será a partir dessa fragilidade originária que ele irá situar-se e projetar-se, razão pela qual ele só pode mesmo ser a origem absoluta de suas escolhas, isto é, de si próprio, inventando-se absolutamente no embate com a relatividade histórica. A presença do absoluto no relativo constitui sempre a singularidade de cada situação (SILVA, 2004, p.31).

Para Sartre há duas coisas que desestruturam o mundo: a contingência e a liberdade. Vejamos isto em Orestes: enquanto o herói é naturalmente limitado por ser humano, ele é também livre em suas escolhas, pois há diversas possibilidades dentro da contingência de cada situação. Portanto, em *Les Mouches* (1943), diferentemente das peças vistas anteriormente nesta pesquisa, Orestes assume total responsabilidade por seus atos. Ainda que haja o conflito trágico, o herói sente-se livre de qualquer premissa que não seja sua própria existência, negando assim, qualquer essência anterior. Essa personagem atua na peça como a representação da teoria existencialista de Sartre e se opõe a qualquer Fatalidade que não seja seu nascimento ou sua morte. Para o autor, tudo

o que acontece entre estes dois fatos é de responsabilidade total do homem (incluindo a liberdade de decisões) e mesmo pensar sobre eles já é um ato de liberdade.

Todas as escolhas se dão a partir da liberdade e a liberdade se dá a partir de nada, porque a exerço a partir do nada que sou. Em outras palavras, a liberdade absoluta implica a responsabilidade absoluta, e, assim como minha liberdade não possui fundamento, tampouco o possui a minha responsabilidade (SILVA, 2004).

Desta forma, a peça de Sartre também não tem compromisso com o “comedimento” (há, por exemplo, a morte em cena, que era evitada pelos gregos) ou com a verossimilhança como era exigido na Antiguidade. Nas obras originais de Ésquilo, o povo se mostra revoltado com a morte do rei Agamêmnon, já em *Les Mouches* (1943), há uma espécie de consenso passivo que pouco se assemelha a uma situação verossímil. Isso pode ser associado ao fato de que, ao contrário do efeito “terror e piedade” buscados nas tragédias clássicas, a arte para Sartre não deve, necessariamente, “afetar” o leitor. Pois, cabe somente a ele interpretar e levar suas emoções ao texto: “Os sentimentos são de uma espécie peculiar: têm a liberdade como origem” (SARTRE, 1999, p. 44).

Obviamente, podemos destacar aí também uma crítica, onde o que percebemos é o enorme contraste entre uma situação aterrorizante – digna de terror e piedade, como costumavam ser as tragédias clássicas – e o “não fazer nada” de uma multidão que detém poder modificador em suas ações, mas prefere virar os olhos” a agir.

Além de uma profunda análise existencialista, essa releitura da lenda clássica de Orestes ganhou também a interpretação sociológica e político-histórica em que é possível perceber o engajamento político que acarreta. Quem ilustra esse caráter simbólico é a consultora do livro Sartre da coleção *Os pensadores* - Marilena de Souza Chauí. A estudiosa retoma a interpretação dos elementos do texto a partir do ponto de vista político-social de Sartre: o reino de Agamêmnon representaria a França ocupada; a figura de Egisto, o comando alemão que depusera as autoridades francesas; Clitèmnestra, os colaboracionistas; a praga das moscas, o medo de setores cada vez mais amplos da população; e o gesto final de Orestes, eliminando a praga das moscas, uma exortação à luta contra os alemães.

O fato de Orestes orgulhar-se de seu crime ao invés de arrepender-se demonstra a teoria de Sartre de que a liberdade do homem consiste na possibilidade de escolher os seus atos e assumir suas responsabilidades sem moralidades exteriores. Essa liberdade, tida em sua obra como o fundamento de todos os valores, não separa a liberdade individual da coletiva, de forma que, qualquer ato tido como seu próprio é digno de

realização, acima de qualquer intervenção social. Sem uma noção de culpa ou de justiça, a relação com a realidade que conhecemos fica comprometida, causando um estranhamento do leitor diante dessa impunidade que nos parece irracional. Apesar disto, esta perspectiva moderna nos movimenta e nos faz pensar em nosso cotidiano de forma mais crítica. Afinal, não é essa a função da arte?

Assim sendo, uma vez que analisamos o herói trágico em três diferentes contextos históricos, percebemos que a permanência do mito na literatura proposta encontra-se, justamente, no sofrimento da condição humana perante sua própria contingência e uma segunda tensão que o contraria. Seja essa tensão produto do Estado, das leis, das paixões, dos deuses ou da própria ambição do herói, é necessário que, em um drama, o herói se depare com um dilema. É essa bipolaridade essencial que levará o herói à ação desencadeadora de consequência e a uma mudança de “Fortuna”, ou seja, de seu próprio destino. A partir destas sutis percepções, podemos expor cada uma das aparições do herói e apontar as particularidades de cada obra, nas quais vimos expressas na personagem de Orestes, não somente seu mito, mas toda uma ideologia e “visão de mundo” correspondente ao período em questão.

Enquanto as tragédias de Ésquilo expressavam as ideias de harmonia, decoro e tinham a função moralista de educar os povos da Grécia à luz da verossimilhança e utilizando a compaixão para provocar a catarse, a tragédia de Racine vê-se repleta de paixões avassaladoras e amores desregrados que causam o efeito trágico quando punidas com a loucura ou a morte. Orestes – que depois de perseguido pelas Fúrias e guiado pelos deuses encontra sua absolvição nas peças de Ésquilo – ilustra na peça raciniana um homem impotente diante de uma fatalidade e fraco com relação a sua paixão que, em *Andromaque* (1667) é a causa de sua destruição física, mental e moral.

Já na peça de Sartre, o herói grego serve como ilustração (juntamente com outros personagens) de uma teoria existencialista que põe em xeque a noção de liberdade abordada até então. Essa filosofia defende a ideia de que o que está na base da existência humana é a livre escolha que cada homem faz de si mesmo e de sua maneira de ser, de forma que a liberdade provém do nada que obriga o homem a fazer-se, em lugar de apenas ser (SARTRE, 1970). Sartre utiliza o personagem Orestes para representar esse ser livre, que pode escolher o que quer ser e como sê-lo, independentemente de qualquer convenção religiosa, institucional ou social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française/* Collection U². 2. ed. Librairie Armand Colin, 1969.

ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Editions du Seuil, 1963.

BENTLEY, Eric. *De Strindberg a Jean-Paul Sartre*. In:_____. O dramaturgo como pensador: Um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos. Tradução de Ana Zelma Campos. 2 ed. Rio de Janeiro – Brasil, Civilização Brasileira, 1991.

BERRETTINI, Célia. O teatro ontem e hoje. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CAIRUS, Henrique. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. (orgs.). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011. (Coleção ensaios transversais).

CASSIER, Ernst. *Linguagem e mito* [Direitos para a língua portuguesa reservados à Editora Perspectiva S.A.] – São Paulo, 1972.

ÉSQUILO. *Agamemnon*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 (Coleção Dionisias) (Orestéia:1).

_____. *Coéforas*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 (Coleção Dionisias) (Orestéia:2).

_____. *Eumênides*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionisias) (Orestéia:3).

FESTUGIÈRE, A.J.. *De l'essence de la Tragédie Grecque*. Paris: Editions Aubier-Montaigne, 1969.

FINLEY, M.I. (org.). *O teatro*. In:_____. O legado da Grécia: uma nova avaliação. Tradução de Yvette V. P. Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. 524p

JAEGER, Werner W. *Lugar dos Gregos na história da educação*. In: _Paidéia: a formação do Homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 5º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 03 – 23.

_____. *O drama de Ésquilo*. In: Paidéia: a formação do Homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 5º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.283 -314

LABOURET, Denis. *Littérature française du XXe siècle*. Paris, Armand Colin, 2013.

LAGARDE, André – *XVIIe Siècle: Les Grands Auteurs Français du Programme III* – Collection Textes et Littérature, 1964 - Bordas.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Edições 70, Lisboa - Portugal, 2000

LLOYD JONES, H; M. F. GALIANO; F. R. ADRADOS; A. TOVAR. Estudos sobre La tragedia griega. *Cuadernos de La Fundación Pastor*, n° 6. Madrid: Taurus, 1966. Tradução: Edvanda Bonavina da Rosa – UNESP/ Araraquara, 2009.

MACHADO, G. M.; DOMINGOS, N. *Andromaque, de Jean Racine: duas leituras*. Itinerários, Araraquara, n. 34, p.59-71, jan./jun. 2012.

MAMET, David. *Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama*. Trad. Paulo Reis. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MORETTO, Fulvia M. L. *O teatro clássico francês: a tragédia*. In: _____.; Barbosa, Sidney(Org.).Aspectos do teatro ocidental. Editora UNESP, 2006. p.50-67

PRADO, D.A. *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, A. et al. (Ed.). A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RACINE, J. *Andromaque*. Paris: Larousse, 1959.

ROSENFELD, A. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, A. et al. (Ed.). A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SARTRE, Jean Paul – *Esboço para uma teoria das emoções*/ Jean Paul Sartre; tradução de Paulo Neves – Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *Huis clos suivi et Les mouches*. Éditions Gallimard. Paris, 1947.

_____. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*/ Jean-Paul Sartre; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Traduções de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Fortes, Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Que é a literatura ?* – Gallimard, Paris, 1948. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3º ed. Editora Ática – São Paulo, 1999.

SEGALL, Jenny Klabin. – Racine – *Andrômaca* - Britânico. v. II, Livraria Martins Editora, São Paulo- Brasil, 1963.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios* – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SOARES, Caio Caramico. *Sartre e o pensamento mítico - revelação arquetípica da liberdade em 'As Moscas'*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08012008-100616/>>. Acesso em: 20 out. 2015.

SOUSA-AGUIAR, Maria A. *Teatro ideológico: Sartre*. In: MORTARA, Marcella (Org.). *Teatro Francês do século XX*. Rio de Janeiro. Editora do Livro, 1970.

TAPLIN, Oliver. *Fogo Grego*. 1ª ed. RTC/Gradiva: 1990.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Antônio Xavier. *Introdução ao estudo da filosofia/ Antônio Xavier Teles – 23. Ed. – São Paulo: Ática, 1985.*

TIEGHEM, Philippe van. *Les Grandes Doctrines Littéraires en France: de la Pléiade au Surréalisme – 1963*, Presses Universitaires de France, Paris.

TORRANO, Jaa. *Ésquilo, 525-455 a.C. Agamemnon /Ésquilo/ estudo e tradução Jaa Torrano – São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionisias) (Orestéia :1).*

_____. *Ésquilo, 525-455 a.C. Coéforas/Ésquilo/ estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionisias) (Orestéia :2).*

_____. *Ésquilo, 525-455 a.C. Eumênides /Ésquilo/ estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionisias) (Orestéia :3).*

VALADAS, Nuno. *As Moscas*. Editorial Presença. Lisboa, 1962.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. - Campinas, SP: Papirus, 1992.

_____. *Mito e Tragédia I – 1. O Momento Histórico da Tragédia na Grécia: Algumas Condições Sociais e Psicológicas*. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014. - (Estudos;163/ dirigida por J. Guinsburg)

_____. *Mito e Tragédia II – 4. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade*. In: Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Estudos;163/ dirigida por J. Guinsburg)

VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?*. Trad. Antônio Gonçalves, Edições 70, Lisboa – Portugal, 1987

VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Religião II - 5. Ésquilo, o passado e o presente*. In: Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014. - (Estudos;163/ dirigida por J. Guinsburg)