

ELECTRA ENLUTADA (1931), DE EUGENE O'NEILL: O TRÁGICO NA CONSTRUÇÃO DA CASA DOS MANNON¹

MOURNING BECOMES ELECTRA (1931) BY EUGENE O'NEILL: THE TRAGIC IN THE CONSTRUCTION OF THE MANNON'S HOUSE

Lourdes Kaminski Alves²

Pedro Leites Junior³

RESUMO: O presente texto propõe uma reflexão sobre alguns dos fatores determinantes dos processos miméticos empregados na elaboração de *Electra enlutada* (1931). Tratamos, mais especificamente, do sentido de tragicidade do mito de Electra. Consideramos, nesse percurso, as relações de intertextualidade para com a *Electra* (413. a. C.), de Eurípides, a obra homônima (entre 420 a. C. e 413 a. C.) de Sófocles, assim como para com a *Oréstia* (458 a. C.) de Ésquilo, para estudar como a concreção do substrato mítico grego dialoga com as estratégias de composição e manifestação do trágico na obra em questão, tendo em vista, na trilogia de Eugene O'Neill, o modo de construção da casa dos Mannon.

Palavras-chave: Mímesis. Mito de Electra. *Electra enlutada*. Palácio.

ABSTRACT: This paper proposes a reflection about some of the determining factors of the mimetic processes applied in the elaboration of the *Mourning becomes Electra* (1931). It deals, more specifically, about the meaning for tragedy of the myth of Electra. We consider in this way the relations of intertextuality with *Electra* (413 B. C.) by Euripides, the homonymous work (between 420 B. C. and 413 B. C.) by Sophocles, as well as with *Oresteia* (458 B. C.) by Aeschylus, in order to study how the concretion of the Greek mythical substrate dialogues with the strategies of composing and manifesting the tragic in the work here focused, considering, in Eugene O'Neill's trilogy, the method of construction of the Mannon's house.

Keywords: Mimesis. The myth of Electra. *Mourning becomes Electra*. Palace.

¹ Artigo recebido em 22 de setembro de 2015 e aceito em 19 de novembro de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE).

² Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela UNESP. Professora Associada da UNIOESTE. E-mail: lourdeskaminski@gmail.com

³ Doutorando do Curso de Linguagem e Sociedade da UNIOESTE. Bolsista da Capes. E-mail: neanderthalstradivarius@hotmail.com



INTRODUÇÃO

É importante considerar como o mito de Electra, em seus temas e motivos, foi sendo relido em distintos contextos e, com especial atenção, como se manifestou em temporalidades históricas significativas na construção de uma tradição dramaturgica que se erigiu sobre o teatro grego antigo, consoante às tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. É indispensável pensar a mimesis moderna a partir da dialética com a mimesis clássica. Propomos, nesse sentido, tendo por *corpus* a trilogia dramática *Electra enlutada* (1931), de Eugene O'Neill, pensar como se dá a absorção, reelaboração e ressignificação do conteúdo mítico focalizando no direcionamento trágico da obra. Nesse viés, o que buscamos evidenciar é como, na construção espacial e simbólica do palácio dos Mannon, se pode perceber o sentido da tragicidade agenciada na obra como um todo. A mansão, assim, será tomada, em certa medida, isoladamente, como elemento estrutural, porém entendida em seu diálogo com o arranjo global do "mímema"⁴.

Relocando do cenário grego a perspectiva trágica do mito que circunda a linhagem de Atreu para o ambiente norte-americano da Guerra Civil (1861-1864) que envolve a desdita dos Mannon, da Nova Inglaterra, O'Neill promove o redirecionamento de temas que fazem parte do mito grego mas que tratam, em última análise, do que há de perene e que diz respeito à condição humana, desvelada pela tragicidade. A trilogia o'neilliana dialoga, em sua disposição estrutural, mais precisamente com a *Orestia* (458 a. C.) de Ésquilo, obra de referência primária para a tradição ocidental no que tange à maldição que recai sobre os atridas. Não obstante, o substrato mítico e o direcionamento trágico da obra estadunidense estabelecem relações estreitas com as tragédias de Sófocles e Eurípides que abordam a casa de Atreu e a personagem Electra.

Nessa perspectiva, há um trabalho de redimensionamento de *modus operandi*, temas e motivos que se modificam em consonância com problemáticas humanas e sociais que, se próprias do humano, se redimensionam, também elas, em acordo com uma nova temporalidade histórica, em acordo com o lastro cultural que a institui.

⁴ "(...) *mímema* designa o resultado da ação mimética" (GEBAUER; WULF, 2004, p. 22), ou seja, o texto em sua materialidade simbólica e representacional.



INSERÇÃO DO PALÁCIO NO TEMPO E ESPAÇO

Do palácio grego dos atridas, receptáculo das desditas de Agamêmnon, Clitemnestra, Egisto e Electra, passamos, com Eugene O'Neill e sua *Electra enlutada*, à mansão dos Mannon, "nos subúrbios de uma das cidades marítimas da Nova Inglaterra, no leste dos Estados Unidos" (O'NEILL, 1970, p. 27). Na trilogia formada por *A volta ao lar*, *Os perseguidos* e *Os fantasmas*, além disso, o contexto da Guerra Civil Norte-americana (1861-1865), resgatada do passado histórico da nação da América do Norte aos moldes do que significara a narrativa mítica primordialmente no contexto grego, estabelece paralelo, na relação intertextual, com a Guerra de Troia.

Notoriamente, como arquétipo de grande conflito da história humana quando recordada no contexto moderno ocidental – especialmente nesse período em que se insere a escritura da obra de O'Neill, anterior à Segunda Guerra Mundial –, a guerra grega supracitada agrega ao conflito estadunidense retratado no "mímema" um peso de evento fundacional e significativo para a nação que, como acontecimento histórico por si só, quiçá não alcançasse.

Com efeito, tanto na narrativa mítica grega quanto na história nacional dos Estados Unidos tais acontecimentos situam-se cronologicamente em período posterior à edificação do mundo ou do país. Todavia, em ambos os casos, a guerra promove uma espécie de fechamento de um ciclo e abertura de outro: a Grécia dos Entes Sobrenaturais (ELIADE, 2000) passa a ser a Grécia dos grandes heróis humanos e os Estados **Unidos** se **dividem** para, da guerra, seguir um caminho unitário determinado, claro, pelos vencedores nortenhos. É dizer: há, de alguma forma, uma reformulação da nação e, com ela, uma **re-fundação** de valores – ainda que erigida sobre os sedimentos anteriores – tanto em Tróia quanto na Guerra de Secessão.

ACERCANDO O PALÁCIO

Iniciamos, pois, vendo na ambientação espacial e temporal dois parâmetros de intertextualidade interessantes de se pontuar no que se refere ao considerar a casa como desdobramento da família e a guerra como o envolvimento estreito entre essa e a nação (no sentido amplo de uma coletividade ou sociedade unida, em alguma medida, culturalmente e/ou por formas análogas de concepção de mundo). O movimento metonímico é significativo na medida em que o particular assume caráter universalizante ou, ao menos, poder de generalização no seio de respectiva comunidade. A casa dos atridas é a morada dos líderes gregos e é a



própria Grécia em microcosmos. Considerando os Mannon como grupo familiar por laço de sangue e envolto em algum tipo de desdita coletiva que liga antepassados e descendentes em espécie de maldição, nos aproximamos da noção grega de *génos*; no bojo dessa questão, então, é premente entender a acepção de **casa** em um sentido mais profundo do que ambiente de suporte para a ação.

Partamos, assim, do Cenário Geral da Trilogia, texto introdutório da trilogia e apresentado com estrutura similar a de uma didascália. A descrição da ambientação específica da casa em si e de seus arredores mostra que ambos são suntuosos e demonstrativos da alta estirpe dos Mannon:

À frente, ao longo da rua, há arborização de olmos e alfarrobeiras. A propriedade se encontra por trás de uma cerca viva, com um portão de madeira pintada de branco. Entre a casa e a rua, há um espaço revestido de grama. No canto direito da casa há um renque de pinheiros. Mais ao longe, junto à estrada, alfarrobeiras e bôrdos. No canto esquerdo da casa há uma grande moita de lilases.

A casa está colocada numa elevação, acêrca de cem metros da rua. É um grande edifício no estilo de um templo grego, que esteve em voga naquela parte dos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. Um pórtico de madeira pintada de branco com seis altas colunas contrasta com as paredes da casa, em cantaria cinzenta. Há cinco janelas no andar superior e quatro no inferior, com a entrada principal no meio; uma porta com bandeira quadrada e luzes laterais junto às colunas intermediárias. Os postigos das janelas são pintados de verde-escuro. Diante da porta, um lance de escada de quatro degraus dá acesso ao pórtico. (O'NEILL, 1970, p. 27 e 28)

A verificação mais preliminar já nos apontaria a distinção de níveis sociais entre uma mera residência e a imponência de um palácio ou mansão. A alta estirpe dos moradores pressupõe uma elevação moral, que pode ser afirmada ou desconstruída no decorrer da obra – ou ambas as coisas. A posição de dominância ou privilégio, seja pela estrutura aristocrática ou pelo poder manifestado segundo outras conjunturas, supõe ainda a noção de liderança ou, ao menos, objeto de atenção por parte da coletividade; trata-se de certo sentido de protagonismo. Tais questões poderiam também ser encerradas no conceito de **exemplaridade**. Essa, sem obstar, pode se desdobrar em distintas facetas, do humano e do social.



No entorno da edificação há uma predominância de verde (arborização, grama, jardim, somados ao detalhe da janela da casa). Isso cria um ar de *locus amoenus*, de estância tranquila e aprazível, em meio à natureza e em harmonia com ela. Tal constituição, que imerge o ambiente em um manto de pureza, catalisado pelo branco da casa, evidentemente, contrasta com o que nela se passa e, supostamente, com os que nela vivem, conforme aquilo que o drama em seguida revelará ao leitor/público.

Todavia, como a casa aparece na obra amiúde como permeada por tom lúgubre, soturno e que denota severidade pelas linhas, colunas e dimensões, tal qual reiteram vários dos personagens, cria-se a impressão de semelhança a um túmulo. A imagem proposta por O'Neill, seja na relação entre iluminação e cenografia indicados nas didascálias seja na constituição e declarações dos personagens, constrói um padrão visual que poderia mesmo ser tomado como relação metafórica em que a casa no jardim é uma grande lápide no gramado de um cemitério.

Por conseguinte, tanto a suntuosidade da edificação como a placidez do entorno podem ser vistos como refratários de uma contrariedade imersa na caracterização dos personagens, que a partir de uma base moral puritana incorrem em ações reprováveis do ponto de vista do conjunto de valores da comunidade; com destaque, pois, aos crimes de assassinato, passando pelos excessos da libido, pelo sentimento de inveja e pelo desejo de vingança.

O jogo de contrastes entre luz e escuridão, luminosidade e sombra, branco e negro, sublime e grotesco⁵, altivo e decadente/sujo/corrupto se acentua, ademais, na configuração crepuscular do Ato de abertura da trilogia, conforme rubrica inicial de *A volta ao lar*:

Exterior da mansão dos Mannon, ao fim de uma tarde de abril de 1865. (...) A luz do sol declina, prenunciando a aproximação do crepúsculo, mas ainda batendo em chapa sobre as brancas

⁵ Tomamos os conceitos de “sublime” e de “grotesco”, assim como a dinâmica deles decorrente, a partir no sentido proposto por Victor Hugo. Para o autor, “o primeiro tipo (o sublime), livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas (...). O segundo (o grotesco) tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. (...). É a ele que caberão todas as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita. (...). O belo tem somente um tipo, o feio tem mil” (HUGO, 2004, p. 35 e 36). Logo, enquanto o sublime transfigura a altivez de espírito e a elevação da moral, o grotesco mimetiza a vida terrena, o homem tal qual sua realidade mundana o coloca, efêmero, passional, instintivo, soberbo. Na acepção de Victor Hugo, o homem, então, é um lado grotesco e outro sublime. O sublime correspondendo, pois, a um plano mais imaterial, etéreo do ser humano, ao passo que o grotesco nos revelaria seu lado carnal, material. Por conseguinte, o que se refere ao indivíduo diz respeito a um modo de concepção de mundo Judaico-cristão. A divisão, pois, se expressa tanto no homem como é força motriz da criação divina, é princípio de entendimento dos seres e das coisas.



colunas, a cantaria acinzentada e os postigos verdes das janelas. O pórtico branco   como uma incngrua máscara branca fixada   frente da casa para dissimular a sua fealdade sombria. (O'NEILL, 1970, p. 35)

A própria didascália, efetivamente, no final do excerto citado, já indica o simbolismo do ambiente descrito. Com efeito, a trilogia como um todo está estruturada a partir de movimentos de luminosidade e sombra, noturna, crepuscular, de luz de velas, de lâmpadas, elementos que simbolizam fechamentos e aberturas cíclicas conforme a amenização de ou o aprofundamento em atmosferas lúgubres e/ou mortuárias.

Se pensarmos na completude da trilogia como um ciclo que se abre e se fecha, por exemplo, temos como correlato do excerto supracitado a rubrica que descreve o cenário do último Ato da terceira peça: "(...) *exterior da casa.   a noitinha (sic) (...). A casa dos Mannon está com quase a mesma aparência que tinha no 1.é Ato de A VOLTA AO LAR*" (O'NEILL, 1970, p. 331). Esse deslocamento de retorno ao ponto de partida da obra marca um tipo de dinâmica do eterno regresso e sensação de prisão ao passado, do qual os personagens por vezes buscam escapar. No entanto, a circularidade não pode ser entendida como repetição. Não há realmente a volta ao mesmo, há a marcação de um movimento em espiral.

O passado   sempre irremediável e impossível de ser presentificado, repetido; contudo, como as leis do mundo são imutáveis, os crimes, as faltas, as condições e os indivíduos serão sempre refratários uns dos outros, em especial, dentro de uma mesma linhagem, o que determina a permanência e atualização de temas, condições, ambientes e personagens – uns desdobrando-se de outros. Faz-se mister destacar como tal princípio está diretamente arraigado   noção de tragicidade, tanto grega (em suas variantes, mesmo l) quanto moderna, em O'Neill.   própria do trágico a premissa da equiparação e da equivalência. Quando do crime há absolvição, com Orestes,   justamente porque o ciclo trágico se rompe, se esvai, se dilui, o que nos revela uma realização não cerradamente trágica, como diria Lesky (2006). Ademais, quando há o trágico em sentido cosmológico, como forma de organização do mundo e não apenas como dinâmica que incorre sobre um(ns) indivíduo(s), todo fechamento supõe a abertura de um novo ciclo, *ad aeternum*, até o declínio total de tudo aquilo que   consequência da *hybris* – o *g nos*, a comunidade, a cidade que foi formado(a) a partir de um ato criminoso. Em *Electra enlutada*, assim, o caminho   oposto ao tomado na *Oréstia*, apesar da estrutura geral da obra ser análoga.

Com efeito, como dizíamos, o suposto retorno ao ponto de partida traz consigo todo o repertório de crimes que se acumula no tempo.   por isso que a casa tem "quase a mesma aparência". Em pormenor, o que difere uma



de outra, na descrição do ambiente, pode ser percebido na sequência da rubrica antes mencionada: “*No andar térreo, a parte superior das janelas, levantadas desde baixo, reflete num relance o sol a queimar sem chama, como macambúzios olhos vingativos*” (O’NEILL, 1970, p. 331). A casa, pois, que observa e em alguma medida representa o historial de crimes assimila e externa um sentimento que pode ser, ao mesmo tempo, o dos antepassados, dos **fantasmas** que habitam o **túmulo**, que querem ver suas mortes vingadas, e a *nemesis*, o ciúme divino, que aqui se transforma em algo como o destino cumprindo seu papel de não deixar em vão os atos criminosos, a *démesure*.

A mansão, nesse sentido, como um templo aos mortos, ao crime e ao passado, acumula todo um conjunto de símbolos que constituem o universo de significação da obra. É, na materialidade da obra, o microcosmos da ação trágica. Por relação metonímica, representa o macrocosmo do contexto retratado na obra e, sem obstar, do mundo moderno, conforme a temporalidade de escritura. Como ambiente mortuário que sempre olha para os antepassados, representa ainda o peso da memória e do tempo. Na materialidade do texto, isso nos remete aos entes familiares. Na relação intertextual por vezes explícita, tal fator alude aos personagens antigos/clássicos, tomados como elementos da tradição literária.

Ainda assim, há na obra o’neilliana um sentido de prolongamento histórico/mítico do *gênos*, como se a maldição que recai sobre os Mannon nada mais fosse que uma nova volta do ciclo atrida, porém, claro, transformada.

O que nos requer atenção, nessa linha de interpretação, é como a transfiguração e representação simbólica da casa nos apontam, por si sós, o sentido de trágico agenciado. O movimento cíclico apontado na relação entre as rubricas que abrem o primeiro e o último atos da trilogia tem fechamento efetivo no desfecho da obra, quando Lavínia, como última Mannon viva e resignada com o infortúnio, decide enclausurar-se na mansão, segundo a sequência de diálogos entre ela e Seth Beckwith – jardineiro que em certa medida desempenha papel equivalente a de um preceptor do teatro grego para Lavínia – e as ações daí decorrentes:

LAVÍNIA: (*Vira-se para êle (SETH) ríspidamente*) Você agora vá e cerre as venezianas e as feche firmemente.

SETH: Sim.

LAVÍNIA: E diga a Hannah que jogue fora tôdas as flôres.

SETH: Sim. (*Êle vai subindo os degraus depois dela e entra na casa. Ela sobe até o pórtico – e então se volta e permanece um instante, inflexível e resignada com o seu destino, olhando*



fixamente a luz do sol com os olhos gelados. SETH inclina-se fora da janela, à direita da porta, e empurra as venezianas fechando-as com decidido estrondo. Como se isso fosse uma palavra de comando, LAVÍNIA gira sobre os calcanhares e se encaminha rigidamente para dentro de casa, fechando a porta atrás de si).

PANO (O'NEILL, 1970, p. 348)

Ao que se nota, na casa se resume toda a expressão simbólica da ação. Estão relacionados o preto do luto do vestido usado em grande parte da obra por Lavínia, a Electra enlutada de O'Neill, com a escuridão noturna e a iluminação no mais das vezes escassa e/ou permeada por efeitos de sombra, a palidez dos Mannon, como defuntos que ainda vivem, os retratos fantasmagóricos dos antepassados nas paredes da casa – como se ali ainda todos vivessem, as flores e o jardim, vida que anuncia e significa a morte, porque assimilados desde de uma perspectiva que emerge o ambiente em um tom lúgubre, de velório. Efetivamente, com relação às quatro mortes ocorridas no percurso da ação, se por um lado presentificam o óbito, por outro a materialidade dos funerais é tangenciada, por meio prolepses, mudanças de ambiente ou menções indiretas. Isso faz com que se crie uma sensação de que a obra está, toda ela, assim como a casa, envolvida em um velório, o velório dos Mannon, do *génos*.

DA CASA À MEMÓRIA E À MALDIÇÃO FAMILIAR

A escolha de Lavínia de não suicidar-se e encerrar-se na mansão é mergulhar no luto, na tristeza, o ampliar o próprio sofrimento como espécie de autopunição que é, também, a punição divina – isto é, do destino – e a punição infligida pelos antepassados. O fechar da porta atrás de si, logo, é o fechamento do trágico sobre si. A porta da casa, a terra do enterro, o bloqueio da luz; é o corpo – e o ser – se isolando da vida e afundando na morte. Ainda que a morte física não venha no agora, a sobrevida é um grande presenciar do sentimento de morte, cristalizado; um alongar da experimentação de dor, um mergulho no sofrimento trágico. Assim como a peregrinação de Édipo após a cegueira autoinfligida, a imersão de Lavínia em um período de prolongamento da desdita não tem nada de purificadora de pecados ou de viagem de autoconhecimento e provação, como são as empreitadas de Jasão e Ulisses, por e-



xemplo⁶. No revés, a morte imediata, o suicídio, aqui, é que seria, de alguma forma, espécie de libertação ou purgação. Nas palavras da personagem, imediatamente antes de encerrar-se na casa:

LAVÍNIA: Estou comprometida aqui – com os Mannon mortos!
(Tem um pequeno e sêco frouxo de riso e se volta como que para entrar na casa)

SETH: *(Alarmado com o olhar dela, agarra-a pelo braço)* Não entre aí, Vinnie!

LAVÍNIA: *(Inflexivelmente)* Não se assuste. Não vou da maneira pela qual mamãe e Orin foram. Isso é escapar ao castigo. E aí não ficou ninguém para me castigar. Eu sou a última dos Mannon. Tenho que me castigar a mim mesma! Viver aqui sòzinha com os mortos será pior ato de justiça do que morte ou prisão! Nunca mais sairei e não verei mais ninguém! Conservarei as venezianas tão herméticamente fechadas que nenhum raio de sol poderá por elas penetrar. Vou viver sòzinha com os mortos, e guardar os segredos deles, e deixar que eles me persigam, até que a maldição seja resgatada e que al último Mannon seja permitido morrer. *(Com estranho e cruel sorriso de exultação maligna sôbre os anos de autotortura)* Sei que eles se encargarão disso caso eu viva muito tempo! Cabe aos Mannon se castigarem a si mesmos por terem nascido! (O'NEILL, 1970, p. 347)

É premente a **visão cerradamente trágica** de mundo expressa nas palavras de Lavínia e no fecho da obra, como se o direcionamento argumentativo da obra e o entendimento de mundo da personagem convergissem, ao fim e ao cabo. Processo esse quiçá presenciado também, anteriormente, por Ezra, Christine e, sobretudo, Orin. A consciência do caráter irremediável da desdita, contudo, é sempre problemático e alcançado quando o sujeito perde todas as forças que tinha para lutar contra o destino, e essa parece ser uma das premissas fundamentais de que parte O'Neill: é só depois de muito tentar fugir do sofrimento que o humano decai de vez. Até então, lançará mão de tudo o que tiver a seu alcance para possibilitar a felicidade individual. O problema reside, ao modo

⁶ Efetivamente, Lavínia tentou algo assim quando buscou, com Orin, desvendar novas terras, navegando para o Oriente, entre a segunda e a terceira peças da trilogia.



schopenhaueriano⁷, no conflito entre as vontades individuais. Aqui, ademais, acrescido de determinantes psicológicos que talvez a tragédia e o drama trágico moderno até então não havia experimentado com minúcia ou junção com o sentido filosófico e existencial da tragicidade.

É interessante reparar, não obstante, que a abdicação das vontades individuais, por parte de Lavínia, e o abraço ao destino trágico, simbolizado no adentrar a casa, são, paradoxalmente, também ações de egocentrismo. Lavínia buscara o protagonismo, no seio da família, a todo momento, ao longo da obra, e mesmo quando coloca-se derrotada assume para si a responsabilidade de fechar o ciclo, centralizar a dor e o sofrimento trágico.

Além disso, coexistem um sentimento de culpa, que nela polariza as ações, e a tentativa de convencer aos demais e a ela mesma de sua inocência, das responsabilidades de outrem, da culpa do destino, da maldição, da família, do *génos*; no final das contas, todas expressões correlatas e não contraditórias, já que amarradas a uma aceção da realidade em que um sujeito é desdobramento de outro, se não pela noção grega de *génos* por uma concepção moderna – à qual Lavínia somente chega em parte, falando de fantasmas e maldições – de hereditariedade (que atualmente poderíamos entender no bojo da genética) e influência do meio (que inclui o contexto social mais amplo e aqueles que o constituem, com destaque, uma vez mais, ao núcleo familiar). Ou seja, se há um inconsciente coletivo mais amplo que forma um conjunto de valores de difícil delimitação pelo indivíduo, há no âmbito mais restrito um modo de ser dos entes mais próximos que exercem força ainda maior na constituição do sujeito. Sendo o sujeito, naturalmente determinado e socialmente determinado, o que há de natural, biológico e psicológico, assim como o que há de social, moral e cultural, são influenciados mais do que qualquer outra coisa, no contexto moderno, por aquilo que conceituamos hodiernamente como **família**. Consequentemente, a casa é o receptáculo e o símbolo de tal unidade coletiva, ao passo que existe a partir da família, a protege/acolhe, guarda sua memória e, ao fim e ao cabo, a representa.

A mencionada exemplaridade da casa, ao que se nota, reverbera o e no caráter também centralizador dos personagens. Consideradas as variadas formas de representação modelar na linguagem literária, uma constante é

⁷ A perspectiva extrema de insolubilidade trágica se expressa agudamente no pensamento Schopenhaueriano: “ (...) é o antagonismo da vontade consigo mesma que entra em cena aqui (na tragédia). (...) Esse antagonismo torna-se visível no sofrimento da humanidade que é produzido, em parte, pelo acaso e pelo erro, que aparecem como dominadores do mundo, personificados como o destino em sua perfídia (...). Por outro lado, esse antagonismo também é produzido pela própria humanidade, pelo entrecruzamento dos esforços voluntários dos indivíduos, por meio da maldade e da tolice da maioria” (SCHOPENHAUER, 1938, p. 298). Para Schopenhauer, em sua visão inerentemente trágica do mundo, as vontades humanas, ou as forças provenientes destas vontades individuais é que seriam a máquina motriz do destino humano, responsável, assim, pelo inevitável caráter trágico da nossa existência. É nessa linha de apreensão do mundo como essencialmente ruim, a partir de uma cosmovisão do trágico, que se enquadraria a visão cerradamente trágica do mundo, apresentada por Lesky (2006).



a identificação do público/leitor com heróis e/ou personagens. No cenário grego e consoante a estrutura da tragédia, amiúde tal processo se consolida em relação direta com a manutenção da tragicidade e constituição de um processo de comiseração e sentimento catártico; conforme vemos em Ésquilo e Sófocles. Em Eurípidés, com a humanização mais severa dos caracteres, que denunciam contradições e inconstâncias do espírito humano, tal processo parece já redimensionado. Se em todos há algo de exemplar, em um lado tem-se, em linhas gerais, um modelo e em outro, um padrão a ser rechaçado ou questionado.

A relação de hierarquia dos caracteres, em *Electra enlutada*, parece estar diretamente ligada ao modo como se olha para o passado, visto como memória histórica em que os erros e acertos amiúde serão parciais ou transitórios. No entanto, o fechamento trágico sobre Lavínia e toda a casa dos Mannon mostra que, se a transitoriedade supõe possibilidade de mudança, a regra do destino, seguindo em movimento espiral, revela que o declínio é a constante generalizável, sendo a boa aventura, como a viagem ao Oriente de Orin e Lavínia, passageira ou enganosa.

A identificação do público para com os personagens é problemática na medida em que a sucessão de atos tomados como criminosos revela uma exacerbação do desvio de conduta, fator aprofundado por personagens caracterizados de modo bastante particular e que por vezes parecem entrar em estado de espírito alheio ao que se define, pelo senso comum, como normalidade. Os devaneios, excessos, desvarios, o flerte com a insanidade que é fruto da investigação do psicológico e dos efeitos do inconsciente sobre o sujeito cria mais distanciamento que identificação. Nesse ponto, cabem duas considerações importantes: tal configuração tende a promover um olhar mais de cima para baixo – o que, a nosso ver, no drama trágico moderno, não impede de todo a tragicidade.

Também, o modo de configuração do humano responde ao padrão mimético da obra: está interessado não na representação da exterioridade do humano, mas em aspectos de sua constituição. Nesse sentido, não busca o reflexo da generalidade no sentido quantitativo, de abrangência mais, dir-se-ia, absoluta, e sim no sentido de permanência. Isto é, não somos todos Lavínia, Orin, ou Christine, mas temos todos algo deles em nós; os aspectos do ser e do mundo que neles se expressa de modo avassalador são inerentes à condição humana. O modo como cada sujeito se relaciona com determinadas parcelas, dir-se-ia, problemáticas, mas próprias do humano, é que diferenciam os indivíduos que tomarão umas ou outras atitudes e serão caracterizados como mais **normais** ou mais **anormais**. De um modo de outro, estaremos todos suscetíveis a casos similares porque partimos de condições análogas e movemo-nos por determinantes que são, se não idênticas, compatíveis ou equivalentes. Mal sabe Lavínia, pois, que sua fuga inútil da desdita não é impossível somente porque há uma maldição familiar sobre os Mannon, mas porque paga ainda os pecados da casa de Atreu e de todos os crimes cometidos: a impossibilidade de escape não é por uma dívida



abarcada a um sentido humano de justiça, esse é apenas o modo como o humano consegue assimilar, de acordo com um conjunto de valores, o princípio em si de que a constituição humana está fadada ao engendramento trágico.

Efetivamente, o giro em espiral é sempre para baixo, para o fundo. É o tom de decadência que marca a obra: do cenário geral da casa, suntuosa, tomamos um ar de altivez que já em seguida entra em choque com a matiz crepuscular do Ato de abertura, completado, ademais, ainda na didascália inicial, pela voz envelhecida do “ossudo e espadaúdo, com as articulações endurecidas pelo reumatismo (e de) rosto descarnado” (O’NEILL, 1970, p. 36) Seth, que canta pesarosamente:

Trazida pelo vento, em lufadas leves, (a) música às vezes se faz ouvir com força e outras vezes declina, quando o vento também declina. Do fundo, à esquerda, ouve-se a voz de um homem cantando Shenandoah, canção popular da época e que, mais que qualquer outra, acompanha o ritmo melancólico do mar. A voz se aproxima rapidamente. É fraca e idosa, os restos do que teria sido, outrora, uma voz de barítono: “Oh, Shenandoah, eu queria te ouvir / Ao longe, rolando, meu rio / Oh, Shenandoah, não posso voltar / Pra te ver, que estou longe / Muito além do largo Missúri.” (O’NEILL, 1970, p. 35 e 36)

À melancolia parece arrolar-se um sentimento nostálgico na canção entoada por Seth já no início do primeiro Ato de *A volta ao Lar* e repetidas vezes, em fragmentos, ao longo da trilogia, até o final do último Ato de *Os fantasmas*. A canção age como trilha sonora da própria casa, como o som próprio da natureza de sua existência e da família. O rio, ou o passado, se pensarmos em uma relação metonímica, logo, representam um saudosismo que antecipa o que há de desprezível no presente ou nas ações vindouras. Ao passado idealizado, de prosperidade e/ou tranquilidade, os Mannon já não poderão voltar. Tal qual Agamêmnon quando do regresso de Troia ou os atridas marcados pelo ciclo trágico inculido no *génos*. Tal qual um marinheiro que longe para trás deixou *Shenandoah*. Igualmente, a casa já não desfruta do caráter de palácio que emerge da terra e se alça aos céus, como signo de louvor e glória da família. Carrega em suas paredes a marca do tempo, e com elas, os rastros dos crimes. A memória desempenha o papel de mostrar, uma vez mais, a contradição entre a altivez e a decaída, sendo que quanto mais se enaltece ou se eleva algo, mais significativa ou impactante parece ser sua queda.

Já cantavam as Electras gregas, cada qual a seu modo, os grandes feitos e honradez do chefe grego. Em *Electra enlutada*, ora Seth, ora Marinheiros parecem buscar na canção, que se configura como espécie de memória



coletiva, uma atmosfera idílica que é fuga da realidade, processo esse operado também pelos personagens que formam o ciclo trágico nas viagens mentais ou efetivas em afastamento da casa, no mais das vezes às Ilhas dos Mares do Sul, constantemente referidas, sobretudo, por Adam Brant e Orin.

Nessa manifestação passadista e quase lúgubre, o vento – reforçado pela referência ao mar, que, sem obstar, nos remete ao regresso de Agamêmnon –, e sua inconstância, auxilia na construção de uma atmosfera mais sensível e pode ser entendida já como símbolo da transitoriedade das coisas e dos seres.

CONCLUSÃO

Na medida em que há um maior grau de transformações dos personagens no decorrer da obra e, paralelamente, uma alternância de perspectivas, o processo de avaliação e/ou classificação da realidade que se oferece parece obedecer à lógica do relativismo. Nesse sentido, a casa também passa pelo processo de transformação, no interior da trilogia e na relação com um passado aludido indiretamente. O multiperspectivismo trabalha com possibilidades mais que com verdades (unívocas), e o público/leitor, nesse sentido, é instigado a uma atitude de revisão e reelaboração mais ou menos constante de valores e conceitos a respeito das coisas e dos seres.

Primordialmente, essa abertura nos indica uma estratégia mimética de O'Neill mais distante do realismo homérico de visão unívoca e mais próxima da obscuridade do Velho Testamento, se pensarmos na dicotomia apontada por Auerbach (2009)⁸. Sem embargo, é interessante notar como essa apropriação se dá modificando os dois tipos miméticos em algo de elementar. A

⁸ O autor, ao comparar o episódio da Cicatriz de Ulisses, notório dentre as passagens da *Odisseia*, com a história de Abraão e Isaac, presente no Livro de Gênesis, Antigo Testamento da *Bíblia* cristã – ambos textos épicos e míticos –, nos revela como erigem-se ali, juntamente com as duas matrizes culturais que vieram a formar culturalmente – isto é, influenciar de maneira mais marcante as sociedades ocidentais – duas maneiras de ver/conceber o mundo; dois princípios miméticos. Se, em primeira análise, estes dois princípios miméticos são diversos, há que se considerar, que vieram a se entrelaçar formando os modos de construção da mimesis moderna, como demonstra Auerbach ao longo de seu estudo. A distinção feita por ele prossegue na seguinte linha de reflexão: “Comparamos os dois textos e, ao mesmo tempo, os dois estilos que encarnam (...). Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado (na narrativa homérica), descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático” (AUERBACH, 2009, p. 20 e 21).



fissura da perspectiva que na narrativa mitológica cristã aponta para as variadas formas de chegar/buscar a uma (una, única) verdade, em *Electra enlutada* parece pressupor a inexistência de um ponto de chegada: a busca é constante e sempre incompleta, porque não está vinculada à crença. Por outro lado, tal afastamento do unilateralismo constrói uma visão de mundo comprometida com a verossimilhança aos moldes da perspectiva homérica: tanto em um caso como em outro o envolvimento com o dito baseia-se no pacto entre interlocutores a respeito da validade/credibilidade do que se narra – as regras que regem o discurso são apresentadas como análogas às regras que estruturam a **realidade**; o que muda de forma mais fundamental é a forma de entender o mundo, visto como muito mais complexo, isto é, aberto e indefinido, na perspectiva moderna de aproximação à fragmentação (FOCAULT, 2007), à fratura (LIMA, 2000), e à visão do humano de influência freudiana.

Tal fusão de modos miméticos, tal e qual ocorre, agencia uma linha de interpretação segundo a qual a forma de concepção da realidade posta em evidência na modernidade converge paradoxalmente para uma superação do racionalismo (positivista/cientificista) que se nega porém a regressar a crenças de ordem religiosa, ou ao menos de ordem estritamente religiosa.

A casa, expressão simbólica da maldição familiar, transforma-se, na memória dos personagens assim como em sua materialidade para o público/leitor. Assume, sem obstar, a função de linha condutora mesma do ciclo trágico. A concepção cerradamente trágica do mundo se formaliza com maior pronunciamento na medida em que entendemos o modo como se dão a construção e a transformação da mansão como elemento significativo para o direcionamento argumentativo da obra. Isso nos permite considerar que não estamos diante, somente, de um fechamento trágico sobre os sujeitos. Um passo a mais, estamos diante de uma maneira de conceber o mundo, o destino, o homem, que parte das ideias de transitoriedade e fragmentação sem que, no entanto, isso impeça que haja constantes, **princípios universais** que, se não unívocos nem imutáveis, são permanentes e irrefutáveis.

Na tragédia grega antiga, mesmo no mito como tradição oral, o sentido do trágico, assim como a lógica do conflito e conseqüente infortúnio, está estabelecido segundo uma estrutura mais ou menos rígida. Na obra de O'Neill, pois, isso se concreta em determinada forma ao passo que se desvela a possibilidade da variação. A variação, todavia, é do modo como o declínio ocorre e não quanto à possibilidade de salvação ou alternância entre fortuna (efetiva) e desdita.

A casa, a um só tempo palco, observador e representante da decaída trágica dos Mannon, parece a todo o momento mostrar o quanto, ao contrário do que ocorre na forma canônica da tragédia, há escolhas possíveis de serem tomadas e elas alteram o rumo dos acontecimentos, mas que, contudo, a condição humana, permanente e irrefutável, impede que haja alteração naquilo que



é fundamental para a desejável consolidação da fortuna (ao menos em caráter definitivo). Há variadas formas de declínio, há diferentes motivos e vontades para diferentes sujeitos ou no seio de um mesmo sujeito, fragmentário, fraturado, transitório, mutável; porém todos eles levam, de um modo ou de outro, ao **enclausuramento**.

Nesse sentido, não há um destino trágico, o destino é que é, necessariamente, trágico. Por mais que se tente fugir dele, como os Mannon a escapar da mansão, ele é inerente à existência humana. A casa é o lugar próprio dos Mannon – por mais que os assuste –, sem ela, menos Mannon seriam. Agir pelas vontades individuais, entrar em confronto consigo e com os demais, é próprio do humano – por mais que se tente negar ou se esforce em sentido contrário – sem isso, menos humano se seria.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamênon, Coéforas, Eumênides*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EURÍPIDES. *Electra*. Tradução de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Jackson/Ediouro, 2005.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. 9. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GEBAUER, G.; WULF, C. *Mimese na cultura: Agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de Jacob Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA, L. C. *Mímesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

O'NEILL, E. *Electra enlutada*. Tradução de Raimundo Magalhães Junior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

SCHOPENHAUER, A. *Obras completas*. Leipzig: Brockhaus, 1938.

Scripta Alumni - Uniandrade, n. 14, 2015. INSS: 1984-6614.

<<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>>



SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

