



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

ONDE ESTÁ ELECTRA? O MITO GREGO E A COMPARAÇÃO DIFERENCIAL

Janeide Maia Campelo (UFRN)
Márcio Venício Barbosa (UFRN)

RESUMO A recorrência aos mitos gregos é uma prática discursiva e artística renovadora. Ao longo dos anos, o mito de Electra foi retomado por escritores que lhe atribuíram novas forma e pertinência. Autores como Jean Anouilh (1972) e Jean-Paul Sartre (1943) dedicaram parte de suas obras à retomada do mito de Electra em diferentes contextos sócio-históricos e, por sua vez, atribuíram-lhe características próprias às práticas discursivas da sociedade às quais estes autores pertenciam. De acordo com Ute Heidmann, “cada enunciação de um mito grego, antigo ou moderno, traz indícios mais ou menos explícitos do que podemos definir como uma re-enunciação de uma história que ainda é uma ‘velha história’” (HEIDMANN, 2010, p.2). Assim, nosso trabalho parte da compreensão de que textos escritos em línguas e épocas distintas tornam-se fundamentalmente distintos, pois inscrevem as antigas narrativas helênicas em contextos discursivos próprios às culturas de seus enunciadorees, tornando-se, portanto, escrituras desses mitos gregos. Dessa forma, tal como propõe Heidmann (2010), consideramos pertinente a realização de uma análise das diferenças presentes em cada escritura dos mitos gregos, pois defendemos que essas escrituras não reproduzem única e simplesmente o sentido “universal” do mito clássico, mas modificam as cenas de fala e as cenas genéricas presentes nas antigas narrativas helênicas e assim, criam novos efeitos de sentido. Nesse sentido, conceitos pertencentes à Análise Textual do Discurso, suplantada por Dominique Maingueneau (2006) e Jean-Michel Adam (2010) tornam-se fundamentais para a realização do nosso trabalho. Diante do exposto, nossa pesquisa se constitui como uma Análise comparativo-diferencial e discursiva do mito de Electra e suas escrituras modernas. Nesta exposição, deteremo-nos em duas retomadas do mito: a primeira, na peça *Les Mouches*, de Sartre (1943) e a segunda, no filme *Electra, my love* de Miklós Jancsó (1974).

Palavras-chave: Electra. Escritura. Comparação diferencial. Mito.

A primeira menção ao mito de Electra é feita em *As Coéforas*, a segunda peça da trilogia de Ésquilo – *Oréstia* (458 a. C) - da qual também fazem parte *Agamêmnon* – peça que a precede, e *Eumênides*, que conclui a única trilogia ligada que nos chegou do teatro grego e também considerada a origem da tragédia.

A peça *As Coéforas*, assim como as demais da trilogia, traz duas características marcantes do teatro de Ésquilo e da sociedade grega da época: a crença na Moira e a forte presença dos deuses que, quando não intervêm nas ações dos demais personagens incitando-os a agir de acordo com seus desejos, agem livremente e interferem de forma direta no desenvolvimento da narrativa.

Dessa forma, as Moiras – as três irmãs responsáveis pela sorte de todos os indivíduos -, aparecem como um “destino” do qual o homem não pode fugir e para o qual todas as suas ações, ainda que involuntárias, são direcionadas. Na tragédia de Ésquilo, por exemplo, Orestes tem sobre si a profecia de um oráculo: vingar a morte do pai, mesmo que para isso tenha de assassinar a mãe – pesadelo que habita sua consciência e que o faz hesitar durante toda a peça. O homem e sua condição de total impotência face esse destino esmagador foi durante muito tempo uma verdadeira obsessão grega.

O assassinato de Clitemnestra só se concretiza, apesar de toda hesitação de Orestes, graças à outra característica do teatro de Ésquilo: a intervenção divina nas ações humanas. Orestes volta a Argos para cumprir uma determinação de Apolo que mais tarde, na peça *Eumênides*, agirá em favor de Orestes para livrá-lo da punição pelo crime de matricídio.

De Ésquilo aos dias de hoje, o mito da família argiva tem sido frequentemente retomado na literatura. Ainda na Grécia, apenas algumas décadas depois da trilogia esquiliana, Sófocles (420 a.C) e Eurípides (410 a. C) escreveram cada um suas versões desse mito. As peças, homônimas, trazem no título a figura do que seu tornou um dos personagens mais emblemáticos da literatura grega: *Electra*.

Apesar de não se ter notícias se as peças de Sófocles e Eurípides integravam, elas também, uma trilogia, tal como *Oréstia*, antes de iniciar a leitura de suas peças, uma diferença fundamental se coloca: esses autores intitularam suas peças com o nome de uma personagem que, apesar de importante, tem uma participação reduzida na obra de Ésquilo. Electra não é um personagem ativo no texto esquiliano, toda a importância é atribuída a seu irmão Orestes.

Assim como Sófocles e Eurípides, outros autores de épocas e contextos socioeconômicos distintos têm recorrido ao mito de Electra ao compor suas obras, uma rápida pesquisa acerca do tema e observamos o quanto essa personagem é recorrente na literatura ocidental. Na literatura francesa, por exemplo, cinco autores de renome se propuseram a recontar o mito de Electra em suas obras. Como é o caso de Jean Giraudoux e a peça *Electre [Electra]* (1937), *Electre ou la chute des masques [Electra ou a queda das máscaras]*, de Marguerite Yourcenar (1943), *Tu étais si gentil quand tu étais petit [Tu eras tão gentil quando pequeno]*, de Jean Anouilh (1972) e *Les Mouches [As moscas]*, de Jean-Paul Sartre (1943). Isso apenas para listar algumas obras que trazem a figura de Electra como tema.

Assim como na literatura, a personagem também foi retomada no cinema. Em 1972, o diretor húngaro Miklós Jancsó produziu *Szerelmem, Elektra [Electra, meu amor]*, na qual o mito grego é ambientado em um espaço e tempo não definidos, além de apresentar elementos pertencentes ao homem moderno, tais como armas de fogo e helicópteros para contar a história de constantes invasões sofridas pelo povo húngaro no último século.

Como vemos, o mito da princesa tornada escrava por sua própria mãe e sua luta para que o assassinato de seu pai seja vingado, tornou-se uma fonte de constante inspiração para autores que enxergam a personagem de Electra como um símbolo de resistência.

No entanto, é necessário que uma pergunta seja feita: a que resiste Electra? Não exatamente a Electra grega, o mito clássico. Mas todas essas Electras presentes nas obras de autores que, assim como nós, conheceram a personagem por meio de Ésquilo ou Sófocles numa sociedade com regras e costumes demasiado diferentes das nossas. E essa questão nos conduz a outra: é possível que a Electra presente na tragédia de Ésquilo responda, por exemplo, a questões presentes no texto Sartre (1943), escrito em meio a Segunda Guerra Mundial?

A reflexão acerca dessas questões nos leva a dois caminhos: partir de uma concepção *universalizante* do mito, no sentido em que se atribui o caráter/sentido presente no mito clássico, bem como a análise dos elementos comuns a cada texto para explicar suas retomadas nas obras modernas; ou faz-se outro caminho: parte-se de personagens aparentemente semelhantes – a figura de Electra em duas obras, por exemplo – para, a partir delas, identificar elementos de diferença, e analisar de que

forma esses elementos podem contribuir como criadores de novos efeitos de sentido particulares à sociedade à qual pertencem.

Os conceitos de comparação “universalizante” e comparação “diferencial” são definidos por Ute Heidmann (2003) da seguinte forma:

O tipo de comparação dominante no estudo da escritura do mito dos mitos gregos se orienta geralmente em direção ao que é parecido (do ‘imediatamente comparável’) e, por extensão, do *universal*. [...] Eu proponho abandonar essa comparação *universalizante* para adotar um tipo de comparação que eu chamo de *diferencial*. A comparação diferencial exige o reconhecimento e a investigação da diferença fundamental e irreduzível dos enunciados singulares a comparar, em relação com tudo o que eles podem ter em comum, incluindo o plano temático. (HEIDMANN, 2003, p. 50).¹

Neste trabalho, tomaremos o segundo caminho para refletir acerca de duas obras que retomaram o mito de Electra em sociedades cujo contexto social e político diferem de forma fundamental não só daquele presente na obra de Ésquilo, mas também entre si. São elas: *As moscas* (1943) e a narrativa fílmica *Electra, meu amor* (1974). Nosso objetivo não se trata apenas de buscar os elementos de diferença entre as obras, mas também verificar de que forma a figura de Electra responde a cada novo contexto e se dá o processo de construção de novos sentidos a partir da personagem. Para tal, tomaremos como aporte teórico a *Comparação Diferencial e Discursiva* dos mitos clássicos proposta por Ute Heidmann (2010). Heidmann reivindica:

O retorno do comparatismo literário aos *textos* e, mais especificamente, à dimensão *linguagreira* e *discursiva* dos textos, pois os procedimentos complexos da realização na *língua*, no *texto* e no *discurso* [...], são essenciais e constitutivos dos efeitos de sentido produzidos *pelos* literaturas e *pelos* culturas. (HEIDMANN, 2010b, p. 63).

¹ Todas as traduções são de nossa autoria.

Le type de comparaison dominant dans l'étude de la réécriture des mythes grecs s'oriente en effet généralement sur la recherche du semblable (de « l'immédiatement comparable ») et, par extension, de l'*universel*. [...] Je propose d'abandonner cette comparaison *universalisante* pour adopter un type de comparaison que j'appelle *différentielle*. La comparaison différentielle exige la reconnaissance et l'examen de la différence fondamentale et irréductible des énoncés singuliers à comparer, en relation avec tout ce qu'ils peuvent avoir en commun, notamment sur le plan thématique.

Dessa forma, a Comparação Diferencial privilegia o texto enquanto produto de uma sociedade. Sociedade essa que possui não apenas uma língua, mas práticas sociodiscursivas particulares e partilhadas por seus membros.

O termo *escritura* é utilizado para identificar esses novos textos que retomam o mito clássico reconfigurando-o e assim, atribuem-lhe novos sentidos, mais pertinentes à sociedade à qual pertencem.

Ao propor uma Comparação diferencial dos mitos gregos, Ute Heidmann propõe três eixos de análise: a *reconfiguração genérica*, nessa perspectiva, um texto em si não pertence a um gênero, mas é “posto em relação”, tanto na produção, como na recepção, com um e, mais frequentemente, com vários gêneros; a *relação intertextual*, compreendido como processo dialógico, ou seja, no qual esses novos textos são tomados como resposta aos textos que os precederam e a *cena de fala*, uma obra reconfigura uma determinada cena de fala, característica de um gênero, através da criação de outro dispositivo cenográfico capaz de impor uma “nova forma de dizer”.

Neste trabalho, tomaremos o conceito de *cena de fala*, para analisar de que forma Sartre (1943) e Jancsó (1974) compõem suas obras e criam a partir delas, novos efeitos de sentido.

De acordo com Ute Heidmann (2012), ao compararmos uma escritura de um mito clássico, devemos atentar para a forma como esse novo texto constrói seu “dizer”, de que maneira ele dialoga com o texto clássico ao mesmo tempo em que realiza mudanças fundamentais de significados e cria novos efeitos de sentido. Assim, é necessário que se atente para a “cena de fala”:

Antes de analisar o que é dito no enunciado literário (no que concerne ao enredo, aos motivos e temas, etc.), convém, sob essa ótica, examinar a *forma* como o sujeito enunciatador o apresenta. Em qual espaço e em qual tempo ele situa sua enunciação e seu enunciado? Qual é a ‘cena de fala’ que ele constrói para *dizer* ou *fazer dizer*? Quem ele instala nessa cena? (HEIDMANN, 2012, p. 07).²

² Avant d’analyser ce qui est dit dans l’énoncé littéraire (ce qui a trait à l’intrigue, aux motifs et thèmes, etc.), il convient, dans cette optique, d’examiner la *façon* dont le sujet énonciateur le présente. Dans quel espace et dans quel temps situe-t-il son énonciation et son énoncé ? quelle est la « scène de parole » qu’il construit pour *dire* ou *faire dire* ? qui installe-t-il sur cette scène ?

Nesse sentido, nossa primeira observação é acerca de como as obras de Sartre e Jancsó apresentaram o mito de Electra e como essa nova forma de dizer contribuiu para a criação de novos efeitos de sentido na peça e no filme.

Quando o texto de Sartre começa, temos a seguinte cena: “uma praça de Argos. Uma estátua de Júpiter, deus das moscas e da morte. Olhos brancos, face lambuzada de sangue” (SARTRE, 1947, p. 82). Mulheres de luto fazendo libações à estátua de Júpiter, quando são abordadas por Orestes e um Pedagogo – figura que o acompanhará ao longo de toda a peça. Júpiter, por sua vez, também se apresenta como figura importante na trama e é por meio de seus diálogos, sobretudo no primeiro ato, que o público obtém as informações acerca dos demais personagens, tais como Electra e Clitemnestra, assim como a situação da cidade de Argos, tomada por moscas desde a morte de Agamêmnon e destino evitado por viajantes.

A presença das moscas, definidas como “maiores de libélulas”, (SARTRE, 1947, p. 85) é explicada por Júpiter: “Há quinze anos, uma enorme podridão as atraiu para a cidade.” (SARTRE, 1947, p. 85).

Assim, logo de início, percebemos a mudança de elementos importantes do texto clássico: enquanto no texto de Ésquilo, temos as libações de Orestes ao túmulo do pai, Agamêmnon, numa cerimônia de honra aos mortos, e fundamental na cultura grega, essa cena desaparece da peça sartriana. O ato das libações é deslocado. Agora, são mulheres do povo que horam Júpiter “deus das moscas e da morte” (SARTRE, 1947, p. 82).

A presença marcante das moscas, constantemente relacionada à presença alemã em território francês, também pode ser interpretada como metáfora para outro tema recorrente na obra de Sartre e marcante na peça: o da liberdade humana e o peso que a consciência dessa liberdade aporta. Sartre questiona um dos pilares da cultura grega: o destino. Ao apresentar o homem como o único responsável por seus atos, o autor questiona se o fato de acreditar em um deus ou em uma força superior capaz de reger nossas ações não é uma forma mais confortável de se comportar diante dessa condição que homem é colocado.

Nesse sentido, Sartre atribui a Orestes, e não a Electra a condição de único capaz de libertar Argos das moscas e de Egisto. Mas desloca o motivo. Orestes não assassina sua mãe e seu padrasto para vingar a morte de Agamêmnon, pelo contrário, ele o faz para que Argos se livre da condição de opressão face a um governo de mentiras. Orestes não deseja governar Argos, pois já não pertence a essa cidade. Electra figura, portanto,

como um contraponto ao personagem de Orestes. Pois, se no mito clássico ela deseja vingança e encoraja Orestes a assassinar Clitemnestra, na peça de Sartre, Electra hesita:

ELECTRA (só) – Ela gritará? (Um tempo. Ela ouve.) Ele anda pelo corredor. Quando ele abrir a quarta porta... Ah! Eu quis! Eu quero, é preciso que eu ainda queira! (SARTRE, 1947, p. 161).³

A Electra de Sartre não é capaz de resistir à condição de opressão imposta por Egisto e por Júpiter, mesmo quando Egisto já está morto. A figura de Electra como aquela que, junto ao irmão, urde o assassinato da mãe, é enfraquecida na peça sartriana em favor de outra abordagem do mito que só pode ser representada pelo personagem de Orestes: a da liberdade enquanto exílio. Por não ter crescido em Argos, Orestes não tem o sentimento de pertencimento a nenhum lugar, por isso, não teme Júpiter nem os castigos dos quais o deus o ameaça. Electra, ao contrário, assume a culpa pelo assassinato da mãe e se rende às ameaças de Júpiter.

Acerca do filme de Jancsó (1974), temos a história da princesa grega ambientada em um lugar que não é nominado. Fato esse que faz com que a história possa se passar em qualquer lugar e não especificamente em Argos.

No filme, Egisto é o governante da cidade. Clitemnestra, morta há cinco anos e Orestes desaparecido. Apenas Electra resiste à tirania de Egisto, que a mantém como sua escrava. Para humilhá-la, Egisto decide casá-la com um anão. Nesse ínterim, Orestes, disfarçado de mensageiro, aparece para informar de sua suposta morte e é assassinado por Electra. Orestes ressuscita e une-se à irmã para matar Egisto.

Após matarem Egisto, os irmãos atiram um contra o outro e caem mortos. Na cena seguinte, eles ressurgem abraçados e entram num helicóptero vermelho. Enquanto eles seguem em direção ao helicóptero, granadas caem do céu. O helicóptero decola enquanto uma multidão dança e canta. Em seguida, o helicóptero aterrissa e Electra e Orestes descem para se unirem à multidão que continua cantando e dançando.

Ao compararmos a peça *As Moscas* e o filme *Electra, meu amor*, um aspecto se torna evidente: a figura do mito de Electra é retomada na peça como no filme, como uma tentativa de responder a um contexto político. A peça de Sartre, escrita em 1943, é contemporânea a invasão francesa pelo exército alemão, invasão essa que dividiu o

³ ELECTRE (seule) - Est-ce qu'elle va crier? (Un temps. Elle prête l'oreille.) Il marche dans le couloir. Quand il aura ouvert la quatrième porte... Ah ! Je l'ai voulu ! Je le veux, il faut que je le veuille encore.

povo francês em dois grupos: a resistência e os colaboracionistas. Temos, portanto, uma França que vive sob um governo ilegítimo e um povo que já não tem uma unidade político-ideológica.

Quanto ao filme de Miklós Jancsó, o contexto político não é diferente daquele vivido na França. Apesar de em 1972, a Hungria não viver efetivamente uma guerra, o país encontra-se devastado pelos confrontos travados com a União Soviética nas décadas precedentes. A luta do povo húngaro e suas dificuldades políticas são temas recorrentes na obra do cineasta.

Miklós Jancsó é um dos grandes cineastas a utilizar o que se chama de planos-sequência, ou seja, filmar sem cortes nem interrupções. Essa característica não só imprime dinamicidade à narrativa, mas também faz com que a ação se desenvolva em torno da personagem de Electra, o espectador só presencia o que Electra também presencia não há informações externas àquelas que são mostradas.

Para além das questões técnicas do filme, é possível identificar outros pontos de diferença ao comparar a obra de Jancsó e o mito clássico. O primeiro ponto é que a narrativa fílmica mais se aproxima da personagem Electra proposta por Eurípides que daquela de Ésquilo.

Na obra de Eurípides, Electra encontra-se casada com um camponês, personagem que também abre a peça e nos informa sobre a situação de Electra: “exilado o filho de Agamêmnon, como estava, ele prometeu avultado prêmio a quem o matasse; e a mim, deu-me Electra como esposa.” (EURÍPIDES, p. 06). No filme, temos nas suas cenas iniciais a festa de casamento de Electra e um homem do povo, pobre e anão, Electra argumenta que o casamento, planejado por Egisto tem o único propósito de humilhá-la perante o povo.

Essa cena, não existe na obra de Ésquilo, mas dialoga com o texto de Eurípides, que também nos apresenta a personagem já casada. No entanto, Jancsó vai mais longe, pois transforma Electra em símbolo de resistência face à tirania representada por Egisto. Jancsó é o único a contar o mito clássico sem retomar o tema do matricídio e assim, diminui a relevância de Orestes para ressaltar a condição de Electra, mais próxima da opressão vivida pela Hungria do século XXI.

O que restaria então ao cineasta?

Exatamente o que cabe a Electra, a figura da resistência. No filme, logo em seguida a morte de Egisto, Electra mata Orestes e se mata. A morte daqueles cujo trono fora usurpado levanta uma questão importante: todo aquele que alcança o poder vive

também o risco de tornar-se um tirano. A volta de Orestes e Electra, trazidos num helicóptero vermelho no dia seguinte a sua morte – cena que conclui o filme - traduz essa preocupação que é também recorrente na obra de Jancsó.

Assim, tanto na obra de Sartre, como na de Jancsó observa-se um deslocamento das questões presentes no mito clássico. Temas como matricídio e crime de honra são afastados para dar lugar a temas que vão do existencialismo sartriano ao despotismo tão combatido por Jancsó.

Na peça assim como no filme, Orestes e Electra não ficam em Argos, não veem razão para fazê-lo, mas em ambos uma questão é colocada ao espectador contemporâneo: o que é mais desafiador para o homem, viver sob a tirania de outrem ou perceber o peso da liberdade?

Percebemos, portanto, que mesmo retomando o mito clássico, essas questões são particulares ao homem contemporâneo e que o mito grego é totalmente reconfigurado para responder novas inquietações. O matricídio, tema clássico do teatro grego foi deixado em segundo plano para levantar questões que abordam desde política até o existencialismo do pós-guerra. Limitar a interpretação desses textos ao sentido universal do mito é também ignorar o diálogo que Sartre e Jancsó estabelecem com Ésquilo e também com a sociedade francesa e húngara que contextualizam a obra desses autores dando-lhes novos significados. Significados esses que só podem ser apreendidos por meio de uma análise na qual se privilegie o discurso de seus autores.

Referências:

EURÍPIDES. Electra.

ÉSKUÍLO. Oréstia.

GIRAUDOUX, J.. Electra. Paris: Grasset, 1987.

HEIDMANN, U. Poétiques comparées des mythes, de l'antiquité à la Modernité. Lausanne : Editions Payot Lausanne, 2003.

HEIDMANN, U. Propositions pour une comparaison « différentielle et discursive » des (r)écritures des mythes grecs. Natal, UFRN, 2010a. (Conferência).

HEIDMANN, U. La comparaison différentielle comme approche littéraire. In: Quelles nouvelles approches pour le texte littéraire?, 1, séminaire, Reims: Éditions et presses universitaires de Reims, 2012.

ADAM, J-M; HEIDMANN, U; MAINGUENEAU, D.. *Análises Textuais e Discursivas: metodologias e aplicações*. São Paulo: Cortez, 2010b.

HOMERO, Odisseia, Trad. Trajano Vieira, 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

SARTRE, J.-P. *Huis Clos suivi de Les Mouches*, Paris: Gallimard, 1947.

SÓFOCLES. Electra.

Electra, my love (filme) Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=2goSQI7FXFM> Acessado em 11 de outubro de 2016.