



A arte de reformular os mitos: Ivo de Castro Oliveira, *A família de Electra*

The art of refashioning myths: Ivo de Castro Oliveira, Electra's Family

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

fanp13@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6470-4192>

Resumo: É propósito desta reflexão analisar a versão inovadora do mito de Electra concebida por Ivo de Castro Oliveira, tendo em conta as linhas de força das tradições envolvidas. A combinação é exótica, articulando dois dos mitos mais populares na Antiguidade: o dos Atridas e o dos Labdácidas. Uma avaliação atenta das personagens e dos papéis que lhes são atribuídos justifica o título: a figura de Electra é central, como polo de articulação de todas as outras tensões, mas são sobretudo as conexões familiares que importam. Novas estratégias dramáticas (como a flutuação do tempo dramático, determinante na estrutura da peça) merecem atenção pelo contributo que dão à reformulação de velhos motivos. Fatores de contexto, próprios de finais do séc. XX, marcam igualmente e de forma original este regresso ao tema ‘Atridas’. E assim se vai construindo o diagrama de uma recriação que tem tudo para ser inovadora sem, paradoxalmente, desfigurar as fontes a que recorre.

Palavras-chave: Atridas; Labdácidas; Ésquilo; Eurípides; Zambrano; morte/vida.

Abstract: The purpose of this reflection is to analyse the innovative version of the myth of Electra conceived by Ivo de Castro Oliveira, taking into account the traditions involved. The combination is exotic, articulating two of the most popular myths in Antiquity: that of the Atreids and that of the Labdacids. A careful evaluation of the characters and roles attributed to them justifies the title: the figure of Electra is central, as the articulating pole of the other tensions, but it is above all the family connections that matter. New dramatic strategies (such as the fluctuation of dramatic time, a determining factor in the structure of the play) deserve attention for their contribution to the reformulation of old motifs. Context factors, typical of the end of the 20th century, also mark this return to the ‘Atreids’ theme in an original way. And so the diagram of a recreation that has everything to be innovative is built, without, paradoxically, disfiguring the sources to which it resorts.

Keywords: Atreids; Labdacids; Aeschylus; Euripides; Zambrano; death/life.

Introdução

A opção de Ivo de Castro Oliveira¹ por um título como *A família de Electra*² parece suscitar uma expectativa clara, que a lista das personagens se encarrega imediatamente de abalar. Electra encabeça o conjunto, mas cercada de um contexto inusitado: por pai tem Orestes, por mãe Jocasta, e por primo Édipo. A flexibilidade que a releitura do mito consente parece, neste caso, gozar de uma liberdade exponencial: a que consolida, com laços de família, dois mitos distintos e igualmente célebres no mundo antigo, o dos Atridas e o dos Labdácidas.

Mas a quebra com a tradição não se fica por este arranjo de fundo. Mesmo quando conservam os seus nomes convencionais, as figuras podem revestir uma personalidade que lhes não é própria e receber, por transferência, uma outra igualmente conhecida, como é o caso de Orestes e de Jocasta. Assim Orestes passa de facto a pai de Electra na plena acepção da palavra, porque o seu papel é o de reviver Agamémnon; por seu lado Jocasta continua a ser a esposa e mãe, mas assumindo o perfil nítido de Clitemnestra. Por fim Electra (que partilha com Antígona alguns traços) é merecidamente a inspiradora do título, não tanto porque detentora de uma personalidade forte e de sentimentos agressivos – como aquela a que nos habituaram Sófocles e Eurípides, nas suas *Electra* –, mas sobretudo por estabelecer o fio de continuidade entre todos os diálogos que constituem a peça. Fio esse tanto mais determinante, quanto os dois agentes do conflito central – Orestes/Agamémnon e Jocasta/Clitemnestra – não se encontram; é através de Electra, em sucessivas confidências ou na disputa pelo afeto de uma filha, que se digladiam. Numa simetria quase constante, cada nova cena alterna a intervenção de Orestes ou de Jocasta com uma interlocutora permanente, Electra, numa construção que, a ser levada a cena, dispensaria um terceiro ator. É, portanto – voltando

¹ Ivo de Castro Oliveira é graduado em Física pela Universidade de São Paulo (1975) e doutorado em Engenharia Aeronáutica e Mecânica pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (2004), desenvolvendo neste momento investigação no mesmo Instituto. São seus campos de preferência, dentro da Física, a Física dos Flúidos, Física de Plasmas e Descargas Elétricas.

² Ivo de Castro Oliveira (1995) São Paulo: Ateniense.

à proposta do título –, mais “a família” do que propriamente “Electra” o que determina o sentido geral da peça.

Apesar destas novidades, há uma marca nítida de tradição que perpassa a criação brasileira, organizada em sucessivas cenas repartidas por dois atos (Primeiro Ato, 6 cenas; Segundo Ato, 2 cenas). Alterados nomes e papéis, mesmo assim resta um contexto de fundo, em que as produções trágicas relativas à saga dos Atridas ponderam. A *Oresteia* de Ésquilo é, sem dúvida, a referência mais marcante, sobretudo o *Agamémnon* e as tensões que representa entre o casal régio de Micenas. O estilo, ao contrário da solenidade tradicional numa tragédia, é despojado, e a estrutura assenta em diálogos que se vão encadeando, sem uma diacronia estrita entre eles. De facto, a flutuação do tempo dramático, entre passado e presente, entre vida e morte, é com certeza o traço mais marcante na construção do novo texto. Por obra da quebra de barreiras entre a existência em vida e no além, o *flashback* é usado como uma ferramenta para anacronismos constantes e aproximações inusitadas entre quadros temporalmente diversos, ainda que de sentido complementar. Inspirada na ideia de que vida e morte são duas formas equivalentes de existência, a sequência de cenas oscila entre quadros da realidade atual, em geral mais ativos, mais propícios a atitudes e gestos concretos, e quadros em que o passado vigora, como memória, permitindo uma reflexão justificativa do que foi o percurso de vida. O tempo dramático ocupa dez anos de uma existência experimentada entre as duas margens do lago de Caronte – a dos diálogos entre os vivos e a das memórias suscitadas por um Orestes, entretanto, falecido –, suscetível, por isso, de uma interpretação particularmente abrangente.

Por outro lado, a “filosofia” que os acontecimentos suscitam, ou seja, os conceitos privilegiados pela intriga, que na tradição trágica caberia ao coro comentar, passa a integrar os sucessivos diálogos e dilui-se nos depoimentos e confidências das próprias personagens. Porque o coro é um elemento omitido nesta versão brasileira do mito dos Atridas, há que transferir-lhe a função para outros comentadores; e esses são as três personagens no ativo. Logo, não falta também inovação à estratégia dramática.

Atento às novidades mais ou menos radicais que se permite, Ivo de Castro utiliza a cena de abertura para ponderar, numa conversa entre Electra e Orestes, a liberdade que o regresso ao mito pode consentir. E o que entendo ser essa reflexão, meramente sugerida, advém habilmente da caracterização de uma personagem paradigmática como aquela em que se pretende converter o Agamémnon da tragédia grega. Já em idade avançada, próximo do termo da vida, esta outra versão do Atrida chamada Orestes encarna, na sua totalidade, a trajetória da existência: nascimento e morte articulam-se nele como as duas faces de uma mesma moeda. O princípio da vida – e da narrativa que lhe corresponde – é o elemento estável (p. 9): “Electra: Uma vez criado, eternamente criado”. Com a criação fixam-se as traves mestras de um caráter, que o são também da história de que esse caráter se torna personagem (p. 9): “Electra: Seja no inferno, seja nos céus, não prescindirás dos teus amigos, das tuas mulheres, das tuas amantes!”. Essa é também a constância elementar de que um mito não prescinde, a trama original tecida com elementos que o identificam dentro de uma tradição.

Sobre este começo, a morte – ou, se quisermos, o desfecho – é a varinha mágica que flexibiliza o paradigma, é aí, para além do tempo limitado da vida, que ele prossegue com uma outra existência; entramos no campo da recepção. Mudado o cenário, muda também a personagem; e Electra pode então debitar o que parece a lógica criativa do autor da peça (p. 10): “Terás a faculdade de escolher um outro papel num outro texto!... Uma nova interpretação! ... Um personagem diferente vestirá a tua indumentária, se quiseres!”. Esse é o contexto que convida à revisão, à liberdade interpretativa, ou mesmo à transferência de papel. “A liberdade de escolha”, eis uma das vantagens do percurso da vida; porque, “ao nascer, tu não escolhes nada... Recebes aquilo que a Natureza te impõe e pronto!” (p. 10).

Fica assim a porta aberta a novas escolhas, que não se fazem esperar.

Não encontramos, sobre Ivo de Castro Oliveira, uma informação biográfica desenvolvida – para além de uma síntese da sua formação e atividade profissional e uns poucos títulos de obras publicadas nos anos de 1994 (*Todos os homens são iguais*) e 1997 (*O casal perfeito, Quatro personagens, A casa dos sonhos e O chefe da estação da aldeia principal*).

E como não conhecemos nada da biografia do autor, naturalmente não dispomos também de nenhum indício do seu conhecimento dos clássicos. Mas uma suposição nos parece legítima: a de que, além do hipotexto esquiliano, alguns hipertextos se lhe pudessem ter acrescentado, como um pressuposto inevitável no processo de recepção.

Antes de mais, a prioridade dada à focagem nas figuras e nas suas relações humanas e familiares, em vantagem sobre uma possível leitura política – apenas discretamente apontada na peça contemporânea – parece corresponder a uma tendência generalizada na adoção dos modelos clássicos nos finais do séc. XX. Para usar palavras de E. Hall (2004, p. 36), “os heróis e heroínas da tragédia grega falam de psicologia, de conhecimento, do poder da oratória, do relativismo moral, da relação entre emoção e razão ...”; e acrescenta, reportando-se à sua vitalidade:

A tragédia grega mostrou-se tão popular nas últimas décadas não tanto devido às orientações específicas assumidas pelas sociedades, pela política ou pelo teatro em finais do séc. XX, mas sobretudo “às nossas partes mais recônditas”, psicológicas, intelectuais, emocionais, como foram adotadas pela consciência do fim de século.

E a *Oresteia*, que se encontra entre as peças com maior visibilidade nas últimas décadas, a par de um outro caso padrão como *Medeia*, tem um potencial muito expressivo nos relacionamentos referentes ao núcleo familiar mais estreito, o convívio conjugal, a paternidade e maternidade. A própria “agitação” ou polémica social em torno do que são os papéis convencionais de homem e mulher no quadro familiar, muito viva neste final de século, levou a uma reponderação; e observa ainda Hall (2004, p. 15):

A crítica do papel convencional de cada género não podia compreender-se sem uma análise do papel dos homens e sem confrontar a evidência social de que a masculinidade – indomada, fisicamente poderosa, decisiva, autárquica – é cúmplice na opressão das mulheres e filhos.

Esta é uma reflexão candente no final do século XX, que se aplica bem ao viés adotado por Ivo de Castro na sua reescrita. Talvez

até a articulação inusitada entre os mitos dos Atridas e dos Labdácidas pressuponha justamente esse traço comum, o das relações familiares tratadas de um modo exponencial.

Um segundo aspeto é também marcante nas preocupações do final do séc. XX, aquele que L. Hardwick (2007, p. 281) descreve com as palavras seguintes: “memória do trauma associado com a violência e a guerra” e para que reconhece em Ésquilo um enorme potencial simbólico. O *Agamémnon* em particular parece uma remissão natural para – continua Hardwick –

A fragmentação dos laços que unem justiça e estabilidade com a dor e o sofrimento individuais. Tanto o trauma individual como o social têm implicações de grande alcance e perduráveis no tempo, que atingem o físico e o psicológico, o individual e o social.

A experiência traumática condiciona o olhar que se lança sobre o passado, o presente e o futuro, tanto por parte do sujeito como da comunidade. Este é um condicionamento em que igualmente se alicerça a produção de Ivo de Castro, quando um século acumulador de traumas de violência se avizinhava do termo.

Por fim, a peça deixa saliente, como vimos, uma estratégia simultaneamente temática e dramática: a projeção da vida na morte e a possibilidade de desvendar, sob as palavras um dia pronunciadas ou os gestos um dia assumidos, ocultas intenções, quando avaliados a uma distância que a morte produziu. Como afirma sugestivamente Electra (p. 9): “Ainda não morreste!... Com a tua morte, teus sentimentos e tuas angústias ficar-te-ão claros ... Terás uma ideia mais clara e mais consciente da tua condição humana”. Assim se contribui para o aprofundamento de um retrato, muito para além de possíveis ambiguidades à superfície, através de um processo que procura resolver a dificuldade de relatar o passado no presente, ou de anunciar o futuro no agora. A título meramente especulativo, poderemos aludir ao espectro de influência que uma peça célebre como *La tumba de Antígona* (1967) da autora malaguenha María Zambrano, exilada durante anos no México, deixou sobre diversos textos compostos na segunda metade do séc. XX. Tornou-se, a partir desta

produção, popular um modelo dramático em que o diálogo entre vivos e mortos constitui um processo de esclarecimento das intenções subjacentes às palavras e atitudes que animam uma determinada personagem. Este é um expediente que amplia, de modo eficaz, o alcance dos comportamentos de uma figura e lhes concretiza o sentido com maior objetividade.

1 O retrato de “um herói” ou “senhor da guerra”

Mesmo se a tradição cultural e literária grega manteve a guerra como um polo essencial do seu interesse e como o cenário, mais ou menos permanente, em que os seus heróis se movimentam, a ideia de que esses heróis são homens, de que fazem parte de uma família, de que interagem em vários terrenos, é responsável por uma mescla de aventuras, conflitos e ensinamentos para os diferentes públicos que, ao longo de milénios, os observam. É certo que o essencial da atividade masculina se desenvolve no exterior, na distância, no coletivo, no campo de batalha ou na *pólis*, sem por isso o *oïkos* deixar de persistir como o núcleo onde uma outra faceta da sua personalidade se configura e experimenta inevitáveis tensões.

Ora *A família de Electra* toma por cenário justamente a casa, o convívio entre os que constituem o núcleo estreito do *oïkos*, capazes, pela interação constante e pelo próprio elo de sangue que os une – um pai, uma mãe e uma filha –, de se denunciarem mutuamente nos seus sentimentos e impulsos mais íntimos. Talvez por isso a peça prefira circunscrever a poucas personagens, ao núcleo elementar da família, a sua ação ou, sobretudo, reflexão.

A mesma cena proêmica (a primeira do Primeiro Ato), em que, a nosso ver, a perspectiva do autor em relação à reescrita do mito é estabelecida, proporciona outros pontos de partida. Em primeiro lugar, adianta para o falso Orestes – na verdade uma versão de Agamémnon – um retrato onde se reconhecem traços fundamentais na tradição. Porque afinal toda a vida da família depende da sua personalidade, escolhas e atuação. A primeira declaração por ele mesmo feita vai para o seu caráter humanamente pobre e para a sua incapacidade de verdadeiros afetos (v. 9): “Não me envolvo com as pessoas! Ter laços profundos?... Sentimentais?... Para quê?... Logo a morte levar-me-á, e daí, de que me servirá a amizade?...”.

Este é um traço compatível com aquele Agamémnon que Ésquilo, na primeira peça da *Oresteia*, e Eurípides, em *Ifigénia em Áulide*, desenharam como capaz de sacrificar a filha, Ifigénia, como também de desconhecer ou de iludir a esposa e mãe, Clitemnestra, com indiferença ou artifício,³ em nome do seu projeto de militar; ao que parece, a aridez de sentimentos e afeições vai-se fixando como uma linha de caráter habitual num “senhor da guerra”. Incapaz de sentimentos ou afetos profundos, este Orestes/Agamémnon privilegia o instinto e os impulsos básicos, nas suas relações com “amigos, mulheres e amantes” e na satisfação de desejos e prazeres, “Aqueles da alcova!... Os da boa mesa!... O bom vinho...” (p. 9). Nele revemos o conquistador (homérico) de cativas e o amante (trágico) de Cassandra (Ésquilo, *Agamémnon*, v. 1439-1443), responsável pelo ressentimento crescente da esposa legítima que o havia de condenar à morte. Obtido o sucesso na guerra, a sua personalidade pouco afetuosa – tal como a criou Ésquilo no *Agamémnon* e a retoma Ivo de Castro, em *A família de Electra* – “enrijeceu”, viciada pelo ambiente da caserna (p. 30); ele próprio o confessa:

Orestes – Os pensamentos de um guerreiro me dominaram: enveredei pelos caminhos das batalhas e da glória. Meus sentimentos, minha alma, minha cabeça, se obscureceram: esqueci-me, durante anos, décadas, de ti, de tua mãe!

Electra, que no caso brasileiro não é cega nem parcial na avaliação de um pai a quem, por tradição, a associa um afeto particular –⁴ mas uma voz de consciência e lucidez que contradiz a fatuidade humana e masculina

³ É, por outro lado, o oposto do Agamémnon frágil e sensível que Eurípides, em *Ifigénia em Áulide*, desenhou, digno de merecer o seguinte comentário de Blanchard (1945, p. 91): “Sensível, ou mesmo demasiado sensível, Agamémnon abunda em boas intenções, numa ternura fácil, em sonhos agradáveis para os seus, em belos projetos para a pátria e para si próprio. Ama a filha: *quereria* vê-la feliz, bem-casada, rica em amor e beleza. Ama a Grécia: *quereria* vê-la independente e orgulhosa. Ama os homens e a glória: *quereria* deixar uma fama ilustre para a posteridade. *Queria*!... A sua vontade só se pode definir no condicional, não tem lugar no real, que não saberia modelar com decisão”.

⁴ Este é um traço permanente nas diferentes leituras de Electra na tragédia grega: cf., e.g., Sófocles, *Electra* v. 94-5, v. 100-46, v. 257-60.

–, amplia a dimensão do retrato, ao imaginá-lo, para além da morte, fiel a si mesmo (p. 10): “Terás a guerra, como aqui na terra; o egoísmo, como aqui na terra; a cobiça, a avareza, a luxúria, enfim os mesmos desejos e prazeres como aqui na terra ...”.

O destino, como é seu atributo, sujeitou este espírito árido e despojado de vibração a experiências contraditórias. Concedeu-lhe primeiro autoridade, ao comando de um exército poderoso e de uma campanha capaz de satisfazer as suas ambições; mas não abdicou dos imprevistos e cobranças que a responsabilidade traz consigo (p. 10): “Durante as campanhas militares aprendi a não confiar nas forças do destino!... Venci e perdi batalhas a custo de muito sangue!... Do meu próprio sangue!”. Zeus e Ártemis, na tragédia de Ésquilo as divindades reguladoras da campanha contra Troia e do preço cobrado em troca de um tremendo genocídio,⁵ são agora substituídas por outras forças superiores. Antes de mais pelo destino, talvez ainda mais cruel porque mais imprevisível nos seus ditames. Mas Deus é também recordado, pela intervenção que parece ter nas ações humanas. As vitórias na guerra não dispensam o seu patrocínio, merecem-lhe dos homens preces de gratidão, sobretudo para lhe cativar as benesses para outros derramamentos de sangue. Nele se projetam as ambições humanas, sem haver qualquer intervenção justiceira que valide a sua autoridade. Denuncia Jocasta (p. 21):

Jocasta – O pior é que em nome Dele, os homens matam e pedem a Sua bênção! Teu pai, depois de grandes batalhas, os campos cobertos de sangue, reunia os seus soldados e, de joelhos, rezava agradecendo a Deus todo poderoso pela brilhante vitória conquistada e, ironicamente, depositava em Seus braços os louros da vitória para que Ele, senhor misericordioso, os guiasse nas futuras caminhadas bélicas.

Talvez Deus use os homens simplesmente para se divertir, para satisfazer caprichos insondáveis (p. 21). Certo é que, tal como o destino, Deus é cruel e incompreensível, mas senhor de um poder absoluto.

⁵ De acordo com o papel que lhes é atribuído por Ésquilo, em *Agamémnon*.

Em resultado das vantagens e sofrimentos que a guerra traz consigo, uma questão de fundo – o valor da glória – ganha, neste primeiro diálogo entre Orestes e Electra, a mesma visibilidade e controvérsia que Ésquilo (na *Oresteia*) e Eurípides (em peças como *Helena* ou *Ifigénia em Áulide*) lhe quiseram dar. Tanto mais oportuna a discussão se torna, quando o momento é aquele que aproxima o herói de outrora do seu fim. Perante a morte, as grandezas míticas desmantelam-se para dar lugar à “amargura, saudade, experiência na arte da guerra” (p. 11). Todos esses valores determinantes na ambição humana estão prestes a revelar-se falazes para quem não passa de um simples mortal. Só a memória, de alguém cujo trajeto se fez de passos contraditórios, vai sobrar. Será então que, da realidade objetiva do retrato, se pode apagar a fraqueza inerente ao homem, para que brilhe apenas a glória do herói (p. 11)? “Fui um nobre e talentoso guerreiro!... Será que poderei escolher, depois da morte, o papel de nobre guerreiro que fui nesta vida?”

Convicção ilusória, que um simples bater à porta, de um anónimo desconhecido, desmantela. A voz – é esta a designação apropriada que o texto dá a esse visitante – do destino chega através de um emissário, um combatente anónimo, uma das vítimas dos senhores da guerra; em momento de aflição – agora que a guerra já pertence ao passado e se aprende a viver em paz –, o visitante inesperado vem apelar à intervenção de um homem de prestígio em favor de um filho, que atitudes de contestação política ao poder instituído condenaram à morte. Outros generais, aqueles que decidiram a sentença, sonham agora, como antes Orestes, com um poder despótico e absoluto; a ilusão continua, apenas porque estão ainda em plena trajetória de um processo de vida e a cumprir o que para eles constitui ainda uma norma (p. 13): “Os generais somente conhecem a força e a morte!” (p.13); a revelação da sua efemeridade só chegará mais tarde. A denúncia desse ideal puramente masculino, que exige a presença de inimigos para se realizar, não encontra compreensão na sociedade civil, de que Electra serve de porta-voz (p. 13): “Se não tiver, sempre encontra um meio de fabricá-los! (...) Muitos inimigos não sobrevivem fora da nossa imaginação!”. A guerra é, portanto, uma ilusão. Que se desenvolve em torno de uma imagem – de um troféu a conquistar, de uma ofensa a punir, tal como Helena que levou a Troia um

povo para dismantelar uma cidade, apenas por um fantasma, o fantasma de Helena, ou aquele que habita a imaginação dos homens.

O herói do passado confronta-se, portanto, com um duplo julgamento: o da família, primeiro, que lhe denuncia as debilidades de caráter; o dos subordinados depois, que lhe revelam as debilidades de comando. O valor da glória vai ser posto à prova no imediato:⁶ o que pode a valia do guerreiro de outrora no regresso à normalidade social? Essa será a sua primeira falência (p. 12): “Nobre soldado, nada te posso oferecer!... Estou de mãos vazias!... O meu poder de outrora!... Ah, o meu poder!... Foi-se!... Diluiu-se!...” E, de repente, o mesmo homem que afirmava o pouco valor da amizade tem agora de reconhecer (p. 12): “O que me restou foi o consolo dos poucos amigos!... Vivo confinado nesta pequena e modesta casa, contando os dias que me restam!”. “Aprender pelo sofrimento”, a norma que regia o pensamento esquiliano na criação do seu *Agamémnon* (v. 249-250), preserva neste caso toda a sua propriedade. Um simples apelo de um homem infeliz, uma espécie de suplicante em dificuldades, consegue mais do que a simples abertura cênica de uma porta; rasga a compreensão e a consciência dos verdadeiros valores, opondo uma vez mais *kléos* – “a glória” que o código épico prometia – a *phília* – a solidariedade social de que um coletivo organizado carece. À luz desse conceito, comandante e subordinado estão sujeitos a uma única regra, as diferenças e prerrogativas sociais cedem lugar à interferência de uma *týche*, um “acaso”, em que só a coesão humana tem valia. Eurípides apregoou igual valor em várias das suas criações – *Heraclidas*, *Hécuba*, *Héracles Furioso*, *Orestes* –, em que o pressuposto é sempre o mesmo: postos à prova pelo destino os heróis do passado, é na amizade que encontram salvação.

Despojado das galas que apenas lhe alimentavam a imaginação, Orestes (que é Agamémnon) canaliza a sua esperança para o futuro. Se

⁶ A discussão sobre o valor da glória constitui um tema de central relevo na cultura grega. Um exemplo concreto, retirado da tradição dramática, é Eurípides e a abordagem que faz do assunto na última das suas peças, *Ifigénia em Áulide*. Aí o mesmo Agamémnon se interroga sobre o sentido e solidez do conceito de mérito e prestígio numa cidade democrática, que indiscutivelmente assenta no contributo individual saudado pelo apreço de toda a sociedade. Eurípides propõe-se, como agora Ivo de Castro, testar a adequação de um velho conceito de herói e seus paradigmas na Atenas do seu tempo.

o mérito não é reconhecido no momento, o futuro há de encarregar-se de o fazer perdurar. Os descendentes, filhos e netos, os monumentos que povoam os espaços públicos, os livros escolares que educam gerações, as lápides funerárias que inundam os cemitérios – as palavras sedutoras dos poetas, acrescentariam os antigos –, todos eles são formas de redenção; deles se espera que apaguem a mediocridade genuína dos seres humanos, para darem enfim um brilho límpido aos seus méritos.

A hora é também de balanço,⁷ de um lançar de olhos sobre o passado, do reconhecimento de um destino que se cumpriu, de questionamento perante o que foi e talvez pudesse ter sido de outro modo; e por isso se interroga a si mesmo o antigo comandante (p. 16): “Por que foste nesta tua breve existência um soldado?... Poderias ter sido um alfaiate, um vendedor, um cocheiro!... Um mendigo!”. A questão da fatalidade e livre arbítrio, de raízes milenares, impõe-se nesta hora. É certo que a *moira* existe e destina a cada um o seu lugar no *cosmos*. O que não quer dizer que à Humanidade reste o triste papel de um boneco articulado que uma força maior cria e manipula a seu capricho; sabe-o Electra com a lucidez que, na peça brasileira, a caracteriza (p. 16): “Somos seres psiquicamente programados!... Foste programado independentemente da tua vontade, para ser um soldado!... Vestiste a farda militar e, guiado pelo teu livre arbítrio, comandaste e mataste!”. Recebida a marca de um destino que nos toca, há que assumir e desempenhar o papel, e nisso reside a liberdade; por isso, nas palavras de Ésquilo (*Persas* v. 742), “quando um mortal se abeira do precipício, os deuses empurram-no”; entre decisão e destino não há fratura, como Ivo de Castro também reconhece, em palavras de Electra (p. 16): “O inconsciente humano aloja, silenciosamente, os dispositivos responsáveis

⁷ De resto, mesmo quando a morte já se consumou, dez anos passados sobre o desaparecimento físico do guerreiro, o constante *flashback* a que obedece toda a construção do texto vai permitindo mais confidências. Essa estratégia “confessional” é mesmo referida e justificada pelo autor da peça, por exemplo na alusão clara à época em que foi feita. Assim, o Natal pode contextualizar uma conversa entre pai e filha, justamente porque “no Natal todo o mundo abre o seu coração. Alguns vão mais longe: abrem a própria alma. Fazem um verdadeiro ato de contrição: perdoam e pedem perdão! Patrões e empregados se confraternizam; casais, separados, se reconciliam; amantes, traídos, se amam” (p. 25).

pelo sistema de programação que nos impele a seguir determinada trajetória de vida”. Decidir, em cada hora, de acordo com o modelo estabelecido, eis o maior desafio que se coloca ao ser humano (p.16): “Electra: A consciência somente surge depois que a trilha já está definida!”.

Na sua especulação, um incorrigível otimismo continua a alimentar a cegueira de Orestes, na pele de um paradigma da criatura humana; porque há ainda um outro mundo para viver, aquele que se situa além das fronteiras do lago de Caronte (p. 15): “Já que nasceste para ser, nesse mundo, um vencedor, por quê, quando nasceres para o outro, não poderás ser um perdedor?”. Às eternas interrogações do ser humano, nem a extinção é capaz de pôr um fim: haverá destino, mesmo para além da morte?

A resposta é dada por um sonho, um instrumento célebre na tradição literária, como canal de acesso ao insondável.⁸ Agora que a travessia parece cada vez mais próxima, foi entre lágrimas que Orestes acordou de um

⁸ O motivo do sonho, de grande tradição na literatura grega desde a épica, tem no teatro de Ésquilo um lugar destacado. Ao lado das profecias e dos presságios, faz parte de um código de sinais que transmitem do além a vontade dos deuses ou do destino. É, portanto, uma mensagem sobre algo que vai afetar a vida dos homens, coletiva ou individualmente, com a imposição de uma verdadeira fatalidade. A sua expressão dramática comporta sempre uma narrativa, a da visão tal como ela se revelou, com todos os fatores de ambiguidade que lhe são próprios, seguida de uma tentativa de interpretação. Este processo de análise desencadeia uma emoção de temor e de angústia, e aconselha uma reação, que constitui uma tentativa votada ao fracasso, de o neutralizar. Pelo contexto em que ocorre, o sonho dramático é um elemento extra cênico, trazido ao convívio das outras personagens e do público por uma narrativa posterior. A reação exterior é inevitável; impõe a comunicação, exige a confidência, necessita de um intérprete, ou mesmo, quando o seu alcance é íntimo e atinge fibras delicadas da alma humana, explode em gritos e manifestações de aflição. Para além destas reações mais exaltadas, que convêm a certos estados de alma, é invariável a necessidade da confidência; ocorre então o relato do sonho, minucioso mas acrítico, feito por quem viveu diretamente a experiência ou por aquele a quem ela foi confidenciada. É a partir desta narrativa que o sonho se integra definitivamente na ação. Ivo de Castro procura articular a tradição simbólica do sonho com uma visão psicanalítica, para isso aproveitando o momento em que, através de um sonho, Electra e o pai renovam a sua cumplicidade, após a visita piedosa da filha ao cemitério (p. 39): “Que linguagem dispõe um morto para se comunicar com um vivo senão aquela do inconsciente?”

pesadelo que lhe anunciava a morte. O convite que vinha do além parecia redentor perante o desencanto que os muitos anos trazem (p. 26):

Orestes – A cabeça pesada, voltei a me deitar com a vaga sensação de que sonhara com a morte. A minha morte! Dissera-me, sorridente, que eu deveria partir. (...) Começarás uma nova vida, diferente, alegre. Perdeste a alegria sempre estampada em teu rosto; ora, vai-te, dize adeus aos teus e junta-te a nós!

Mesmo assim, esta alegria, que cheira a fatalidade, não se contagia, mas sobretudo atemoriza; o desconhecido é, em tudo, assustador (p. 26): “Orestes: Morrer é aceitar o convite, inconscientemente, de alguém psiquicamente superior, íntimo, de rosto anônimo, para participar de uma nova realidade”. Será decerto desempenhar um novo papel, cujas regras são ainda desconhecidas.

Para os que continuam o seu caminho entre os vivos fica o túmulo daquele que partiu. E o túmulo de Orestes/Agamémnon, por tradição o lugar em que se juntam os seus herdeiros na preparação da vingança (Ésquilo, *Coéforas*, v. 1-509; Sófocles, *Electra*, v. 892-919; Eurípides, *Electra*, v. 508-546), tem também o seu espaço em *A família de Electra*. Sobre o túmulo do pai, Electra encontrou, não uma madeixa de cabelo que lhe anunciasse o regresso de um irmão há tanto exilado, mas as coroas de flores com que uma delegação de ex-combatentes assinalava a gratidão e homenagem oficial. Após o abandono na velhice da vida, era dado o primeiro passo para a recuperação da memória. Impressionada, Electra podia proclamar (p. 34): “O mito sobrevive!”. Há dez anos que se apagou o homem concreto e, afinal, modesto, onde agora se instala a fantasia e começa a reconstrução do herói.

2 As mulheres da casa, Electra e Jocasta: afetos e ressentimentos

A Cena 2 do Primeiro Ato, que traz ao nosso convívio as mulheres da família, Electra e Jocasta – filha e mãe –, abre caminho a diversos diálogos no feminino. E os seus propósitos parecem claros: rever a eterna controvérsia do relacionamento entre as duas mulheres, reavaliar

a convivência de cada uma com o morto, pai e marido, e aprofundar os seus retratos, a que não faltam traços convencionais: Jocasta, num retomar da visibilidade de que a mãe de Electra – Clitemnestra na tradição – gozou nos diferentes tratamentos trágicos; e Electra, a jovem ressentida e frustrada, sem futuro, aprisionada na controvérsia de sentimentos e no relacionamento que sobretudo lhe justifica a vida, com mãe e pai.

O contexto destes diálogos reproduz, em traços rudes, motivos de *Coéforas* (e.g., v. 22-44, 524-539). Estão em causa, em primeiro lugar, as homenagens devidas a um Orestes/pai, agora morto. A ausência da viúva dos rituais fúnebres, o diálogo que através de sonhos ou memórias ela estabelece com o morto, a relação entre a mãe e a filha são, tal como em Ésquilo, o suporte desta Cena 2. Mas em todos estes pressupostos, Ivo de Castro investe com outras leituras.

“Foste ao cemitério?” (p. 17),⁹ uma interpelação suscitada por Jocasta, dá o tom ao momento. O Orestes que acabáramos de ouvir em fim de vida está agora morto e exige, de acordo com o *nómos*, os rituais estabelecidos. Não está em causa, para justificar uma ida ao cemitério, um sonho premonitório de vingança, a recordar o crime do passado e o preço a cobrar (cf. *Coéforas*, v. 523-539), nem o necessário apaziguamento de uma ira que chega do além. É simplesmente Dia de Finados, em que as regras mandam o retomar de um convívio entre vivos e mortos. Também não houve homicídio, que incompatibilizasse a culpada com a vítima; é simplesmente a lembrança de um profundo desamor, o ressentimento que ele instalou entre um casal, o que impede Jocasta de assumir o seu papel. Em consequência, também não existe um movimento de vingança, a incompatibilizar uma mãe assassina com a fúria vingativa dos filhos. Em vez de todos esses factos e reacções extremos, há uma oportunidade para analisar, com maior moderação, os motivos do distanciamento da esposa e, naturalmente, as culpas de Orestes/Agamémnon, a cuja morte, para além das regras da natureza, o desprezo coletivo, a solidão, a indiferença vieram dar um impulso. A maior visibilidade dada à esposa não elide,

⁹ É uma estratégia curiosa que algumas cenas se iniciem com uma interrogação, para que o diálogo seguinte é a resposta. Cf. “Foste às compras?” (p. 25), “Então! Demoraste, hein?” (p. 33).

no entanto, a intervenção de Electra. Mesmo se tolerante para com uma mãe afinal também ausente, a filha não esconde a preferência pelo pai, insistindo na tentativa sempre gorada de o justificar e compreender. Alguma reconciliação, eis o que Electra gostaria de instalar entre duas almas tão radicalmente desavindas, as dos seus pais.

Entre vida e morte não houve ruptura para um casal já antes afastado. O dia que oficializou essa separação – o da morte de Orestes – não fez mais do que consolidar o que era já uma realidade; dia esse escuro, chuvoso e agressivo, vivido na ausência de pessoas nas ruas e no vazio do cemitério. Jocasta, tal como os concidadãos, primou pela ausência. O valor da glória, um dos tópicos centrais na Cena anterior, era de novo posto em causa, agora somado à ausência de afetos vividos no *oikos*. Um final, sob todos os aspetos, indigno de um vencedor, da guerra e da vida!

Não foi preciso haver um sacrifício de Ifigénia, a condenação de uma filha em nome de um projeto de conquista, para que a guerra continuasse a competir com a família e o mesmo ressentimento conjugal se justificasse, até para além da morte. Os motivos que a Clitemnestra esquiliana, ela também paradigma da esposa ressentida, debitava diante do cadáver da sua vítima (*Agamémnon*, v. 1372-1447) são agora substituídos pelas confidências entre duas mulheres, conciliadas numa compreensão proporcionada pelo seu género e condição; lamenta-se Jocasta (p.18):

Ele simplesmente me possuiu, deu-me uma filha e sumiu nos campos de batalha; conheceu a glória, divertiu-se fartamente, conheceu o prazer de grandes vitórias e eu, a sua esposa, onde estava?... Anos e anos jogada a um canto, nessa masmorra, ignorada, esquecida, como se nunca tivesse existido!

A busca constante de *areté*, a que o militar, ainda comprometido com um código épico, aspirava – (p. 20) “em tudo colocava o dedo do melhor, do mais perfeito. Lutou desesperadamente para ser, acima de tudo, o melhor general, o melhor comandante, o melhor soldado”, mas não certamente “o melhor marido”, p. 20 –, essa busca determinou-lhe a vida sem lhe garantir o sucesso. A nova Clitemnestra trocou então o punhal pelo exílio, afastou-se de casa, fugiu “das reminiscências angustiantes do passado” (p. 18), infligiu no marido distante o golpe do

desprezo; somou a sua à indiferença coletiva, ficou surda aos apelos do vencedor debilitado em que Orestes se transformou¹⁰. No dia em que o general vitorioso voltou, ela simplesmente saiu de casa, evitou sequer o contato ou a visão do guerreiro, mas sobretudo do homem responsável por “vinte anos inúteis! Vinte anos de tédio!” (p. 29). Um sentimento forte se projetou desta atitude, o mesmo que moveu a rainha de Micenas na versão esquiliana (p. 29); reconhece Electra: “Desapareceu movida pelo ódio. Ódio de tudo! Ódio de ti, papai! Ódio de mim, filha ingrata! Ódio do desamor desta casa!”. Ódio esse, de Jocasta, que persiste para além da morte, declarado numa espécie de disposição testamentária (p. 35): “Espero que não me sepultem ao lado de Orestes: é o meu último desejo!”. Não lhe faltou para esta “vingança” a habitual determinação (p. 19): “Sei muito bem o que faço e o que quero!”.

É em Dia de Finados, portanto, dez anos passados sobre a morte de Orestes, que a viúva sente o impulso para renascer para a vida e para confessar os traços mais íntimos da sua natureza. Jocasta retoma da filha de Tíndaro a sensualidade e a carência erótica (p. 23): “Os homens ainda me olham! Quando me vejo no espelho, sinto um arrepio de prazer da vida, de prazer da carne!”; “Gosto de ser admirada, olhada, cortejada!” (p. 40). É propensa a distúrbios emocionais e a uma angústia que lhe põe em causa a beleza (p. 23, “quem paga por todo esse sofrimento é o meu delicado rostinho!”). Atrás dessa ânsia de vida vem o eterno dilema, o da escolha e da responsabilidade inerente. A satisfação dessa necessidade sensorial e afetiva, que a tradição antiga consumava na relação com Egisto, o primo do Atrida, e a que atribuíra causas diversas, tem agora

¹⁰ Orestes finou-se vítima dos anos e de falta de um sentido para a vida. Se em alguma coisa a esposa contribuiu para este fim foi com o abandono. Mesmo assim, Ivo de Castro parece incluir uma vaga alusão à celebre cena esquiliana que vitimou Agamémnon, a sedução levada a cabo com o estratagema do tapete de púrpura (Ésquilo, *Agamémnon*, v. 908-949). Na peça brasileira, Electra recorda como na véspera da morte, ou seja, na iminência do fim, o pai olhou uma derradeira taça de vinho; e ainda que o contexto seja outro, alguma reminiscência parece presente na legenda (p. 22): “Lembro-me claramente, ergueu lentamente o copo e, com os olhos, saboreou aquela sedutora cor rubra”. A mesma suspensão diante do vermelho, do vinho e do sangue, que se recordava como um presságio de morte.

um preâmbulo, nesse desejo que se vai apoderando de Jocasta sem que tenha ainda um alvo preciso. Tolerante para com os devaneios da mãe, Electra pondera (p. 24): “Somos nós que escolhemos aqueles com quem convivemos. Toda a escolha tem seu preço!”.

Perante essa mãe bem feminina nos seus anseios, Electra não sente ciúmes nem verbaliza reprovações¹¹. Bem pelo contrário, são de compreensão e estímulo as suas palavras (p. 23): “Chegou a hora de romperes os grilhões que te acorrentam àquilo que já morreu”. Até Orestes, revendo a partida de uma esposa irada que não voltou a ver no seu regresso, lhe reconhece a legitimidade de um outro projeto (p. 29): “Cansada de mim, de ti, optou pelo prazer de viver longe de nós. Claro! Sem preocupações, sem marido, sem filha! Enfim livre, liberta para se entregar, de corpo e alma, ao sabor das delícias da ilusão da vida”. Jocasta não é, como o seu modelo, “uma mulher de vontade máscula”, disposta a concorrer com as prerrogativas masculinas; é simplesmente um ser humano que aspira a uma merecida liberdade e realização. Satisfez-se com fugir de uma prisão sufocante, a que um roteiro de vida feminino a condenava.

Com a mesma energia com que se libertava da memória frustrante do marido, Jocasta lançou-se no entusiasmo pelo regresso do primo, há tanto afastado. A instabilidade política – “os tanques patrulham as ruas centrais”, p. 41 – apressam ao seu encontro um Édipo em fuga, recebido com uma saudação promissora (p. 41): “Meu querido, esta é a tua casa!” Promessa que não vai além deste brado sem consequências, porque uma nova relação nunca é proporcionada pelo autor brasileiro a esta outra Clitemnestra.

Electra, por seu lado, oscila em relação aos traços que a tradição lhe atribuiu. Parece caracterizá-la um certo bom-senso e clarividência; por isso as suas perguntas ou comentários colaboram no esclarecimento dos sentimentos mais profundos dos que a cercam, um pai velho, fraco e desiludido, e uma mãe ainda detentora de um vigor suficiente para medir a frustração de uma vida que a deixou insatisfeita. No meio deste vendaval de emoções, Electra parece esquecida de si mesma, sem poder contar com venturas, e incapaz de traduzir em ódio o vazio dos seus dias.

¹¹ Estes são traços particularmente expressivos em Eurípides, *Electra*.

Não é, mesmo assim, desprovida de alma. Vítima também da ausência paterna, nunca brindou o pai com o afastamento ou a indiferença. “Tu, crescida, o acolheste!”, recorda Jocasta (p. 18), numa constatação sobre um facto a que falta fundamento: o que justificaria tal dedicação?

Junto do pai Electra desempenha um pouco o papel de Antígona, a que acompanha um velho, abandonado de todos, na sua solidão (p. 27): “Se não fosses tu, hoje já estaria com os mortos! Todos me viraram as costas! Bendita filha que nasceste!”. Os diálogos que mantém com ele são de compreensão e intimidade. Com o general reformado e desiludido, ela troca comentários de lucidez e de pacificação sobre o que seja o sentido da vida. Não são de consolo ou misericórdia as palavras com que brinda o desalento do antigo “herói”, mas antes de esclarecimento e de conformação face às regras incontornáveis da existência. Perante o homem triste e quebrado, tem gestos de carinho; confecciona-lhe o bolo de nozes de que ele tanto gosta, que lhe serve com um bom copo de leite quente (p. 28).

Electra refugiou-se em memórias, anulada da vida (a mesma anulação de que sofria o seu modelo; cf. Sófocles, *Electra*, v. 185-186), confinada em casa, sem “conversar com pessoas diferentes, oxigenar as ideias” (p. 19). Enredou-se numa rotina insustentável (p. 40): “Sempre os mesmos móveis, os mesmos rostos, os mesmos olhos, as mesmas paredes, as mesmas vozes!”. A sucessão vida/morte, no seu caso, revestiu uma simultaneidade paradoxal (p. 40): “Mãe, nossa existência é inacreditável: como numa sepultura tão estreita e rasa, seja essa pequena casa ou, mais tarde, no cemitério, como cabem tantas angústias, tantos tédios, tantos desejos, tantas frustrações!”. A jovem estiolou-se, sem que a mãe tivesse nisso responsabilidade, sem que se lhe pudesse assacar ódio ou a confiscação de legítimos direitos (Sófocles, *Electra*, v. 187-192, 261-2, 287-93, 355-6). Não lhe é mesmo perceptível a razão por que a mãe não a incentivou nunca ao casamento: como sequela do seu próprio desamor conjugal? Por afeto, para não perder uma filha amada? (p. 38).

No entanto, mesmo se não houve, da parte dos progenitores, delitos extremos – de abandono, de egoísmo – a incentivarem-lhe o ódio, houve, mesmo assim, responsabilidades que os diálogos se esforçam por acentuar. Um telegrama que chega a anunciar a vinda de uma prima, com o sugestivo nome de Medeia, é um caminho aberto para comparações

e registo de diferenças. Talvez o nome de Medeia seja escolhido como compatível com alguém que viaja, se afasta dos seus, sai da pátria, embora sem rupturas criminosas, para quem a vida propõe um ritmo estimulante; alguém que Electra gostaria de imitar (p. 43):

Medeia deve ter muitas novidades para me contar, ainda mais agora, viajando, aprimorando os seus estudos! (...) Quero conhecer outros países, outros povos. Vivo cansada disso aqui: pessoas iguais, conversas iguais, vozes iguais, tédio igual.

Mas esse é um luxo que a realidade atual não consente a Electra; um pai velho e doente é, mesmo se de forma involuntária, um travão à efetivação de qualquer sonho; uma mãe, que os anos fizeram demente, perturba-lhe os dias. Mas já antes, no momento próprio de despertar para a vida, Electra não encontrou no progenitor o mesmo estímulo e interesse de que sua prima Medeia beneficiou (p. 45): “O pai a estimulava: meu irmão era muito exigente com os filhos”, reconhece Orestes¹²; “O contrário de ti! Não te preocupaste com a minha educação!”. Lidas à luz de outros critérios, a Electra brasileira pode exprimir queixas pelo mesmo desamor de que o seu modelo grego reclamava.

De todo o modo, a relação com o pai comporta carinho e atenção e, entre mãe e filha, não está excluído algum afeto e gestos de conciliação por parte de Electra¹³. Não sem que o principal pomo da discórdia permaneça, mesmo assim, entre elas (p. 20): “Jocasta – Não me irrites! Há em ti um prazer especial em me ver irritada! Acho que o herdaste de teu pai!”. A Electra enfurecida contra uma mãe em quem encarna todas as ofensas deu, portanto, lugar a uma figura mais branda e, apesar do afeto particular pelo pai, mesmo assim tolerante com a progenitora. Salvou, no entanto, do modelo uma eterna frustração desde sempre colada ao nome que usa.

¹² Ainda que em contexto e com sentido muito diversos, esta alusão a um irmão tão diferente não deixa de sugerir a habitual diferença, de personalidade e atuação, entre os dois Atridas, Agamémnon e Menelau.

¹³ Que convida a acompanhá-la ao cemitério (p. 19), ou mesmo incentiva a refazer a sua vida (p. 23).

Conclusão

Esta peça, que muito deve à tradição do mito dos Atridas, teve também a sua oportunidade em relação com o contexto em que parece situar-se. De forma simbólica, veio trazer, ao que parece, à ditadura militar que assolou o Brasil, uma reflexão sobre o vazio da glória e a precariedade do poder. Algumas alusões claras à prepotência reinante são discretamente lançadas ao longo do texto: o descontentamento “com a atual situação do país” (p. 35), “as revoltas populares” (p. 35), a punição para os revoltosos “com a pena capital” (p. 37), a ameaça sobre as famílias dos combatentes falecidos, apesar disso lembrados pela sua intransigência (p. 37). Assim se parece estabelecer um tempo dramático, que pode corresponder ao dos anos do governo militar no Brasil (1964-1985).

Mas para além de uma resposta, mesmo se discreta, a acontecimentos próximos, esta peça é sobretudo uma reflexão sobre a vida e as suas ilusões. A sua cadência obedece ao padrão que os antigos também estabeleceram, a de uma linha curva, que depois de iniciada por determinação do destino, começa por cumprir uma trajetória ascendente, que é a da realização pessoal e a da “glória”. Mas atingido o auge, o único caminho possível é o da queda, do esquecimento, da extinção. Sobre esta, e o que lhe possa dar continuidade num além desconhecido, o texto soma interrogações: quais são afinal os limites da efemeridade do ser humano?

Referências

BOAS, Evert van Emde. *Language and character in Euripides' Electra*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

BONNARD, André. *Iphigénie à Aulis*: Tragique et poésie. *Museum Helveticum*, Basel, v. 2, n. 2, p. 87-107, 1945.

DEVEREUX, George. *Dreams in Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

FOLEY, Helene P. *Female acts in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

GAGARIN, Michael. *Aeschylean drama*. Berkeley: University of California Press, 1976.

HALL, Edith. Why Greek tragedy in the Late Twentieth Century? In: HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda (org.). *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 1-40.

HARDWICK, Lorna. Voices of trauma: Remaking Aeschylus' *Agamemnon* in the Twentieth Century. In: CONSTANTINIDIS, Stratos E. (org.). *The reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*. Leiden and Boston: Brill: 2007, p. 280-303.

IAKOV, Daniel. Fragmenting the self: Society and psychology in Euripides' *Electra* and *Ion*. In: MARKANTONATOS, Andreas; ZIMMERMANN, Bernhard (org.). *Crisis on stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlin/New York: De Gruyter, 2012, p. 121-138.

LESKY, Albin. Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus. In: SEGAL, Erich (org.). *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1991 [1966], p. 13-23.

LÉVY, Edmond. Le théâtre et le rêve: le rêve dans le théâtre d'Eschyle. In: LÉVY, Edmond. *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*. Leiden: Brill, 1983, p. 141-168.

MOREAU, Alain. La Clytemnestre d'Eschyle. *Cahiers du Gita*, Montpellier, n. 8, p. 153-171, 1994-1995.

MOSSMAN, Judith. Women's speech in Greek tragedy: The case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*. *Classical Quarterly*, Cambridge, v. 51, p. 374-384, 2001.