

RESUMO

Leitura semiológica da peça de Sartre, *As moscas*, baseada numa perspectiva que enfatiza o processo de “animalização” subjacente ao mito grego de Orestes e Electra, pelo viés da proposta sartriana de dessacralização dos símbolos de contrição e de investimento nos princípios da liberdade.

Palavras-chave: animalização; dramaturgia; mito grego.

A peça de Sartre, *As moscas*¹, insere-se num conjunto mais amplo de variantes, que compõem o mito grego de Electra e Orestes. Sartre concretiza neste texto princípios básicos do seu pensamento filosófico, não nos propondo uma tragédia à antiga, mas uma representação do trágico moderno: “Eu quis, dizia Sartre, apresentando *As moscas*, tratar da tragédia da liberdade em oposição à tragédia da fatalidade” (DOMENACH, 1967: 29).

Com esta afirmação, Sartre parece identificar sua proposta de retomada do mito baseada na reflexão individual e racionalista, segundo pólo da dicotomia estabelecida por Camus², que reconhece na história da humanidade dois grandes momentos trágicos. O primeiro seria marcado por formas do pensamento cósmico, impregnadas pela noção do divino e do sagrado, que Sartre não se dispõe a recuperar.

Uma análise semiológica aponta para confluência de vários textos na textura de seu drama. Desses, que interagem decisivamente na produção da peça sartriana, alguns, fundamentais, necessitam ser privilegiados, com vistas a lançar luz sobre a relação metafórica existente entre a mitologia animal (bestiário humano) e a carnavalização do mito grego de Orestes e Electra.

Estruturação episódica do texto grego

A partir de cinco momentos significativos que compõem a espinha dorsal do mito de referência grego é possível traçar convergências e divergências entre as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Estes momentos fundamentais nos servirão também para organizar a análise da peça de Sartre, porquanto favorecem, pela comparação, o propósito de elucidar a originalidade desta última, objeto deste estudo. Tomemos a versão de Ésquilo, *As Coéforas*, como referência.

O assassinato de Agamemnon sem punição

A cena se passa na cidade de Argos diante do túmulo de Agamemnon. Há uma situação de carência: o assassinato sem punição. A cidade vive envolta em

trevas, como numa longa noite. O Coro lembra que há um Destino a ser cumprido, dando prosseguimento à maldição dos Atridas. Devido ao temor de sonhos premonitórios, (proclamando que os mortos enfureciam-se contra seus assassinos), Clitemnestra designa Electra como mensageira de libações a Agamemnon. Tenta, assim, afastar a maldição com uma homenagem. Electra pede ajuda ao Coro. Este é de importância fundamental em *Ésquilo*, constituindo o próprio título da peça: “Coéforas” - moças que trazem libações.

A espera de Electra

Electra, tratada pelos atuais reis como escrava, é apresentada como um personagem em eterna expectativa. Espera o retorno do irmão, banido no passado pelos reis assassinos, para vingar a morte do pai. É o Corifeu quem, diante das hesitações de Electra, comanda suas ações, evocando a “lei do talião”. Electra espera o libertador (Orestes) encarnado na figura de um valente guerreiro: brandindo o arco dos Citas e a espada. É inexistente qualquer diálogo entre mãe e filha na versão esquiliana.

O retorno de Orestes

O retorno de Orestes, acompanhado de Pílates, acontece depois de longo exílio. É enviado por Lóxias que o ameaçara de castigos intoleráveis, como as lepras, se não cumprisse suas ordens: matar quem matou. Lóxias anunciara também furiosos ataques das Erínias, atraídas pelo sangue do pai. Orestes diz obedecer a Lóxias, à saudade do pai, à vontade de não deixar seus concidadãos ficarem servos de duas mulheres: Clitemnestra e Egisto - cujo coração também é de mulher. O Coro relembra a Orestes seguidamente seu papel de vingador. Orestes invoca Hermes subterrâneo e Zeus, nomeando-se agente da ação reparadora, quer mate ou morra.

O reconhecimento entre os irmãos

Orestes avista Electra caminhando em direção ao túmulo do pai e a reconhece por ela portar um luto amargo. Após ouvir o longo lamento da irmã, revela-lhe sua identidade. Esta é confirmada pela cor das madeixas, que ele próprio depositara sobre o túmulo, semelhante à dos cabelos de Electra. A marca deixada pelo calcanhar de Orestes, indicando contornos dos pés parecidos com os da irmã, e um tecido, outrora preparado pelas mãos da própria Electra, contendo cenizas de caça, que Orestes lhe apresenta, confirmam sua identidade.

O duplo crime

O matricídio se prenuncia a partir dos pesadelos de Clitemnestra. Nesses sonhos tremendos, ela dava à luz uma serpente, que alimentava com o seu seio e

que era ferido por este monstro. Misturava-se, assim, um coágulo de sangue ao seu leite. Orestes interpreta o seu papel como o da serpente que deseja o sangue da mãe, ou seja, sua morte. Disfarçado de estrangeiro, Orestes chega às portas externas do palácio, sempre acompanhado de Pílates - seu companheiro de armas. Orestes finge ser mensageiro de Estrófios trazendo informações sobre Orestes que “está morto”. O Corifeu pede à antiga ama de Orestes que chame Egisto. Este deve vir sem escolta para que a sentença se cumpra. O assassinato de Egisto não é descrito. Pílates lembra a Orestes, hesitante, os juramentos a Lóxias. Orestes penetra no palácio para executar o matricídio, que também não é descrito. O Corifeu anuncia a chegada da Justiça. Retorna a luz. Depois de um breve momento de alegria, chegam as Erínias. Orestes foge alucinado.

Posições iniciais em *As moscas*

- a) Os habitantes de Argos vestem-se de preto em sinal de luto pelo seu rei assassinado. “É o trajar de Argos”. Há quinze anos, ao retorno de Agamemnon, eles pressentiram: “coisas ruins vão acontecer”. “Naquele momento, uma palavra, uma única palavra seria suficiente”. Mas eles se calaram. Ouviram os gritos do rei no palácio e continuaram mudos. Coniventes com aquela “festa vermelha”. Apenas um “idiota” não se mexe, mas qualquer diálogo com ele é impossível. (M,I,I).
- b) As moscas, enviadas pelos deuses, são um símbolo de que é preciso ganhar o perdão dos Céus pelo arrependimento. Os deuses, ao invés de punir, aproveitaram este “mal” para fortalecer a “boa piedade”, “solidamente sustentada no terror”; em outras palavras, garantir a submissão ao poder, religioso ou político - pouco importa - já que os dois são solidários e cúmplices na função repressiva de uma Ordem imposta.

Rito e sacrifício

Conforme nos lembra Bataille, pode ser estabelecida uma relação estreita entre morte e excitação sexual. Ao afirmar que o domínio do erotismo é o domínio da violência e da violação, parece confirmar a seguinte passagem elucidada pela fala de Jupiter: “Quando eles ouviram seu rei gritar de dor, no palácio, continuaram sem dizer nada: deixaram cair as pálpebras sobre os olhos revoltos de volúpia, toda a cidade estava como uma mulher no cio”. (M,I,I).

O marquês de Sade identifica no assassinato o ápice da excitação erótica, havendo na passagem de uma considerada atitude normal à esfera do desejo uma fascinação fundamental da morte. O assassinato de Agamemnon, nos termos em que fora engendrado, nos remete a uma forma de morte sacrificatória onde a imagem do “velho bode” sangrento, (bode expiatório), fundamenta uma relação que se articula com as esferas do sagrado. Diz Bataille (1957:29)³:

O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção num rito solene sobre a morte de um ser descontínuo. Há com relação à morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que no silêncio que cai experimentam os espíritos ansiosos é a continuidade do ser à qual ascendeu a vítima. Só uma morte dada de forma espetacular, operada em condições que determinam a gravidade e a coletividade da religião, é suscetível de revelar o que normalmente escapa à atenção.

Através do ato (assassinato sacrificatório) o indivíduo pode encarar a morte de frente e de fato, concebendo-a como uma abertura à continuidade ininteligível ou, na linguagem filosófica de Sartre, como uma possibilidade de fusão do “em si” ao “para si”⁴, aqui representando o segredo do erotismo. Daí a pertinente afirmação de Bataille (1957:31): “não há melhor forma de se familiarizar com a morte do que se aliar a uma idéia libertina”. A idéia libertina traz, contudo, no seu bojo, uma significação libertária que, contrariando a doxa, deve ser controlada e sufocada pelo poder constituído. O interdito existe para ser transgredido. Essa transgressão, entretanto, implica a consciência do pecado, reforçando o sentimento de culpabilidade já existente.

Carnaval e penitência

Se o personagem “idiota” apresenta-se sob a forma do que poderíamos chamar “existente em estado puro”, em torno dos demais habitantes de Argos gravita todo um campo semântico que interdita os desejos da carne. O Pedagogue referindo-se às mulheres em negro que fogem: “Velhas carnes!”. Através do italiano carne, essa expressão, envelhecida e pejorativa em francês, designa uma pessoa (em geral do sexo feminino) desagradável. Refere-se à carne de má qualidade, possuindo uma conotação sexual reforçada pela frase subsequente: “Poder-se-ia dizer que desprezo seus charmes” (M,I,1), onde o vocábulo charme apresenta-se como variante de carne = chair, (carne).

Júpiter diz, reportando-se às moscas: “são apenas moscas de carne um pouco gordas. Há dez anos uma carniça as atraiu à cidade”. É a idéia de carne putrefazendo-se que é aqui evidenciada. No dia da festa dos mortos, um vaqueiro ocupa lugar de destaque: “Para que eles não esqueçam os gritos de agonia de seu rei, um vaqueiro, escolhido por sua voz potente, urra assim a cada aniversário, no grande salão do palácio” em meio a “um cheiro de carnificina” (M,I,1).

Temos assim, etimologicamente e de forma invertida, uma cena carnavalesca, onde este carnaval, do latim carne-vale (?)⁵ (a festa da carne), pune os excessos cometidos pela carne, inaugurando uma grande festa da penitência. “Era uma festa [...] uma festa vermelha da qual não pudeste enterrar a lembrança [...] você deve muito bem ter feito amor naquela noite” (M,I,1), denuncia Júpiter, referindo-se ao episódio do assassinato do rei e dirigindo-se à Velha que “sacrifica uma vaca todos os anos”, como prova de arrependimento. Este sentimento, assim como o de toda a população argiva, reflete a perspectiva sartriana da “má fé”⁶, que

por vezes se confunde com a própria noção de pecado original, dado o imobilismo a que conduz o indivíduo, tendendo a se estender ad infinitum.

Dessacralização de Delfos

No contexto onde o sítio e a situação vigente em Argos anunciam-se, destacamos a fala do Pedagogue, referindo-se a Júpiter: “Nós o encontramos no caminho de Delfos. E quando embarcamos em Itéa, ele já estava com sua barba no barco. Em Náuplia, não podíamos dar um único passo sem tê-lo em nosso encaicho”. (M,I,1).

No confronto com os textos gregos uma assimetria significativa se coloca, pois Delfos representa o centro de religiosidade mais importante em toda a antiga Grécia. Não é por acaso que ali se localiza o famoso oráculo consultado por pessoas, não só da Hélade, mas até da Ásia e de Roma. Em princípio o local era controlado por Pito, um dragão-serpente que segundo a crença guardava o santuário. Este, porém, é derrotado por Apolo que aí instala seu oráculo o qual, transmitido pelas pítiás, fora consultado pelos Orestes gregos antes de assumirem o papel de vingadores. Constatemos este fato em Sófocles (1975: 6): “Quando me dirigi ao oráculo de Pito a fim de saber como poderia vingar meu pai de seus assassinos, Foibos me respondeu o que vais ouvir.”

Em Sartre, porém, a passagem do Pedagogue e de Oreste por Delfos não possui nenhuma conotação religiosa, justificando o caráter ateu que reveste o existencialismo sartriano. Desaparece por completo qualquer alusão ao oráculo. Eles fazem este percurso como turismo cultural, já que o Pedagogue não educara o discípulo para a vingança, mas para uma vida feliz e livre, consoante os princípios liberais.

Entomologia existencial

O texto nos apresenta Júpiter como “um encantador de moscas”, anunciando um espetáculo do poder divino a que os homens podem ter acesso, até mesmo para desmistificá-lo, uma vez descoberta a fórmula utilizada. Dessas moscas, que “fazem mais barulho do que matracas e são maiores do que libélulas”, parte um movimento que avança em direção ao Ser fazendo com que, através de Júpiter, opere-se uma metamorfose kafkiana, permitindo que do ser animal possa emergir o Ser homem:

Veja aquele velho percevejo que patina com suas patinhas negras, arrastando-se nas paredes; é um belo espécime dessa fauna negra e lisa que pulula nas fendas. Pulo sobre o inseto, pego-o e o trago para você. (Ele salta sobre a Velha e a traz à frente do palco). Olha a minha pesca [...] olha só esse debater de peixe na ponta de um anzol. (M,I,1)

O movimento de “animalização” possui uma lógica e trajetória próprias.

Do meio dos insetos: grilos, (indiretamente referidos através da associação com o barulho produzido pelas “matracas”), libélulas, o homem “pato”, joguete nas mãos dos deuses que se esmeram no propósito de mistificá-lo, transforma-se em “peixe”, pesca enganosa e enganada que não consegue decifrar o seu enigma (o da liberdade), pois não percebe que a “jogada” do deus é um logro - primeiro de abril - que, em francês, traduz-se pela fórmula “poisson d’ avril”: literalmente, “peixe de abril”. Decifrando a charada do deus e reforçando a associação homem/animal aqui referida, Oreste demonstrará que aprendeu a lição e ao fim da peça será, ele também, um “encantador de ratos”⁷

Iconoclastia do sobrenatural

A apresentação de Électre dá-se do seguinte modo: “carregando uma caixa, (ela) aproxima-se sem vê-los (Oreste e o Pédagogue) da estátua de Júpiter” (M,I,3). Há aqui uma divergência no confronto com os textos gregos onde Electra, na cena inicial, aproximava-se do túmulo de Agamemnon. Constatemos este fato em Ésquilo, por exemplo: “Electra pára diante do túmulo de Agamemnon” (ESQUILO, 1975: 50).

De forma original, a Électre de Sartre dirige-se à estátua do deus dos mortos e das moscas, que ela injuria e à qual oferece restos de comida e lixo. Derrisão dos textos gregos, onde libações eram oferecidas aos deuses e aos mortos.

Ela não hesita, como em Ésquilo, em reclamar um vingador para o assassino do pai, nem enfrenta a Moira, como em Sófocles. Fazendo trabalhos servís, constante nas três versões, apresenta um ímpeto impressionante, que se observa em Eurípedes, aprofundado pela total falta de religiosidade e pelo caráter iconoclasta que reveste sua fala:

Lixo! Pode ficar ai me olhando, com esses olhos redondos e a cara suja de suco de framboesa, você não me mete medo. Diga-me, elas vieram essa manhã, as santinhas do pau oco, as velhas peruas enlutadas. Você estava bem contente, hein, bicho papão. Você adora essas velhas; quanto mais elas parecem mortas, mais você as ama. Elas espalharam aos teus pés seus mais preciosos vinhos porque é o seu dia, e um fedor de mofo subia de suas saias até o seu nariz; esse perfume saboroso ainda faz cócegas nas suas narinas [...]. Mas, sinta-me agora, sinta meu cheiro de carne fresca. Sou jovem e viva e isso lhe aterroriza. Eu também venho lhe dar as minhas oferendas enquanto toda a cidade reza. Tome: cascas e todas as cinzas da casa; pedacinhos de carne fervilhando de vermes e um pedaço de pão velho que os porcos não quiseram. Suas moscas vão adorar (M,I,3).

Contra este deus-mentira, produto da criação humana, representado sob a forma de estátua (por serem estas também criação do homem), prossegue o agora deflagrado processo de desmistificação promovido por Électre. Subseqüentemente, é descrito “com olhos redondos num rosto sujo de suco de framboesa”,

representação do sangue dos homens, jogando com a aparência da cor e ratificando a mentira de Júpiter.

É importante observar uma oposição entre a forma como se dá a apresentação de Júpiter aos irmãos. Para Oreste, aparece como Démétrios, (pertencente a Deméter), a Terra-mãe, ser animado, despido de qualquer caráter divino, anunciando a inautenticidade do sobrenatural na visão de Sartre. Para Électre, surge em forma de estátua, ser inanimado e petrificado. Além disso, a oposição animado/inanimado parece antecipar a visão que, para Électre e Oreste, do deus permanecerá: para Électre, de um poder pétreo, imutável, logo inquestionável, ao qual finalmente terá que se curvar; para Oreste, de um poder humano pronto a ser combatido e posteriormente superado, na proposta de vigência de uma nova ordem.

Júpiter, um necrófilo?

Constata-se a presença de uma isotopia sexual naturalizada pela ambigüidade do discurso. A fala de Électre permite identificar no deus a figura de um necrófilo. Há indícios de que a necrofilia era conhecida já na Antigüidade. Uma das versões da guerra de Tróia inclui um ato de necrofilia praticado por Aquiles. Depois de se engajar várias vezes em combate com a rainha das Amazonas, Pentésiléia, que lutava do lado troiano, Aquiles conseguiu matá-la. Mas, ao contemplar o cadáver da bela guerreira, tomou-se imediatamente de tal paixão que copulou com ela ali mesmo, diante de amigos e inimigos.

É possível que certos traços necrofílicos da personalidade apareçam de forma latente em ambos os sexos. Assim, certa atração mórbida pela desolação, por silêncio, imobilidade, escuridão, palidez e langor poderiam ser manifestação de remotos impulsos de necrofilia inconsciente (PEREIRA, s/d: 374).

Esta caracterização básica das tendências necrofílicas encontra eco nas atitudes apregoadas por Júpiter, que propõe a imobilidade do “em si” como única forma de salvação para o homem. A insistência do vocabulário concernente à carne pode implicitamente designar o corpo e o sexo. Destacando de forma opositiva as figuras femininas que se apresentam diante de Júpiter, temos:

Mulheres de Argos	Electre
- Santinhas do pau oco	- Posso cuspir na sua cara
- Velhas enlutadas	- Jovem
- Quanto mais elas parecem mortas, mas você as ama	- Viva
- Fedor de mofo sobe de suas saias até o seu nariz	- Cheiro de carne fresca
IMÓVEIS	MÓVEIS

A atração de Júpiter, concentrada nas mulheres da primeira coluna, imóveis como um cadáver, pode ser compreendida a dois níveis: o filosófico, pois a obediência é o princípio imposto pelo deus, e o sexual, dissimulando características necrofílicas. Outra não parece ser a função do “bicho papão”, senão a de um personagem imaginário criado para impor a obediência pelo medo.

A segunda acepção do vocábulo, “espantalho”, também se coaduna com a atuação de Júpiter, marcada pela dissimulação. Ou seja, o “espantalho” nada mais é do que um boneco que representa a imagem do “homem” no campo, a fim de evitar a investida de pássaros que possam atacar as plantações.

Électre entre Electras

Entre os gregos, a espera de Electra era silenciosa. Sua simples presença criava um clima de acusação. Observemos aí como acontece o encontro entre mãe e filha:

Ésquilo.....	Sófocles.....	Eurípides.....
É inexistente qualquer diálogo com a mãe	Electra tem uma discussão acalorada, defendendo a causa do pai.	A discussão com a mãe representa um duplo questionamento quanto ao adultério com Egíste e assassinato do pai, quanto ao exílio imposto ao irmão.

Em Sartre, verificamos que a presença de Philèbe/“Filebo”/Oreste, (em grego: quem ama os jovens - personagem do diálogo homônimo de Platão, que defende a tese de que o prazer, em sua forma mais geral, representa o efetivo bem para o homem), faz desencadear uma violenta discussão entre Clytemnestre e Électre. Antes de sua chegada havia entre ambas o silêncio, apenas traído pelo olhar, como admite a rainha: “Durante quinze anos guardamos o silêncio e só nossos olhares nos traíam” (M,I,5).

A presença de Oreste altera radicalmente este quadro, forçando a manifestação verbal da crise: “Você veio e nos falou, ei-nos aqui, mostrando os dentes e rosnando como cadelas” (M,I,5).

Électre espera um herói salvador e vingador, capaz de reverter a situação vigente em Argos e a impostura de Júpiter: “você sabe que um golpe de sabre lhe partirá em cheio e que não poderá nem mesmo sangrar” (M,I,3) – este cômodo aliado dos representantes do poder político argivo, Clytemnestre e Égíste: “É algum grande soldado, com os olhos vermelhos de nosso pai, que alimenta sempre uma

cólera, [...] é preciso que eu permaneça aqui para dirigir sua ira [...] para lhe indicar os culpados e dizer-lhe: “ataque, Oreste, ataque: ei-los!” (M,II/1, 4)”.

Admitindo ser fraca, Électre atribui ao esperado irmão o encargo da ação reparadora, assim como o da desmistificação da imagem de Júpiter.

O Simbolismo ofídico

O simbolismo ofídico parece também uma constante no mito de Electra. Em Ésquilo, apresenta-se sob a forma ambígua dos conteúdos oníricos. Orestes considera a mãe uma serpente para, posteriormente, identificar-se na serpente do sonho de Clitemnestra, como o vingador que retorna para reparar a situação de carência, assassinando os algozes do pai. Em Sartre, convém observar a crítica da rainha a Électre: “Eu te desaconselho a levantar contra Égíste tua cabecinha venenosa: ele sabe, com uma cacetada, quebrar os rins de víboras”. (M,I,5). A serpente representa um dos símbolos mais significativos da imaginação humana. Em climas adversos, onde o réptil não existe, é difícil para o inconsciente encontrar-lhe um substituto de igual valor, dotado de tamanha polivalência simbólica. A mitologia universal destaca a tenacidade do simbolismo ofídico:

A serpente é para a maioria das culturas o animal “dublê” da lua, pois ela desaparece e reaparece ao mesmo ritmo que o astro e contaria tantos anos quantos a luação conta em dias”. Por outro lado, a serpente é um animal que desaparece com facilidade pelas fendas do solo, que desce aos infernos, e que pela muda regenera-se. Bachelard associa essa faculdade de regenerescência do “animal metamorfose” [...] ao esquema do Ouroboros, a serpente enrolada em si própria comendo-se indefinidamente: “a serpente que se morde a cauda não é um simples anel de carne é a dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte”. Daí as virtudes médicas e farmacêuticas prestadas ao veneno da serpente, ao mesmo tempo veneno mortal, mas também elixir da vida e da juventude [pharmakón] (DURAND, 1969: 364).

Tal parece constituir, no plano literário, a configuração de Électre. Verificar-se-á posteriormente que seu caráter é bastante mutável, assim como a primeira acepção do Ouroboros ofídico, que é um grande símbolo da totalização dos contrários. Pierre Brunel (1982: 32) ratifica essa leitura lembrando que, entre os gregos, a serpente não era necessariamente maléfica. Ela representava igualmente o emblema do deus médico Aisklépios, portando significações diversas, ambivalentes e mesmo contraditórias [pharmakón]. Entretanto, é pela vitória efetuada sobre a serpente que o herói é confirmado e ascende à imortalidade.

Apicultura real

A introdução de Électre na peça sartriana é relativamente tardia se confrontada àquela efetuada pelos gregos. Entretanto, ao explicar de que modo

vive, é ela quem fornece as primeiras imagens de Clytemnestre:

É preciso que eu me aproxime de uma mulher grande, de cabelos pintados. Ela tem lábios carnudos e mãos muito brancas, mãos de rainha que cheiram a mel. Ela põe suas mãos nos meus ombros, cola seus lábios na minha testa, dizendo: “Boa noite Électre”. Todas as noites, sinto colar-se à minha pele essa carne quente e ávida (M,I,4).

Por um processo metonímico, mais uma vez faz-se perceber a idéia da carne como designativa do ser, ainda aqui numa acepção sexual, uma vez que Clytemnestre encarna a força do adultério. O odor que dela exala é o da “abelha rainha” (de onde a associação com o mel) que devorou seu macho (Agamemnon), atitude comum entre as abelhas após a cópula⁷.

Figuração da alma e do verbo – em hebreu o nome da abelha, *Dbure*, tem sua origem na raiz *Dbr* (palavra), sendo normal que a abelha preencha uma função iniciática e litúrgica. Outra não é a tentativa doutrinária que Clytemnestre impõe a Électre – aceitação dos ritos de contrição e do poder constituído. Segundo o *Dictionnaire des Symboles* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982: 2): “Elas dão à luz, graças ao trabalho de seus lábios tornam-se mães, assim como o Cristo procede da boca do pai”. É interessante confrontar esta afirmação ao fragmento aludido em *As moscas*, onde sobressai a imagem de “lábios carnudos” de Clytemnestre, que são pousados sobre a filha. Esta não fora “gerada” porém “engendrada”, o que justificaria a falta de apego maternal por parte da rainha progenitora⁸.

Livros sagrados do Oriente e Ocidente associam o mel ao leite, atribuindo a esta associação uma conotação erótica. O mel, celebrado como princípio fecundador, fonte da vida e da imortalidade, a exemplo do leite, é comparado ao esperma do oceano, assim como o mel destilado pelos lábios da cortesã de quem falam *Os Provérbios*, ou ainda como a fala doce do conquistador.

O homem sedutor, agindo exclusivamente em função de suas virtudes naturais – beleza física, potência sexual – para subverter a ordem social do casamento, representa a erupção da Natureza na Cultura, podendo o papel exercido pelo mel, devido ao seu poder afrodisíaco, encontrar-se associado à droga, revelando-se um veneno [*pharmakón*]. Ao proceder a uma análise do código anatômico referente ao mito de Joana D’Arc, na perspectiva lévi-straussiana, Maria do Carmo Pandolfo (1977: 103) estabelece, de acordo com a mitologia indígena americana, uma correlação entre a rainha da França, Isabeau de Baviera, e o personagem da “jovem louca por mel”.

Um paralelo pode ser inferido se confrontarmos Isabeau a Clytemnestre. No plano sexual, Isabeau mostra-se incapaz de exercer o papel mediador que lhe cabe numa relação de aliança e trai seu marido e/ou parentes. Assim também age a rainha, que sucumbe às leis da Natureza, vivendo uma relação não-prescrita (concubinato com Égisthe), traindo todos os seus. Na perspectiva animal (associação com a abelha), implementa o assassinato do marido após dissimulação

com falas doces, seduzindo pelo mel que produz.

É curioso notar que na cidade de Micenas, trazida à luz em fins do século passado por obra do negociante alemão Heinrich Schliemann (1822–1890), convertido em arqueólogo amador, erige-se o grandioso monumento conhecido como “tesouro de Atreu” ou “túmulo de Agamemnon”. Em direção a ele, elevam-se outros dois túmulos: de Clytemnestre, descoberto em 1876, e de Égisthe, ambos em forma de colmeia (FREIRE, 1965: 94).

Fábula Mítica

Na conclusão de *As moscas*, a animalização também se faz presente, pois o logos vai substituir a praxis, fazendo com que Oreste desvie-se da ação e passe a fascinar pela palavra, utilizando-se, com esse escopo, de uma fábula: “e todos os ratos levantaram a cabeça, hesitando como fazem as moscas. Olhem as moscas! E então, eles seguiram seus passos. E o tocador de flauta, com seus ratos, desapareceu para sempre. Assim”. (M,III,6). É neste clima de inovação total que Orestes encerra sua participação na peça, substituindo “tocador de flauta” de Hemlim pelo “tocador de flauta” de Skyros⁹.

Mas, surpreendentemente, são as Erínias que o acompanharão: “ele está saindo? as Erínias lançam-se bramindo atrás dele”, reinscrevendo, pela mitologia animal, novos sentidos, escamoteados sob os escombros de uma escrita hieroglífica que solicita assumir seu importante lugar na cena mítico-sartriana dos trágicos irmãos gregos.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
BRUNEL, Pierre. *Pour Électre*. Paris: Armand Colin, 1982.
CAMUS, Albert. “Conférence prononcée à Athènes sur l’avenir de la tragédie” in *Théâtre, récits et nouvelles*. Préface par Jean Grenier. Textes établis et annotés par Roger Quilliot. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1962.
CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffond/Jupiter, 1982.
DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris: Seuil, 1967.
DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
ÉSQUILO. Agamemnon; Coéforas; Eumênides. In: *Oréstia*. Introdução e tradução por irmã Maria da Eucaristia Daniellou. Rio de Janeiro: Publicação do Centro de Documentação e Letras da Universidade Santa Úrsula, 1976.
EURÍPEDES. Electra, Alceste, *Hipólito*. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., 1965.
FREIRE, Antônio. *Grécia antiga e moderna*. “Coleção Amphitheatrum”. Porto: Centro de Estudos Humanísticos, 1965.

MOLIÈRE. Le Misanthrope. Paris: Larousse, 1958.
 PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Joana D'Arc: semiologia de um mito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1977.
 PEREIRA, Aldo. Dicionário da vida sexual. Vol. 2. São Paulo: Abril cultural, s.d.
 RICOEUR, Paul. *Finitude et culpabilité II - La symbolique du mal*. Paris: Aubier, 1960.
 SARTRE. Jean-Paul. *Huis - clos suivi de Les mouches*. Paris, Gallimard, 1947.
 _____. Sartre - *Les Mouches*. «Univers des Lettres Bordas». *Extraits avec une notice sur la situation des Mouches, une analyse méthodique de la pièce, des notes, des jugements et des documents*. Paris: Bordas, 1984.
 SOFOCLES. *Electra*. Tradução de irmã Maria da Eucaristia Daniellou. Rio de Janeiro: Publicação da Associação Universitária Santa Úrsula. Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, 1975.
 VERNEUIL, M. P. *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*. Paris: Librairie Renouard, s.d.

Notas

¹ Em todo o corpo do trabalho, as citações textuais de As moscas serão indicadas pela inicial M, seguida, em algarismo romano, do número do ato e, em arábico, da cena a que se referem.

² Cf. CAMUS, A. Théâtre, récits et nouvelles (1962) p.1700

³ “Em si”: maneira de ser do conjunto das coisas, dos seres distintos da consciência; “para si”: maneira de ser do existente humano como consciência de si, em oposição ao “em si”.

⁴ Mantemos o ponto de interrogação por ser controvertida a origem etimológica do vocábulo.

⁵ Atitude que consiste em negar o fato de que o olhar lançado pelo outro sobre o indivíduo torna cada um de nós responsável pelo que faz, a fim de mascarar sua angústia existencial e sua responsabilidade inexorável.

⁶ Estabelecida entre o deus e Oreste, a linguagem cifrada pode também ser decodificada na seguinte passagem em que Jupiter encontra um modo indireto de aconselhá-lo a partir: “se eu o encontrasse então, dir-lhe-ia isso: rapaz [...] vá embora! O que você quer aqui?” (M,I,1). O veio cômico de Sartre é também reforçado pois o fragmento pode ser comparado ao constante em *Le misanthrope*, onde o personagem Alceste utiliza-se de igual recurso para dizer que os versos de Oronte não prestam. Cf. MOLIÈRE. (1958), p.32-33-34.

⁷ Organizada, laboriosa, disciplinada, a abelha (rainha) aparece aqui como o símbolo das massas submissas à inexorabilidade do destino que a aprisiona. Seu simbolismo real ou imperial é solar; estando sua origem associada, por um lado ao trovão, por outro às lágrimas de Ré, o deus solar. Ocorre, assim, uma pertinente relação entre a metáfora do sol e uma significação de poder. A este respeito consultar CHEVALIER, J.& GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles* (1982) p.1

⁸ Verneuil considera as abelhas, de modo original, amas-de-leite de Jupiter, função conotada por Clytemnestre, cuja atuação dramática, atrelada a um espírito conformista, faz prevalecer a argumentação defendida pelo deus. Não é por acaso que o mel é elemento de base nas libações normalmente oferecidas aos deuses. Cf. VERNEUIL, M. P. *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*. s.d. p.102

⁹ Na versão de Eurípedes, o Coro lembra uma antiga tradição de Pan, que tocava harmoniosamente sua flauta. Este dado é agora recuperado e revitalizado por Sartre. Cf. EURÍPEDES, *Electra* (1965) p. 49.

DE MEDIO FONTE SURGIT AMARI ALIQUID

Prof. Dr. Amós Ccoelho da Silva (UERJ)

RESUMO

A ocorrência ou ação trágica se encontra numa falta grave, que subverte a ordem e que parece gerada no inconsciente. Como se detivéssemos forças interiores de dissolução que se dirigem para o caótico e primordial da vida, promovendo orgias. **Palavras-chave:** tragédia; Ésquilo; Sófocles; Eurípedes

1 – INTRODUÇÃO

“O verso de Lucrécio (96 a 55 a.C.; 4, 1132-3) é ...quoniam medio de fonte leporum / Surgit amari aliquid, do meio da fonte doce dos prazeres / Surge algo de amargo. Esta passagem do *De Rerum Natura* trata do tema amor e aponta a contradição, o trágico, no âmago das coisas: Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico. Foi o que disse Goethe ao Chanceler von Muller (apud LESKY, 1971: 25).

Mas o trágico pode achar na linguagem, que é uma fonte de enganos. Conta-se que Creso perguntou outrora à Pitonisa, a sacerdotisa de Apolo, sobre “a destruição de um grande império na guerra contra os persas, e dela o rei da Lídia, (s. VI a.C.) ouviu que “Se Creso cruzar o rio Hális, destruirá um grande império.” Creso supôs que o império a ser destruído seria o do seu inimigo, rei Ciro da Pérsia, mas não foi. O dele é que foi dizimado.

Relata-se, ainda, que Creso também tornou-se famoso pelas suas riquezas. Na embriaguez de sua felicidade, consultou a Sólon (640 a 558 a.C.) se havia homem mais feliz do que ele. Como resposta, ouviu que nenhum homem deve usar um predicativo como feliz antes do dia de sua morte. Depois de vencido, o prisioneiro Creso foi identificado como rei grego perante a sede de vingança do rei Ciro, porque um filho seu, que era mudo, recuperou a fala de repente exclamou para o exército: “Soldado, não mates Creso!” e, por isso, corroborou a condenação da morte do rei lídio. Prestes a arder na fogueira, lembrou-se das palavras de Sólon, lamentou o nome deste três vezes. Ao ouvi-lo, Ciro que conhecia a razão do lamento o perdoou e, por causa de sua dura experiência, o integrou no Conselho dos Sábios, órgão de assessoria real. Ciro, antes de morrer, ainda o recomendou ao filho Cambises.

Essa seria a vertente generalizante da tragédia. Em todas as idades da humanidade, as mesmas aporias têm sublinhado a existência humana. Os três principais poetas trágicos da Grécia ocuparão sempre um lugar na modernidade, porque eles souberam dispor da construção de elementos estéticos para comover.

E, mesmo atrocidades de guerra: como a da Segunda Grande Guerra