



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RENATO CÂNDIDO DA SILVA

O MITO DOS ATRIDAS E A VARIÁVEL TRÁGICA NA DRAMATURGIA
BRASILEIRA

FORTALEZA

2025

RENATO CÂNDIDO DA SILVA

O MITO DOS ATRIDAS E A VARIÁVEL TRÁGICA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S583m Silva, Renato Cândido da.
O mito dos Atridas e a variável trágica na dramaturgia brasileira / Renato Cândido da Silva. – 2025.
183 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.
1. Recepção. 2. Reescrita. 3. Drama Mítico Brasileiro. 4. Atridas. I. Título.

CDD 400

RENATO CÂNDIDO DA SILVA

O MITO DOS ATRIDAS E A VARIÁVEL TRÁGICA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 29/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria de Fátima Silva
Universidade de Coimbra (UC)

Profa. Dra. Renata Cazarini de Freitas
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Profa. Dra. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

À minha mãe, Eva.

Ao meu pai, João.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro, sem o qual essa pesquisa não se realizaria.

Ao Professor Dr. Orlando Luiz de Araújo, pela orientação primorosa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo acolhimento.

Aos Secretários, Diego e Vitor, pela generosidade de sempre.

Às Professoras Doutoras Carlinda Fragale Pate Nuñez, Maria de Fátima Silva, Renata Cazarini de Freitas e Tereza Virgínia Ribeiro Barboza, pela leitura atenta e pelos preciosos apontamentos durante o Exame de Qualificação.

Aos amigos Carlos, Júlio, Neuri, Grá, Taynan e Yorranna, pelos “acenos e afagos”.

*“Na casa dos Atridas há plurissalas onde cabem todos
os espantos”.*

Murilo Mendes, *Poliedro: Roma 1965/66*

RESUMO

Da antiguidade clássica, o mito dos Atridas é um dos mais violentos, com suas rixas familiares, maldições e assassinatos geradores de vingança de geração após geração. Os temas que giram em torno deste mito, e que serviram aos intentos dos tragediógrafos gregos, foram recepcionados e reescritos ao longo dos séculos por diversos autores, inclusive por dramaturgos brasileiros. Desse modo, partindo dos Estudos de Recepção dos Clássicos, esta pesquisa, de caráter bibliográfico, tem como objetivo investigar três reescritas do mito dos Atridas na dramaturgia brasileira, levando em consideração o tema do trágico; a saber: *Clitemnestra, a rainha de Micenas; tragédia em 5 atos* (1844), de Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891); *Electra no circo* (1944), de Hermilo Borba Filho (1917-1976); e *Lazzaro* (1948), de Francisco Pereira da Silva (1918-1985). Um estudo desta proporção, que analisa três peças que têm como assunto o mesmo mito, permite identificar não só a especificidade do momento histórico da obra recepcionada, mas também possibilita refletir sobre a pervivência da tragédia, bem como a variável trágica, tema que norteia esta pesquisa. Por fim, nosso aporte teórico acerca de Reescrita, Recepção e Trágico está pautado, sobretudo, nos seguintes autores: Tiphaine Samoyault (2008), Anastasia Bakogianni (2016), Charles Martindale (2006), Edith Hall (2004), Lorna Hardwick (2003), Maaten De Pourcq (2012), Gerd Bornheim (2007), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (2010), Jean-Pierre Vernant (2014) e Albin Lesky (2015).

Palavras-chave: recepção; reescrita; drama mítico brasileiro; Atridas.

ABSTRACT

From classical antiquity, the myth of the Atrides is one of the most violent, with its family feuds, curses and murders that motivate revenge from generation to generation. The themes that revolve around this myth, and that served the purposes of Greek tragediographers, were received and rewritten over the centuries by various authors, including Brazilian playwrights. Thus, based on Classical Reception Studies, this research, of a bibliographic nature, aims to investigate three rewritings of the Atrides myth in Brazilian drama, taking into account the theme of tragedy; namely: *Clitemnestra, a rainha de Micenas; tragédia em 5 atos* (1844), by Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891); *Electra no circo* (1944), by Hermilo Borba Filho (1917-1976); and *Lazzaro* (1948), by Francisco Pereira da Silva (1918-1985). A study of this magnitude, which analyzes three plays that have the same myth as their subject, allows us to identify not only the specificity of the historical moment of the received work, but also to reflect on the survival of tragedy, as well as the tragic variable, the theme that guides this research. Finally, our theoretical contribution regarding Rewriting, Reception and Tragedy is based, above all, on the following authors: Tiphaine Samoyault (2008), Anastasia Bakogianni (2016), Charles Martindale (2006), Edith Hall (2004), Lorna Hardwick (2003), Maaten De Pourcq (2012), Gerd Bornheim (2007), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (2010), Jean-Pierre Vernant (2014) and Albin Lesky (2015).

Keywords: reception; rewriting; Brazilian mythical drama; Atrides.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Teatro Duse, localizado na casa de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro...	119
Figura 2	– O pequeno Teatro Duse, durante um ensaio.....	120
Figura 3	– As personagens Lavadeiras em <i>Lazzaro</i> , de Francisco Pereira da Silva.....	145
Figura 4	– Lazzaro e Anselmo em <i>Lazzaro</i> , de Francisco Pereira da Silva.....	145
Figura 5	– Os protagonistas de <i>Lazzaro</i> : Almerinda, Lurdes e Lazzaro.....	146
Figura 6	– Os irmãos Lurdes e Lazzaro.....	146

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	A PRESENÇA DO MITO DOS ATRIDAS NO BRASIL.....	18
2.1	Breves apontamentos sobre a Recepção dos Clássicos.....	18
2.2	Notas sobre a Recepção dos Clássicos na dramaturgia brasileira.....	23
2.3	Reescritas do mito dos Atridas no Brasil.....	34
3	<i>CLITEMNESTRA, A RAINHA DE MICENAS; TRAGÉDIA EM 5 ATOS (1843)</i> DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA.....	40
3.1	A tragédia no Romantismo brasileiro.....	41
3.2	O tragediógrafo romântico Joaquim Norberto de Sousa Silva.....	45
3.3	<i>Clitemnestra</i> : primeira aparição do mito dos Atridas no teatro brasileiro.....	49
3.2.1	<i>Os motivos clássicos</i>	49
3.2.2	<i>O assassinato de Agamêmnon</i>	50
3.2.3	<i>O sonho fatídico e as honras fúnebres</i>	53
3.2.4	<i>O reconhecimento e o tiranicídio</i>	56
3.2.5	<i>O matricídio</i>	60
3.2.6	<i>O destino e o trágico</i>	61
4	<i>ELECTRA NO CIRCO (1944)</i> , DE HERMILO BORBA FILHO.....	67
4.1	Hermilo Borba Filho e a Cultura Popular Nordestina.....	69
4.2	“Antes do espetáculo”.....	80
4.3	“Durante o espetáculo”.....	91
4.4	“Depois do espetáculo”.....	94
5	<i>LAZZARO (1948)</i> , DE FRANCISCO PEREIRA DA SILVA.....	112
5.1	O Teatro Duse e o Festival do Autor Novo.....	113
5.2	Francisco Pereira da Silva: “Autor Revelação de 1952”.....	120
5.3	Os Atridas Nordestinos.....	124
6	CONCLUSÃO.....	147
	REFERÊNCIAS.....	150
	ANEXO A – <i>CLITEMNESTRA (1846)</i> , DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA (EDIÇÃO COMPLETA/ <i>ARQUIVO TEATRAL</i>).....	163

1 INTRODUÇÃO

Entre 2020 e 2022, o teatro sofreu diversas transformações em decorrência da pandemia causada pela Covid-19. Nesse curto período, o teatro teve de se reinventar. Desdobrou-se para manter o fazer teatral. Em “Antígona sonora: sentir no corpo os sismos dos tempos”, texto publicado no site *Ruína Acesa*, em agosto de 2021, Azevedo afirma que “Talvez essa seja a grande constante nas buscas dos trabalhos de artistas de teatro no período pandêmico: manter-se teatral, seja lá o que isso signifique dentro das impossibilidades destes tempos”¹. No isolamento social, o palco passou a ser a sala, a varanda, a cozinha, o quarto ou até mesmo o banheiro² da casa do artista. O espectador, sentado em sua cadeira ou em seu sofá, ou deitado em sua cama, podia ver as encenações pela tela do celular, da TV, do notebook etc. Dificilmente, na história milenar da arte da representação, se atribuiu tantos nomes ao teatro e em tão pouco tempo: “teatro-filme”, “teatro remoto”, “teatro virtual”, “teatro on-line”, “teatro on-live”³ etc. O dia 27 de julho de 2020, certamente, marcou a vida de muitos espectadores que, em diversas partes do mundo, cada um em sua casa, tiveram a oportunidade de assistir, ao vivo e on-line, à tragédia *Os Persas*, de Ésquilo⁴. Nessa mesma linha seguiu a encenação da comédia *As rãs*, de Aristófanes, transmitida remotamente em 2021⁵. Por meio de telas de celular, TV, notebook etc, fomos “transportados” para o Teatro de Epidauro, na Grécia. Este fato inusitado foi registrado por Cazarini (2020): “A notícia é que aconteceu pela primeira vez uma transmissão on-line ao vivo do teatro de 2.300 anos em Epidauro”⁶.

¹ Cf. AZEVEDO, Amilton De. “Antígona sonora: sentir no corpo os sismos dos tempos”. *Ruína Acesa*. 28 de agosto de 2021. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/antigona-sonora/>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

² Segundo Cazarini (2020), “curiosamente, o banheiro se torna cenário recorrente no teatro on-LIVE”. Cf. CAZARINI, Renata. “Medeia- tragédia digital ao vivo”. *Palco Clássico*. Niterói, 29 de setembro de 2020. Disponível em: <https://palcoclássico.blogspot.com/2020/09/medeia-tragedia-digital-ao-vivo.html>.

³ Em 2020, quando *Sísifo* (2019) de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni foi reaproveitado/encenado remotamente, Cazarini afirma: “agora vou investir no selo ON-LIVE. Escrito assim mesmo, resumindo o teatro que se faz neste momento: ao vivo e on-line”. Cf. CAZARINI, Renata. “(A montanha vai a) Sísifo”. *Palco clássico*. Niterói, 7 de setembro de 2020. Disponível em: <https://palcoclássico.blogspot.com/2020/09/a-montanha-vai-sisifo.html>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

⁴ Para mais informações, cf. CAZARINI, Renata. “Os Persas”. *Palco Clássico*. Niterói, 26 de julho de 2020. Disponível em: <https://palcoclássico.blogspot.com/2020/07/os-persas.html>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024.

⁵ Para mais informações, cf. MOURA, Camila de. “O riso e a peste” In: *Palco Clássico*. Niterói, 15 de julho de 2021. Disponível em: <https://palcoclássico.blogspot.com/2021/07/as-ras-comentario.html>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024.

⁶ Citação extraída do texto publicado no blog Palco Clássico: cf. CAZARINI, Renata. “Os Persas”. *Palco Clássico*. Niterói, 26 de julho de 2020. Disponível em: <http://palcoclássico.blogspot.com/2020/07/os-persas.html>. Acesso em 17 de janeiro de 2024.

No Brasil, também diversas peças mitológicas foram encenadas remotamente durante a pandemia⁷. A maioria subiu ao palco em períodos anteriores, ou seja, foram aproveitadas ao modelo on-line, a exemplo de *Memórias do mar aberto: Medeia conta sua história* (1997) de Consuelo de Castro, que virou simplesmente *Medeia* em “teatro-filme”, realizado pela Cia. BR116⁸. *Clitemnestra: uma canção de amor* (2008)⁹ de Juliana Veras, *Medeia negra* (2018)¹⁰ de Márcio Marciano e Daniel Arcades e *Sísifo* (2019)¹¹ de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni seguem o mesmo padrão.

Os dramas míticos *Penélope* (2020) de Lígia Souza e *Ítaca 365, apto. 23* (2020) de Vinícius Calderoni e Guilherme Gontijo Flores também foram encenados durante a pandemia, mas são peças as quais se podem chamar *inovadoras*. A inovação, certamente, não recai na temática, pois o poeta Homero já serviu de modelo para diversos dramaturgos brasileiros¹². Por mais que essas peças adotem “procedimentos teatrais distintos e abordagens textuais [...] opostas” (Cazarini, 2020)¹³, a inovação reside no fato de serem os primeiros dramas míticos *pensados e escritos* especialmente para o modelo de *encenação virtual*¹⁴. É o que consta, por exemplo, na página *La Lettre: Penélope*, peça encenada (via Instagram) com

⁷ O repertório é vasto, destaco aqui algumas das produções: *Medeia – o gosto amargo de um sonho morto* (2020), de Rafael Barbosa; *Era Medeia* (2020), de Eduardo Hoffmann; *Coração-Tambor* (2020), de Emerson de Paula; *Cassandra* (2020), de Rafaela Pentead; *Ariadne – cartografias de um labirinto* (2021), de Juliana Veras; *Medeia ErreXota* (2021), de Poliana Paiva; *Palavras de mulher* (2021), de Carolina Lavigne; *Medeia – tragédia digital ao vivo* (2021), de Stephanie Degreas; *Apátridas* (2020), de Carina Casuscelli; *Como devo chorá-los?* (2021) de Bernardo Marinho, Chandelly Braz, Juliana França, Marina Vianna, Pedro Henrique Müller e Zahy Guajajara; *Cretenses* (2021) e *Labirintos* (2022) de João Anzanello Carrascoza.

⁸ Disponível no YouTube: cf. <https://www.youtube.com/watch?v=iJL38NSOMQE>.

⁹ Disponível no YouTube: cf. Banco do Nordeste. “Programação Virtual 2021: Clitemnestra”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K5h5pZsgtOo>, acesso em: 17 de janeiro de 2024.

¹⁰ Uma das apresentações transmitida online durante a pandemia está disponível ao público no YouTube: cf. Sesc São Paulo. “Márcia Lima apresenta Medeia negra, #EmCasaComSesc”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbaAHwYdY2w>, acesso em: 17 de janeiro de 2024.

¹¹ Disponível no YouTube: cf. CultSP Play. “Sísifo. Em Cartaz. #CulturaEmCasa”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBRdKYCcS5Q>, acesso em: 17 de janeiro de 2024.

¹² Refiro-me às peças *Abel, Helena, peça cômica e lírica em três atos* (1877), de Arthur Azevedo; *A nova Helena* (1957), de Francisco Pereira da Silva; *Ilha da ira* (1975), de João de Jesus Paes Loureiro; *Troia* (1993), de Fernanda Schnoor e Eduardo Wotzik; *Penélope* (1995), de Antonio Guedes e Fátima Saadi; *Ulisses* (1998), de Carlos Nejar; e *Odisseia ao mundo subterrâneo* (2004), de Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, *Ítaca – nossa Odisseia* (2018) de Christiane Jatahy. A mais recente reescrita que retoma a *Odisseia* de Homero é *Penelopeia: uma palestra dançante* (2023), de Raquel Karro.

¹³ Citação extraída de um texto publicado no do blog *Palco Clássico*: cf. CAZARINI, Renata. “Penélope é ele”. *Palco Clássico*, Niterói, 30 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://palcoclássico.blogspot.com/2020/12/penelope-e-ele.html>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024.

¹⁴ Não localizei informações de apresentação presencial de *Ítaca 365, apto. 23. Penélope* teve uma montagem presencial, no dia 28 de abril de 2023 e ficou em cartaz com sessões até o mês de maio, no Teatro José Maria Santos, em Curitiba. Para mais informações, cf. BOTELHO, Lucas. “Peça teatral PENÉLOPE discute relações familiares e convida as mulheres à reflexão”. *Brasil de Fato*. Curitiba, 20 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2023/04/20/peca-teatral-penelope-discute-as-relacoes-familiares-e-convida-as-mulheres-a-reflexao>. Acesso em 15 de janeiro de 2023.

pouco mais de 150 dias depois de deflagrada a Pandemia, “é um experimento de cena criado em isolamento social e pensando para ambiente virtual”¹⁵.

Essa breve apresentação foi necessária, porque, a partir dos desdobramentos de peças mitológicas encenadas durante a pandemia da Covid-19, surgiram diversos questionamentos acerca da recepção dos clássicos na dramaturgia brasileira e que redirecionaram este trabalho. Partindo da experiência de assistir, em pleno século XXI, a uma peça on-line, ao vivo e remotamente, vieram as primeiras indagações: é possível pensar em uma *tradição mitológica* no drama brasileiro? Se atualmente assistimos às peças míticas pelas telas dos aparelhos eletrônicos, quando se dá a *origem* do drama mítico no Brasil, sobretudo, o de tema trágico? Um primeiro fato foi observado: dos séculos XVI e XVII, nada nos chegou de obras dramáticas míticas e, de todo o século XVIII, *O Parnaso obsequioso* de Cláudio Manoel da Costa é o único texto sobrevivente. Não é uma peça que se possa chamar de “trágica”, mas nela há um dado interessante: as personagens predominantes são divindades da antiguidade clássica. *O Parnaso obsequioso* é um texto que, de fato, pode ser chamado de fundador, por ser o mais antigo a ser localizado. Mas não é aqui que se inicia a origem do drama mítico brasileiro de tema trágico, interesse da nossa investigação.

No início da pesquisa do Doutorado (2020), localizei uma informação – em uma nota de rodapé – no livro *Brasil-Teatro: repertório dramático de autores nacionais e estrangeiros*, publicado em 1901. A referida nota dizia que o dramaturgo romântico Joaquim Norberto de Sousa Silva havia publicado, em 1846, uma tragédia intitulada *Clitemnestra, a rainha de Micenas; tragédia em 5 atos*, que já pelo título remete ao mito da maldição familiar da casa dos Atridas. Posteriormente, tive acesso à tragédia, mas em fragmentos publicados na revista *Minerva Brasiliense*, em 1844. Nesta edição, há um dado interessante: *Clitemnestra* foi lida por um pequeno grupo de artistas, no ano anterior à publicação na *Minerva*, o que sugere que fora escrita em 1843. Em novas buscas, agora pela Biblioteca Nacional (BN), localizei um exemplar da peça de Norberto, e na íntegra, que estava disponível ao público leitor na seção de “Obras Raras”. A BN, por conta da pandemia, suspendeu as atividades, e só no dia 7 de abril de 2022, quando retornou o trabalho presencial, pude ter acesso ao exemplar.

Trata-se de um marco na história da recepção dos clássicos no Brasil, pois, até onde se pode localizar, é a primeira vez, até onde se sabe, que um autor reescreve um mito grego de tema trágico: o dos Atridas. Este mito é, sem dúvida, um dos mais violentos da antiguidade clássica. Nesse núcleo familiar, marcado por rixas familiares, maldições e

¹⁵ Disponível em: LA LETTRE. <https://lalettre.art.br/>. Acesso em 20 de setembro de 2022.

assassinatos, é possível identificar os crimes mais monstruosos: “mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; e todas as relações mais elementares assim são postas em causa. Podemos dizer que não há crimes mais bem feitos para escandalizar e para aterrorizar” (Romilly, 2013, p. 158).

Os temas que perpassam o mito da maldita família dos Atridas, a exemplo do matricídio, serviram aos intentos de diversos autores ao longo dos séculos. A existência das múltiplas reescritas da história dos Atridas, que ainda hoje provoca fascínio, ocorre porque escrever é reescrever, isto é, os autores repousam-se em fundamentos existentes, a fim de “contribuir para uma criação continuada” (Samoyault, 2008, p. 77). Mas a reescrita mitológica não é simplesmente uma “repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização da referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (Samoyault, 2008, p. 117). À vista disso, esta pesquisa apresenta um estudo sobre três reescritas dramáticas do mito dos Atridas no Brasil; a saber: *Clitemnestra, a rainha de Micenas; tragédia em 5 atos*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva; *Electra no circo*, de Hermilo Borba Filho; e *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva. Para que se possa discutir a variável trágica do mito dos Atridas na dramaturgia brasileira, a presente pesquisa está estruturada em quatro capítulos.

O capítulo “**2 A PRESENÇA DO MITO DOS ATRIDAS NO BRASIL**”, contém três tópicos e, no primeiro, “**2.1 Breves apontamentos sobre a Recepção dos Clássicos**”, apresentamos algumas considerações sobre os termos *Reescrita* e *Recepção dos clássicos*, a partir de leituras de autores tais como: Tiphaine Samoyault, Anastasia Bakogianni, Charles Martindale, Edith Hall, Lorna Hardwick e Maarten De Pourcq. No tópico seguinte, “**2.2 Notas sobre a Recepção dos Clássicos na dramaturgia brasileira**”, procuramos trazer à baila breves notas sobre a recepção dos clássicos no Brasil. A linha de discussão segue três fases de produção dramática: (1) *Olimpo em harmonia*, (2) *Olimpo em crise* e (3) *Olimpo em ruínas*. Do século XVI até a segunda metade do século XX, constatou-se que, nas duas primeiras fases, as personagens predominantes são as deusas e deuses olímpicos e, na terceira, as personagens que ganham destaque são as heroínas e os heróis trágicos gregos. Por fim, no tópico “**3.3 O mito dos Atridas na dramaturgia brasileira**”, apresentamos ao público leitor um “catálogo” das reescritas dramáticas brasileiras que têm por assunto o mito dos Atridas que se pôde localizar durante a realização desta pesquisa.

Desse modo, o capítulo “**3 CLITEMNESTRA, A RAINHA DE MICENAS; TRAGÉDIA EM 5 ATOS (1843), DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA**” apresenta um estudo sobre a primeira reescrita do mito dos Atridas na dramaturgia brasileira.

No primeiro tópico, “**3.1 A tragédia no Romantismo brasileiro**”, são apresentadas ao público leitor algumas considerações sobre a produção da tragédia durante o Romantismo brasileiro, período em que o mencionado gênero começou a perder destaque para a comédia e para o drama histórico. Já no tópico “**3.2 O tragediógrafo romântico Joaquim Norberto de Sousa Silva**”, procurou-se tecer um estudo sobre o lugar de Joaquim Norberto no teatro brasileiro. Por fim, no último tópico, “**3.3 *Clitemnestra* e a origem do drama mítico-brasileiro de tema trágico**”, realizamos uma análise da primeira reescrita do mito dos Atridas na dramaturgia brasileira. Verificou-se que o autor, ao voltar-se para o demasiado conhecido mito dos Atridas, trouxe diversas alterações e inovações, sobretudo, no que diz respeito ao tema do matricídio. Por mais que *Clitemnestra* apresente características específicas e inovadores, foi possível identificar que o trágico ainda se mantém constante.

No capítulo “**4 *ELECTRA NO CIRCO* (1944), DE HERMILO BORBA FILHO**”, nosso objetivo foi o de discutir a variável trágica presente na segunda versão do mito dos Atridas na dramaturgia brasileira, *Electra no circo*, peça escrita um século após a publicação da tragédia *Clitemnestra* na revista romântica *Minerva Brasiliense*. No primeiro tópico, “**4.1 Hermilo Borba Filho e a Cultura Popular Nordestina**”, destacamos o lugar de Borba Filho na dramaturgia brasileira, levando em consideração sua contribuição à arte teatral nacional. Dentre os pontos destacados, evidenciamos que o referido dramaturgo encontrou na Cultura Popular o substrato para a sua criação dramática. A análise de *Electra no circo* está dividida em três tópicos (“**4.2 Antes do espetáculo**”, “**4.3 Durante o espetáculo**” e “**4.4 Depois do espetáculo**”), os quais correspondem aos títulos nomeados pelo autor para cada um dos três atos da peça. Borba Filho, ao atualizar o mito dos Atridas, também trouxe diversas alterações e inovações, sobretudo, ao transportar os descendentes de Atreu a um picadeiro circense. Além de recorrer aos tragediógrafos gregos, o dramaturgo brasileiro, para criar sua reescrita mitológica, recorre a diversos autores e obras do seu tempo, bem como vertentes estéticas modernas, a exemplo do teatro expressionista. É nesse contexto que o autor atualiza o trágico e que destacamos durante toda a análise de *Electra no circo*.

Embora ainda pouco conhecido entre o público leitor, outro dramaturgo brasileiro que se vale da Cultura Popular Nordestina e dos mitos da antiguidade clássica é Francisco Pereira da Silva, que também escreveu uma versão do mito dos Atridas; é o que será discutido no último capítulo: “**5 *LAZZARO* (1948), DE FRANCISCO PEREIRA DA SILVA**”. Desse modo, no tópico “**5.1 O Teatro Duse e o Festival do Autor Novo**” apresentamos algumas considerações sobre o período em que Francisco Pereira da Silva surgiu na cena teatral nacional. Na década de 1950, foi criado o Teatro Duse, o primeiro teatro experimental no

Brasil. Nele, realizou-se, em 1952, o primeiro Festival do Autor Novo, que tinha por objetivo valorizar peças e autores nacionais. Em decorrência disso, Francisco Pereira foi revelado e, dos autores que passaram pelo Teatro Duse, foi o mais bem-sucedido. O tópico seguinte, **“5.2 Francisco Pereira da Silva: Autor Revelação de 1952”**, segue padrão semelhante ao que fora realizado nos capítulos anteriores – trata-se de algumas considerações sobre o autor de *Lazzaro* na cena nacional. **“5.3 Os Atridas Nordestinos”**, último tópico do capítulo, se volta para a análise da mencionada reescrita mitológica de Francisco Pereira. É uma versão inovadora, pois o mito dos Atridas é transportado a uma cidade do interior do nordeste brasileiro. Também em *Lazzaro*, por mais que haja significativas alterações em relação aos modelos dos tragédiógrafos gregos, é possível identificar todos os mecanismos que ativam o trágico. Na peça, o destino mais uma vez aparece com sua força avassaladora e destrutiva, que esmaga o homem e reduz suas ações a nada.

Um estudo desta proporção, que analisou três versões de um mesmo mito grego, possibilitou refletir não só sobre a atualização da tragédia grega na cena moderna e contemporânea, mas também identificar a variável trágica que perpassa o mito da família maldita dos descendentes de Atreu. Segundo Bornheim (2007, p. 69-70): “os temas da tragédia, ainda em nossos dias, continuam sendo, frequentemente, os velhos mitos do drama ático. E no entanto, há uma evolução do fenômeno do trágico, uma mudança de seu sentido profundo”. Por outro lado, o mencionado autor não deixa de reconhecer: “Estudando os antigos é que se pode tentar compreender a essência da tragédia; a comparação com os gregos deixa aquilatar o sentido da evolução do trágico através do teatro do Ocidente, e medir o que permanece constante e o que difere desse constante” (Bornheim, 2007, p. 70).

2 A PRESENÇA DO MITO DOS ATRIDAS NO BRASIL

*Levem-me da casa dos Átridas, levem-me desta varanda
De onde vejo rir o mar limitado e cruel.*¹⁶
(Murilo Mendes, “A casa dos Átridas”)

2.1 Breves apontamentos sobre a Recepção dos Clássicos

Ao longo dos séculos, muitos foram os estudiosos que se debruçaram sobre o tema da “herança” cultural greco-romana e dentre as diversas discussões está a *Recepção dos Clássicos*, que ganhou impulso no século XX. *A priori*, o termo *recepção* tem como raiz a “palavra grega αἴσθησις (percepção) e a dos verbos em latim *recipero* (recuperar/ recobrar) e *recipio* (recuperar), sendo esta última a forma que linguisticamente originou nosso termo moderno de ‘recepção’” (Bakogianni, 2016, p. 115). Para um conceito de recepções dos clássicos, é de se recorrer às palavras de Hardwick e Stray (2008, p. 1. tradução nossa)¹⁷: “Por ‘recepções’ queremos dizer as formas pelas quais o material grego e romano foi transmitido, traduzido, extraído, interpretado, reescrito, reimaginado e representado”.

Ao falar sobre a atualidade da tragédia grega no século XX, Motta (2011, p. 5) ressalta que “o interesse pelo texto antigo é resultado da profunda e radical mudança cultural e política que marca o final dos anos 1960”. Desde então, os assuntos presentes nas tragédias ganharam grande destaque e, muitas vezes, os textos passaram a ser encenados “com perspectivas políticas radicais e com uma busca maior de experimentalismo do ponto de vista estilístico” (Mota, 2011, p. 5).

Nessa esteira, em um importante estudo sobre o tema, Hall (2004, p. 2. tradução nossa) tece os seguintes apontamentos:

Traduzida, adaptada, encenada, cantada, dançada, parodiada, filmada, encenada, a tragédia grega provou ser magnética para escritores e diretores que buscam novas maneiras de colocar questões à sociedade contemporânea e de expandir os limites do teatro. O mundo mítico, disfuncional e conflituoso retratado nas peças arquetípicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, se tornou um dos prismas culturais e estéticos mais importantes através dos quais o mundo real, disfuncional e conflituoso do final do século XX e início do século XXI refratou sua própria imagem¹⁸.

¹⁶ Cf. MENDES, Murilo. “A poesia em pânico” In. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 295-296. Outras citações que abrem os capítulos 3, 4 e 5 foram retiradas do mesmo volume.

¹⁷ No original: “By ‘receptions’ we mean the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented” (Hardwick; Stray, 2008, p. 1).

¹⁸ No original: “Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, enacted, Greek tragedy has proved magnetic to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. The mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth and early twenty-first centuries has refracted its own image” (Hall, 2004, p. 2).

Em outra importante obra sobre o assunto, ao falar sobre revitalização da tragédia grega na cena moderna e contemporânea, Hall (2003) traz à baila quatro importantes aspectos que permitem refletir sobre as relações e conexões com a antiguidade clássica: (1) *Social* (que abarca as questões sobre os temas da liberação sexual e sexualidade); (2) *Político* (marcado pelos conflitos internacionais); (3) *Teatral* (que se volta às questões estéticas); e (4) *Intellectual* (que trata das questões morais e das relações entre emoção e razão, e entre a religião e o pensamento metafísico). Sobre o primeiro aspecto, Hall (2003) se volta para o tema da sexualidade e chama a atenção para o movimento feminista e para a revolução sexual que floresceu a partir da década de 1960: “A revolução sexual foi ainda mais facilitada pela descriminalização do aborto e pela atividade homossexual em muitos países [...]: tais desenvolvimentos sociais criaram a necessidade de um teatro que falasse livremente sobre impulsos e relacionamentos sexuais” (Hall, 2003, p. 10. tradução nossa)¹⁹. Desse modo, o texto antigo permitiu que os autores e artistas teatrais se voltassem para questões urgentes do momento presente, discutindo temas como o aborto, a homossexualidade, a violência doméstica, os direitos das mulheres, dentre outros.

Já sobre o aspecto Político, Hall (2003) destaca que, assim como na tragédia grega, que se origina em um período de transformações políticas, no século XX, os textos gregos foram recuperados em momentos de rupturas históricas, promovendo um importante debate sobre os problemas e urgências do mundo contemporâneo: questões ambientais, opressão, guerras civis, genocídio, colonialismo, holocausto, conflito entre Ocidente e Oriente-Médio, dentre outros, passaram a ser temas de interesses de diversos autores e diretores. Isso explica, por exemplo, o motivo pelo qual uma *Antígona* passou a ser uma das tragédias gregas mais revisitadas a partir do século XX, colocando a filha de Édipo como uma voz imponente que se ergue contra qualquer tipo de repressão²⁰. Ou, ainda, uma *Medeia*, tragédia grega que permite refletir modernamente sobre liberdade feminina e questionar a dominação falocêntrica que impera em sociedades marcadas pelo patriarcado.

O terceiro aspecto apresentado por Hall (2003) diz respeito ao aspecto Teatral (estético) elaborado pelos diretores. A autora, por exemplo, cita Robert Wilson, Tony Harrison e Peter Sallars, que utilizaram diversos procedimentos e recursos tecnológicos pós-modernos. Para Hall (2003, p. 22. tradução nossa), “Uma das razões pelas quais a tragédia grega atraiu

¹⁹ No original: “The sexual revolution had been further facilitated by the decriminalization of both abortion and homosexual activity in many countries [...]: such social developments created a need for theater which talked freely about sexual drives and relationships” (Hall, 2003, p. 10).

²⁰ Cf. SILVA, Renato Cândido da. *O trágico em trânsito: reescrituras do mito de Antígona em Jorge Andrade e Ângela Linhares*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras. Fortaleza, 2019.

diretores na era eletrônica é que alguns dos dispositivos formais do teatro antigo encontram analogias modernas inesperadas nas máquinas que projetamos para a gravação eletrônica e recuperação de experiência, como o áudio”²¹. Sobre este aspecto apresentado pela autora, Motta (2011, p. 7) comenta que

[...] o uso de gravações em áudio, de microfones ou de câmaras pode fazer ressaltar elementos que a própria máscara grega viria também a valorizar, por exemplo, a existência de um monólogo interior e maior exteriorização das atitudes. Além disso, a amplificação da voz do ator por intermédio de equipamentos eletrônicos pode enfatizar o próprio poder das personagens e seu aspecto divino, em contraposição ao mundo dos homens.

Por fim, Hall (2003) traz um quarto aspecto que possibilita refletir sobre a tragédia na pós-modernidade: a dimensão intelectual. Segundo a autora, as construções do caráter das heroínas e heróis gregos nas tragédias “falam sobre psicologia, cognição, o poder da oratória, relativismo moral, a relação entre emoção e razão, e especialmente sobre religião e metafísica — a relação entre humanos e quaisquer forças invisíveis que realmente estejam no comando do universo” (Hall, 2003, p. 37. tradução nossa).²² Neste sentido, a tragédia passou a ser objeto de interesse, possibilitando que os autores, ao reescreverem os mitos, refletissem sobre questões acerca da moral e da ética. O mito dos Atridas, nesse contexto, por exemplo, permite refletir sobre o tema da vingança e sua legitimidade e a questionar sobre “os modos de julgamento dos criminosos e as vítimas de guerra, a premeditação do crime, a relação entre os crimes e os fatores fisiológicos. Essas questões éticas apontam, necessariamente, para uma ordem metafísica ou religiosa, em uma reivindicação problemática numa sociedade cada vez mais marcada pela secularização” (Motta, 2011, p. 11).

Ainda sobre este assunto, é de se destacar que os Estudos de Recepção dos Clássicos se iniciaram com o aparecimento das teorias acerca da Estética da Recepção, desenvolvidas na Alemanha, na década de 1960, por Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Hans-Georg Gadamer. O interesse primordial da Estética da Recepção era o de redimensionar a noção da tríade *Autor*, *Texto* e *Leitor*. Nesse contexto, o autor não mais detém o controle do sentido do texto. Este, por sua vez, se desvincula das amarras estruturalistas, que atribuía exclusivamente à textualidade a interpretação de uma determinada obra. Se o sentido de uma

²¹ No original: “One of the reasons why Greek tragedy has attracted directors in the electronic age is that some of ancient theatre’s formal devices find unexpected modern analogies in the machines we have designed for the electrical recording and retrieval of experience, such as the audiotape” (Hall, 2003, p. 22).

²² No original: “But Greek tragic heroes and heroines talk about psychology, cognition, the power of oratory, moral relativism, the relation between emotion and reason, and especially about religion and metaphysics — the relation between humans and whatever unseen forces are really in charge of the universe” (Hall, 2003, p. 37).

obra não mais está no autor e nem no texto, o leitor passa a ser a chave central no processo de leitura²³.

E é esse leitor, com novo *status*, o principal elemento da Estética da Recepção. Embora com mudanças diferenciais, pode-se dizer que o princípio geral das várias vertentes da Estética da Recepção é recuperar a experiência de leitura e apresentá-la como base para se pensar tanto o fenômeno literário quanto a própria história literária. Em suma, trata-se de uma estética fundada na experiência do leitor. (Zappone, 2009, p. 189-190).

Nessa perspectiva, ao pensar nos estudos clássicos, quando se fala em “recepção”, fala-se “em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira” (Bakogianni, 2016, p. 115). No que se refere à recepção dos clássicos na dramaturgia, não há dúvida de que os mitos greco-romanos ainda hoje despertam fascínio, pois são constantemente revisitados e recepcionados. Incontáveis são as reescritas mitológicas produzidas mundialmente. A herança greco-romana ainda se manifesta como o mais poderoso arquivo transcultural e trans-histórico do mundo contemporâneo (De Pourcq, 2012). O voltar-se para o “antigo”, a fim de estabelecer conexões e relações com o “agora”, seja de distanciamento seja de aproximação, em suas múltiplas abordagens, é um terreno fértil aos Estudos de Recepção dos Clássicos.

Relativamente novo como campo de estudo nas Humanidades, o termo “recepção clássica” foi cunhado no final da década de 1990, a fim de substituir o conceito mais antigo de “tradição clássica” (De Pourcq, 2012). Essa nova abordagem demonstra, segundo sugere De Pourcq (2012), que as obras literárias não são mais vistas a partir de um valor imanente, mas recebidas e (re)apropriadas por novas culturas: “A palavra ‘recepção’[...] refere-se ao ato de receber. O foco não está mais na influência duradoura da fonte antiga, mas nos diferentes significados, funções e forças que um elemento antigo adquire no momento da recepção” (De Pourcq, 2012, p. 221. tradução nossa).²⁴

Sobre este debate, Baptista (*et al.*, 2020, p. 3) faz os seguintes apontamentos:

²³ Segundo Zappone (2009, p. 190, itálicos da autora), o crítico Eagleton, ao comentar o desenvolvimento da moderna teoria literária, “sugere três grandes fases: a primeira, marcada pelos modelos da crítica romântica, que teria vigorado até meados do século XIX, e cuja tônica residia nos estudos biográficos do autor, sendo a obra literária o fruto de uma genialidade. O segundo momento estaria delimitado às primeiras décadas do século XX e seria marcado pela excessiva *preocupação com o texto*, como se pode notar nas tendências do Formalismo (ênfase nas estratégias verbais que faziam de um texto literatura) quanto do New Criticism (ênfase nas relações entre traços linguísticos e as consequências destes no sentido do texto, uso de técnicas de leitura cerrada dos textos. O terceiro momento abarcaria certas tendências mais contemporâneas de estudos literários que privilegiam a figura do leitor, como a Estética da Recepção em suas várias vertentes”.

²⁴ No original: “The word ‘reception’ [...], refers to the act of receiving. The focus is no longer on the lasting influence of the ancient source but on the different meanings, functions and forces an ancient element acquires at the moment of reception” (De Pourcq, 2012, p. 221).

O ramo dessa teoria aplicado especialmente às reflexões sobre os textos da Antiguidade é denominado Recepção dos Clássicos, que deve ser entendido como uma opção crítica para o termo “tradição”. Este poderia carregar uma acepção de passividade interpretativa, enquanto aquele potencializaria o uso dinâmico dos elementos antigos, envolvendo uma participação ativa dos leitores em um processo bidirecional que colocaria em diálogo presente e passado, decompondo-os em uma infinidade de momentos temporais, já que não há Antiguidade sem Modernidade ou Contemporaneidade.

Nessa perspectiva, o mito da antiguidade clássica, metaforicamente, é uma tocha que passa de mão em mão e se mantém acesa a cada *repetição inédita*. A reescrita mitológica repousa em “fundamentos existentes e contribui para uma criação continuada” (Samoyault, 2008, p. 77). Mas a reescrita mitológica não é simplesmente repetição de uma história; “ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (Samoyault, 2008, p. 117).

Ainda sobre esse movimento continuado, Rosenfeld (2012, p. 36-37) afirma que boa parte do teatro moderno – e podemos estender ao teatro contemporâneo – “procura recuperar a visão mítica ou pelo menos se esforça por usá-la para fins variados. No teatro abundam as tentativas de empregar o mito grego, referindo-o analogicamente a situações atuais”. Já para Magaldi (2001, p.157), “Só se justifica um novo tratamento dos temas fixados na tragédia grega se os autores encontrassem, em seu tempo, uma correspondência ou um novo ângulo diferente de reinterpretação, capazes de conferir-lhes atualidade”. Em diálogo, Bornheim (2007, p. 22) afirma que para “evitar o perigo da desvitalização ou desatualização buscaram-se hoje diversos antídotos”²⁵, e um deles “consiste em reescrever a totalidade do texto, elaborando assim uma peça nova, de modo a adaptar o antigo à mentalidade contemporânea”.

Por outro lado, Martindale (2006, p. 5-6) afirma que a Antiguidade/Modernidade e o Presente/Passado “estão sempre implicados um no outro, sempre em diálogo”²⁶. Ainda de acordo com o autor, os estudos de recepção demonstram que “a recepção é configurada dialogicamente, como um processo de duas vias de entendimento, para trás e para frente, que

²⁵ Samoyault (2008, p. 117-118), citando Genette, também traz ao debate vários procedimentos (antídotos) que asseguram a sobrevivência do mito: “Operações de transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem; Genette distingue numerosos procedimentos de “passagem” que permitem prosseguir indefinidamente uma história: “condensação” (excisão e concisão), “transformação pragmática” (modificação do curso da ação e de seu suporte), “transmotivação” (motivos modernos desconhecidos da tradição), “valorização secundária” (aumentar traços heroicos de um personagem, o que propõe Giraudoux, ao fazer de Egisto um personagem tão importante quanto Eletra (sic), o que não estava nas versões anteriores), “redução”, “amplificação” (*Hérodias* amplia para trinta páginas uma narrativa bíblica de algumas linhas [...]), ou ainda “transmotivação”, deslocamento ou transformação dos motivos que existem nas versões anteriores”.

²⁶ No original: “[...] are always implicated in each other, always in dialogue” (Martindale, 2006, p. 5-6)

ilumina tanto a Antiguidade quando a modernidade” (Martindale apud Bakogianni, 2013, p. 119). Nessa perspectiva, pode-se dizer que nenhuma obra de arte tem seu significado inteiramente determinado “pelo seu ponto de origem, o que é uma das razões pelas quais precisamos da recepção. A segunda é que temos de ir para o passado se quisermos fazer do presente algo novo, razão pela qual o passado é tão importante quanto o presente” (Martindale apud Bakogianni, 2016, p. 119).

Nessa confluência entre passado e presente, e no que diz respeito à recepção dos clássicos no Brasil, também diversos autores, ao longo dos séculos, se debruçaram sobre os temas clássicos. No tópico a seguir, serão apresentadas ao público leitor algumas notas, de caráter geral, sobre a Recepção dos Clássicos no Brasil, com foco na dramaturgia.

2.2 Notas sobre a Recepção dos Clássicos na dramaturgia brasileira

No Brasil, do teatro no primeiro século de colonização, que “nasceu” à sombra do catolicismo, com os textos de José de Anchieta (1534-1597), nada se tem além de sermões dramatizados e algumas peças, como o *Auto de São Lourenço*, que, em contexto de colonização, tinha como prioridade não a arte teatral e, sim, a catequização dos povos originários pelos missionários da então recém formada Companhia de Jesus. No entanto, como ressalta Nikoloutsos e Gonçalves (2018, p. 13. tradução nossa), “Traduzir e reescrever são formas de criar novos significados a partir da longa cadeia de recepções que habitam o território ocupado pelos portugueses desde o século XVI”²⁷. Em relação à recepção mitológica no teatro do século XVI, é em Anchieta que se podem encontrar as primeiras referências ao mito grego, pois, no auto anteriormente mencionado, especificamente no Terceiro Ato (v. 671-1103), há algumas menções aos personagens históricos romanos e a alguns deuses e deusas olímpicos.

Já o século XVII, em termos de produção teatral brasileira, nada nos oferece além de esparsas e sucintas notícias de alguns autores e obras, como é o caso de Salvador de Mesquita (1646- ?) que, embora nascido no Rio de Janeiro, na adolescência se mudou para a Itália, onde teve toda a sua formação. Consta no Tomo III da *Biblioteca lusitana* (1752), de Diogo Barbosa Machado, que Mesquita, seguindo modelos dramáticos em voga na Europa,

²⁷ No original: “Translating and rewriting are ways of creating new meaning from the long chain of receptions that inhabit the territory occupied by the Portuguese since the sixteenth century” (Nikoloutsos; Gonçalves, 2018, p. 13).

escreveu ao menos quatro peças neolatinas²⁸ no estilo de Sêneca (c. 4-65/EC), em trímetros jâmbicos, e algumas, pelos títulos, remetem à antiguidade clássica: *Egistus & Clytemnestra, sive scelerum sepulchrum*; *Demetrius, sive perfidia triumphans*; *Perseus, sive innocentia vindicata* e *Prussia Bethyniae*.

Ao adentrar no século XVIII, o ambiente da produção literária no Brasil era “o mais pobre e menos estimulante que se pode imaginar, permanecendo a literatura, em consequência, um subproduto da vida religiosa e da sociabilidade das classes dirigentes” (Candido, 1975, p. 77). Não foi diferente com o teatro; o que se tem são encenações de peças e óperas mitológicas portuguesas, espanholas e italianas. A palavra *ópera* nesse contexto nacional “não deve despertar conotações europeias”, pois “aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto, executando-se a parte musicada conforme recursos locais” (Prado, 2008, p. 25). A ópera, que formava a base do repertório dos grandes centros, como Rio de Janeiro e Vila Rica (atual Ouro Preto), foi o principal gênero visto pela elite brasileira nesse período.

Embora seja escasso, não se pode desprezar a importância do teatro desse período na divulgação e popularização de “temas clássicos [...] que focalizavam lendas míticas e fatos históricos da Antiguidade” (Cardoso, 2014, p. 25). Nesse período, a pensar no contexto de representação, predominava o *teatro de ocasião*, e as peças eram de caráter laudatório: em aniversários, investidura de autoridades, canonizações, casamentos e nascimentos reais sempre havia espaço à encenação de um drama mítico. Desde a primeira metade do século XVIII “que em festas públicas, celebradas por ocasião da exaltação ao trono de reis portugueses ou de desposórios principescos, se davam representações teatrais” (Veríssimo, 1976, p. 123).

Sobre esta particularidade da cena teatral na América Portuguesa, Brescia e Lino (2013, p. 44) afirmam que

As representações teatrais pertencentes aos programas das festas celebradas na América Portuguesa eram de caráter público, não tendo, consequentemente, fins lucrativos. Para tais representações eram montados tabladros efêmeros nas mais importantes praças e largos das cidades e vilas coloniais, para que um maior número de espectadores pudesse assistir aos espetáculos. As representações teatrais, bem como as demais solenidades que compunham as festas públicas no mundo luso-americano, propiciavam uma excelente oportunidade para que as pessoas “principais” da administração colonial afirmassem seu poder sobre os súditos coloniais, que, concomitantemente, demonstravam publicamente sua obediência e fidelidade ao monarca português.

²⁸ “O contato de Salvador com músicos e instituições musicais romanas leva a crer que estas tragédias teriam sido libretos de óperas neolatinas, ou, pelo menos, tragicomédias musicais no estilo do teatro jesuítico romano do período” (Budasz, 2018, p. 102).

Em relação ao repertório, “eram principalmente peças espanholas e em espanhol que se representavam e talvez alguma italiana traduzida naquela ou na nossa língua. [...] Mais tarde viriam as óperas e os entremezes portugueses e entre as do Judeu [Antônio José da Silva], cuja popularidade foi grande” (Veríssimo, 1976, p. 123-124). Embora nascido no Brasil, Antônio José da Silva (1705-1739) se mudou para Coimbra quando criança, e sua produção (por conta de sua formação artística, cultural e intelectual) pertence a Portugal. “Apenas um nacionalismo excessivo pode fazer-nos incorporar à literatura dramática brasileira as ‘óperas’ de Antônio José da Silva” (Magaldi, 1997, p. 27). O Judeu foi um dos maiores dramaturgos portugueses, as suas óperas joco-sérias “constituíram uma resposta ibérica (com forte carga espanhola) e popular às aristocráticas óperas italianas, que começavam a invadir os palcos portugueses” (Prado, 2012, p. 49). Dentre suas peças encenadas no Brasil, naquele período, destacam-se: *Os encantos de Medeia* (1735), *O labirinto de Creta* (1736) e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene* (1736)²⁹.

Outro autor que caiu no gosto do público brasileiro foi o italiano Pietro Metastasio (1698-1782), dentre suas óperas mitológicas aqui encenadas, todas de tema clássico, destacam-se: *Alexandre na Índia* (1729), que gira em torno do príncipe macedônio; *Artaxerxes* (1730), que versa sobre a figura do sucessor de Xerxes I, rei da Pérsia; e *Dido Abandonada* (1724), que dialoga com a *Eneida* (19 AEC) de Virgílio (70-19 AEC); dentre outras³⁰. Assim como Antônio José, desde a segunda metade do século XVIII, Metastasio era encenado no Brasil, mesmo que em regiões apartadas entre si, como Pernambuco e Mato Grosso (Prado, 2012). Em carta enviada ao libretista italiano, o escritor Basílio da Gama (1954, p. 897, tradução nossa) afirma que Metastasio “[...] é ouvido com admiração nas

²⁹ Para mais informações, cf. ÁVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*, Ouro Preto: Secretaria Municipal de Cultura e Museu da Prata, 1978, p. 29; cf. MOARAES FILHO, Mello. “O teatro no Rio de Janeiro” In: PENA, Martins. *Comédias: com um estudo sobre o teatro no Rio de Janeiro por Mello Moraes Filho e sobre o autor por Silvio Romero*. Rio de Janeiro, Garnier, s/d. p. xiv; cf. PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1930, p. 80-81.

³⁰ Para mais informações, cf. SILVA, Francisco Ribeiro da (Editor). *Áureo trono episcopal, colocado nas Minas de Ouro ou notícia breve da criação do novo bispado de Mariana*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1749, p. 51; cf. DERROTA que fez o Exmo. Sr. D. Luis Antonio de Sousa Botelho Mourão, Governador e Capitão-General da Cidade de São Paulo, indo para o Rio de Janeiro na nau de guerra N. Sra. da Estrela, 21, 4, 14, n. 1. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Coleção Morgado de Mateus; cf. BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de. *Voyage autour du monde, par la frégate du Roi La Boudeuse, et la flûte L'Etoile, en 1766, 1767, 1768 & 1769*. Paris: Chez Saillant & Nyon, 1771. v. 1, p. 71; cf. Anais do Senado da Câmara de Cuiabá, 1786, f. 69. In: Annaes do Sennado da Camara do Cuyabá: 1719-1830. Cuiabá: Entrelinhas; Arquivo Público de Mato Grosso, 2007, p. 130; cf. LANGE, Francisco Curt. “La música em Minas Gerais: um informe preliminar. Boletín latino-americano de música, n. 6” In: Rogério Budasz, *Teatro e música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822) – convenções, repertório, raça, gênero e poder*, Curitiba: DeArtes; UFPR, 2008, p. 74-75; cf. Relações das festas demonstrações com que na cidade do maranhão se solenizaram os felizes desposórios dos sereníssimos senhores infantes de Portugal e Espanha. In: GAZETA DE LISBOA, n. 4, 24 de janeiro de 1786. Segundo Suplemento. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1786.

profundezas de nossas florestas. [...] Que bom ver nossos índios chorarem com seu livro na mão, e se darem a honra de não irem ao teatro toda vez que o poema não for de Metastasio”³¹. Para além da assertiva um tanto inverossímil, ou até mesmo de exacerbada cordialidade, o fato é que as óperas do libretista italiano eram constantemente encenadas no Brasil.

Do século XVIII, no entanto, uma única peça brasileira sobreviveu e, por ser mitológica, merece uma atenção especial, pois permite pensar as raízes da recepção dos clássicos e sua configuração no teatro brasileiro: trata-se de *O Parnaso obsequioso* (1768), de Cláudio Manoel da Costa (1729-1789). O repertório teatral desse autor estaria hoje completo, se soubéssemos do paradeiro de outras peças suas citadas nos “Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasileira dos Renascidos”³². Enquanto isso fica apenas aquele sentimento já esboçado por Magaldi (1997, p. 31): “pela qualidade literária dos poetas e pela importância de Vila Rica, na época, o desconhecimento quase completo de seu teatro é uma das lacunas mais lamentáveis do século XVIII”. Este século, em matéria de teatro, terminou silencioso. Se não fossem as questões política, social, econômica e cultural, o teatro do século XVIII teria sido promissor – semelhante à poesia –, sobretudo, pela estética do Arcadismo, que tinha como receptáculo os mitos da antiguidade clássica.

Neste contexto, Candido (1975, p. 54) tece os seguintes apontamentos:

O mito, a lenda e a história antiga, sedimentados em profundidade pela educação humanística na consciência do homem culto, formavam uma caixa de ressonância para a literatura, bastando uma alusão para pôr em movimento a receptividade do leitor. A loura Ceres, o carro de Apolo, a Sirinx melodiosa, o sacrifício de Múcio Cévola, a morte de Catão eram centelhas que acendiam imediatamente a imaginação e iluminavam a intenção do poeta, por serem linguagem universal. O acervo tradicional da Antiguidade era introjetado tão profundamente, que dava lugar a uma espécie de espontaneidade de segundo grau (próprias às tendências neoclássicas), indo os escritores prover-se nela automaticamente para corresponder aos estímulos da inspiração. Ela se tornava, assim, apoio à imaginação do criador e do receptor de literatura, como sistema de formas através do qual dava sentido à experiência humana.

Ao falar sobre a literatura setecentista, Bosi (2006, p. 55) chama a atenção para “o momento poético que nasce de um encontro [...] com a natureza e os afetos comuns do homem, refletidos através da tradição clássica e de formas bem definidas, julgadas dignas de imitação (*Arcádia*)”. Arcádia, inclusive, vem da região da Grécia antiga, dominada por Pã,

³¹ No original: “[...] è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. [...] Bel vedere le nostre Indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andar al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio” (Gama, 1954, p. 897).

³² Neste texto, Cláudio Manoel da Costa diz ser autor de peças que pelos títulos remetem à antiguidade clássica: *Circe e Ulisses* (17??), *Siques e Cupido* (17??) e *Calipso* (17??). Cf. COSTA, Cláudio Manuel da. “Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasileira dos Renascidos” In: LAMEGO, Alberto. *Autobiografia e inéditos de Cláudio Manoel da Costa*. Paris: L’Édition D’Art, s.d., p. 18-20.

deus dos rebanhos e dos pastores, que tinha chifres e pés de bode, e andava pelos campos acompanhado das ninfas. Neste *locus amoenus*, deuses, ninfas e pastores se divertiam com canções poéticas amorosas, caracterizadas pela singeleza e espontaneidade. Como diz Gonçalves de Magalhães (1836, p. 146), “com a poesia vieram todos [os] deuses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, das florestas, e dos rios se apoderaram”. Em outra passagem, o poeta romântico afirma que tão “grande foi a influência, que sobre o gênio brasileiro exerceu a grega mitologia transportada pelos poetas portugueses, que muitas vezes poetas brasileiros em pastores se metamorfoseiam, e vão apascentar seu rebanho nas margens do Tejo, cantar à sombra da (sic) faias” (Magalhães, 1836, p. 146).

Em relação ao *O Parnaso obsequioso*, não há qualquer resquícios do trágico ou de uma visão trágica do mundo que arrasta o homem, levando-o a um lúgubre mundo de sombras. O conflito trágico, o qual é calcado em uma visão antinômica, isto é, entre o polo humano e o polo divino, está ausente. Encontrado em Paris, em 1931, o manuscrito de *O Parnaso obsequioso* foi entregue a Caio de Mello Franco, que publicou, junto com outros poemas do autor, com o título *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa*. É de conhecimento que este poeta traduziu e fez representar nas casas de óperas de Vila Rica sete peças de Metastasio e não há dúvida de que as produções do autor italiano, sobretudo *El Parnaso acusado e difeso*, influenciaram a escrita de *O Parnaso obsequioso*, pois sua brevidade se aproxima das “ações teatrais” de Metastasio, as quais são caracterizadas para se diferenciarem das suas óperas ou dramas para música (Prado, 2012).

Por mais que *O Parnaso obsequioso* não apresente conflito dramático e tenha um “verso duro, precioso e europeizante, que faz referência à ‘fereza’ da terra” (Magaldi, 1997, p. 30), seu mérito está no diálogo estabelecido com a antiguidade clássica. Pensando em uma “tradição”, e em uma analogia com a antiguidade, *O Parnaso obsequioso* seria um drama mítico brasileiro “arcaico”, no sentido de *arkhé* como “um princípio inaugural” (Torrano, 2003, p. 15). Como traz o título, a ação se passa no Monte Parnaso, o que é sugestivo, pois se trata de uma montanha localizada no centro da Grécia, ao norte do Golfo de Corinto e perto de Delfos. Era a morada das nove Musas, que inspiravam os poetas e os artistas. Portanto, sendo fonte de inspiração, não é gratuito que *O Parnaso obsequioso* tenha como personagens, além de Apolo e Mercúrio, quatro das nove Musas: Clio, Calíope, Talia e Melpômene.

Se nesse período as peças eram de caráter encomiástico, norma que regia as manifestações teatrais da época, não poderia ter sido diferente com Cláudio Manoel, pois seu drama para se recitar em música foi escrito para homenagear José Luís de Meneses, Conde de Valadares e Capitão-General dos Gerais, no dia de seu natalício, em 5 de dezembro de 1768.

Em *O Parnaso obsequioso*, um fato curioso chama a atenção: as personagens predominantes são deuses e musas e eles estão inseridos em um universo ordenado; não há conflito entre os deuses, as musas e o homenageado, isto é, tem-se um *Olimpo em harmonia*. Os deuses, curvando-se às autoridades, oferecem, inclusive, o trono ao Conde de Valadares; como nessa passagem em que Mercúrio diz: “Sim, rendimento é tudo; os Deuses todos,/ Em voluntário feudo, Cedem hoje a José seu Trono e dotes”³³.

Se durante o Período Colonial brasileiro a produção mitológica é escassa, a partir da segunda metade do século XIX, o repertório, a maioria de temas cômicos, é vasto; a saber: *Os deuses de casaca* (1866) e *Uma ode de Anacreonte* (1870), de Machado de Assis (1839-1908); *As deusas de balão* (1867), de Felix Ferreira (1841-1898); *Orfeu na roça, paródia em 4 atos, da ópera Orfeu nos infernos* (1868) e *Orfeu na cidade, paródia fantástica em 4 atos do Orfeu nos infernos, em seguimento ao Orfeu na roça* (1870), de Francisco Correa Vasques (1839-1892); *Abel, Helena, peça cômica e lírica em 3 atos* (1877), *Um roubo no Olimpo, opereta bufa-mitológica escrita por um Meilhac do Morro do Nheco, posta em música por um Offenback de Mata-Porcos* (1882), *Viagem ao Parnaso* (1890), *A fantasia, revista fluminense dos acontecimentos de 1895, em 1 prólogo, 2 atos e 13 quadros* (1896), *A fonte Castália, fantasia cômica em 3 atos* (1901) de Arthur Azevedo (1855-1908); *Cocota, revista cômica de 1885, em 3 atos e 14 quadros* (1885), *Mercúrio, revista cômico-fantástica de 1886, em 1 prólogo, 3 atos e 12 quadros* (1887), de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio (1851-1901); *Os amores de Psiquê* (1894), de Moreira Sampaio e Luiz Moreira (1872-1920); *A aranha e a mosca* (1895), de Luiz Guimarães Filho (1878-1940), *Aspásia ou idealismo e matéria; alta comédia haurida nos costumes, na vida e nas instituições da sociedade grega* (1901), de Pires de Almeida (1843-1913); *Baile mitológico intitulado o Triunfo do Amor* (1901), de Melo Moraes Filho (1844-1919); *A descoberta do Brasil* (1901), de Orlando Teixeira (1875-1902).

Anteriormente, mencionou-se que *O Parnaso obsequioso* representa um *Olimpo em harmonia*. A partir da segunda metade do século XIX há um significativo deslocamento. Os deuses também predominam nas peças brasileiras, mas o que se tem, agora, é um *Olimpo em crise*. Para pensar esse novo contexto de recepção dos mitos gregos no Brasil, destacarei apenas duas peças: *Os deuses de casaca* de Machado de Assis e *As deusas de balão* de Félix Ferreira. Com essas peças, chegamos a uma nova Idade, na “raça do Arame Farpado”.

³³ A citação de *O Parnaso obsequioso* utilizadas nesse trabalho é a partir da versão disponibilizada em Domínio Público, e o texto em questão não vem acompanhado de informações de data e paginação. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000039.pdf>.

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo, ao tratar da criação da Humanidade, fala das cinco raças, e a primeira é a Raça do Ouro, “tempo de Cronos” (v. 111)³⁴, onde se vivia “sem contato com sofrimento e miséria” (v. 113), “nada a débil/ velhice estava presente” (v. 113-114), e não era preciso trabalhar, pois “a terra fecunda produzia seu fruto/ espontaneamente” (v. 116-117). Com o passar dos tempos, a Raça do Ouro desaparece e cede lugar à Raça de Prata, “muito pior” (v. 127), pois é inferior em “corpo” (v. 129) e em “pensamento (v. 129). Nesse tempo, os homens levavam cem anos para crescer, e, concomitantemente, tornavam-se insolentes. Zeus, encolerizado, acaba com a Raça de Prata e cria a Raça de Bronze, onde “se ocupavam dos funestos trabalhos de Ares/ e de violências,/ e trigo não comiam, mas tinham um coração impetuoso, de aço” (v. 146-148). A Raça de Bronze, por ser dedicada à guerra, à violência e à matança, foi exterminada “por suas próprias mãos,/ desceram à mansão bolorenta do gélido Hades” (v. 152-153). Zeus, então, cria a Raça dos Heróis, que lutaram nos tempos heroicos: “Esses, destruíram-nos a guerra má e o combate medonho,/ uns sob as muralhas de Tebas de sete portas, terra de Cadmo,/ quando lutavam pelos rebanhos de Édipo” (v. 161-163). Em sequência, Zeus cria a Raça do Ferro, é o tempo do poeta Hesíodo, onde se trabalha e nunca se descansa: “Nem de dia/ terão pausa da fadiga e da miséria, nem à noite deixarão/ de se consumir: os deuses lhes darão duras preocupações” (v. 176-178).

A cada raça, tudo vai ficando pior e, levando em consideração a tradição mítica na dramaturgia brasileira, a partir da segunda metade do século XIX – transição do *Olimpo em harmonia* para o *Olimpo em crise* –, chegamos à “Raça do Arame Farpado”, um braço alargado da última raça hesiódica. É a geração que se ergue sob a égide da Revolução Industrial, da estrada de ferro, do trem veloz que tem pernas de muitas rodas, do trabalho, da espingarda de agulha e das máquinas de costura, e também “a geração do século do petróleo e do carvão de pedra”, que “materializa os sonhos divinos da velha Grécia e recruta deuses e deusas para transformá-los em deputados ou banqueiros, costureiras da rua d’Ouvidor ou caixeiras de botequim” (Major, 1867, p. 5).

Em *As deusas de balão*, Mnémossine é uma requisitada parteira da Rua do Ouvidor e, sendo Euterpe a musa da lírica e Terpsícore da lírica com dança, não teriam dificuldades de serem estrelas no famoso Alcazar Lyrique³⁵. A deusa Diana (Ártemis) de Machado de Assis, segundo o relato de Cupido, ainda “Caça, mas não veados:/ Os novos animais chamam-se namorados” (Assis, 1866, p. 52). Ninguém imaginaria que Júpiter, o deus supremo do panteão

³⁴ Todas as citações de *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, são traduções de Alessandro Rolim de Moura.

³⁵ O teatro Alcazar Lírico foi criado em 1859, no Rio de Janeiro, pelo empresário Joseph Arnaud, e teve seu funcionamento até 1880. Foi um teatro responsável pela introdução do teatro de variedades, inspirado em Offenbach. No Alcazar se encenavam *cançonetas*, cenas cômicas, duetos cômicos e *vaudeville*.

greco-romano, seria um banqueiro em *Os deuses de casaca*. De costureira a parteira e de banqueiro a caloteiro, essas são agora as divindades que vivem no Rio de Janeiro. Ao serem banidos do Olimpo, e sem banquetes fartos, eles peregrinam pelo teatro “dando um sorriso por uma fatia de pão e um olhar por um pedaço de toucinho” (Major, 1867, p. 7). No Brasil dos anos 1860, o Júpiter de *Os deuses de Casaca* não se acostuma com o calor tropical – imagina ele vivendo nos dias atuais, em tempo de crise climática e aquecimento global – e diz “Faz um calor! Dá cá um copo de ambrosia/ Ou néctar”, mas logo cai em si: são recordações de um “Tempo que já não volta” (Assis, 1866, p. 6-7). É este mesmo tempo de declínio que se refere a musa Talia, em *As deusas de balão*: “Foram-se os tempo d’outro/ra/ findou-se nosso reinado” (Ferreira, 1867, p. 13).

O povo olímpico que se atreveu e fez morada nas terras *tupiniquins* sofreu na pena dos escritores: foi perseguido e satirizado. E por que razão o Olimpo está em Idade de Arame Farpado? Para localizar a crise do Olimpo, o Major (1867), no “Prefácio” que fez à peça *As deusas de balão*, recorre a alguns versos de *D. Branca ou a conquista de Algarve* (1826), de Almeida Garrett (1799-1854)³⁶, e afirma que depois desse autor “não parou mais a perseguição [aos deuses]: derrubou-se ficções, náíades, dríades, tudo, tudo” (Major, 1867, p. 7). No Brasil, “disse-se por aí, à socapa, que os deuses deram-se perfeitamente com ares e clima do nosso torrão e que comem *vol-au-vent* ao almoço, frequentam o *Alcazar* e caem no *Provençaux* ou em qualquer taverna”, e que Machado de Assis (1839-1908) “ensopou todos os deuses e deu-lhes casaca” (Major, 1867, p. 7).

Escrita em versos alexandrinos e estruturada em Ato Único com 13 Cenas, *Os deuses de casaca* se passa no Rio de Janeiro. Os interlocutores são deuses olímpicos, ou melhor, sub-olímpicos, como diz Vieira (2011): Júpiter, Marte, Apolo, Proteu, Cupido, Vulcano e Mercúrio. O deus supremo Júpiter caiu e, com o *Olimpo em crise*, os deuses decidem se mudar para o Rio de Janeiro. Sendo Mercúrio o deus mensageiro, Júpiter o incumbe da função de levar cartas a Apolo, Cupido, Proteu e Vulcano, pois o pai dos deuses quer marcar um “Conselho”, em caráter de urgência, para se descobrir “os meios de escalar/ o Olimpo” e reconquistar “o trono soberano” (Assis, 1866, p. 8). Júpiter se vê em apuros: se antes tentaram destroná-lo, a exemplo de “Tifeu” que, ao buscar “contra mim escalá-lo” (Assis, 1866, p. 8), foi derrotado; agora, decaído, o tempo correu e ele passou de “divino” a “mortal” e agora quer ele passar de “invadido a invasor” (Assis, 1866, p. 8). Eis o mote: regressar ao Olimpo. A pilhéria está armada e seguir nessa via é “Buscar reconquistar os

³⁶ A saber: “Gentil religião, teu culto abjuro,/ Tuas aras profanas renuncio/ Professei outra fê, e sigo outro rito/ E para novo altar meus hinos canto” (Garret apud Major, 1867, p. 7).

domínios perdidos” (Assis, 1866, p. 41), pois os deuses já se habituaram à vida terrestre e passaram a adquirir, inclusive, novas profissões, como as de qualquer mortal.

Enquanto que em *Os deuses de casaca* o povo divino já se antecipou e abandonou o Olimpo, em *As deusas de balão*, as musas continuam lá: vigilantes, entre as colunas de um templo carcomido prestes a desabar, e vivendo de recordações de um tempo que já não volta. Talvez, estejam elas a esperar o Júpiter de Machado de Assis escalar o Olimpo, o que não vai acontecer, pois já é ele banqueiro no Rio de Janeiro e, a essa altura, deve estar às voltas com tarifas e a cobrar juros. Ao contrário da peça machadiana, a ação de *As deusas de balão* não se passa no Rio de Janeiro, mas em um “soberbo templo sustentado por altas colunas de primoroso lavor”; ao fundo se avista uma “estátua colossal de Apolo, tendo cada lado uma pira de perfumes”, e, “no centro, uma pirâmide de flores circulada pelas nove liras” (Ferreira, 1867, p. 11). O mote recai no seguinte: com o *Olimpo em crise*, Mnemósine, única divindade que se tornou mortal e que vive no Rio de Janeiro, vai ao templo sagrado buscar as filhas, as quais convocam um “Congresso” para se discutir o tema. Na comédia há um conflito entre aquelas musas que querem permanecer no recinto sagrado – “Perdido/ nosso templo não está” – e aquelas que não querem mais permanecer vigilantes no templo “carcomido” que “vai se desabando” (Ferreira, 1867, p. 26).

Ao chegar ao recinto das musas, Mnémósine diz ter ido pela “estrada de ferro”, que “dos homens grande invenção,/ é a indústria predileta”; e, segundo ela, “Na Europa as cidades todas/ são por ele percorridas; tem por pernas tantas rodas, que dão-lhe veloz corrida” (Ferreira, 1867, p. 23), referindo-se aos trens, transporte mais moderno à época³⁷. Félix Ferreira, atento às mudanças sociais do país, procura atualizar o debate, embora Calíope desdenhe a “modernização”: “A estrada do progresso caminhando/ pelo monte Parnaso, junto ao templo,/ estridente sebila! Estremecendo altas colunas” (Ferreira, 1867, p. 29).

³⁷ No Brasil, desde 1850, diversas tentativas foram criadas para mudar a fisionomia brasileira, a fim de encaminhar o país para o que, na ocasião, se considerava Modernidade. “Esboçava-se assim, nas áreas mais dinâmicas do país, mudanças no sentido de uma modernização capitalista; ou seja, nasciam as primeiras tentativas para se criar um mercado de trabalho, da terra e dos recursos disponíveis” (Fausto, 2012, p. 170). Essas políticas internas se intensificaram na transição do período monárquico para o período republicano, e o modelo de Modernidade vinha dos grandes centros europeus, sobretudo, da França. Esse modelo de regime “era atravessado por condutas, normas e comportamentos sociais com o perfil racional e civilizador, na tentativa de desvencilhar a nova nação que nascia do passado monárquico, considerado atraso” (Caetano, 2020, p. 77). Dentre as pautas estava a “melhoria do precário sistema de transporte” (Fausto, 2012, p. 170). Em 1854, a primeira estrada de ferro foi construída por Irineu Evangelista de Sousa, o Barão de Mauá – estrada que ligava o porto de Mauá (baía de Guanabara) à estação de Fragoso. As iniciativas das construções de ferrovias no país foram decorrentes da vida econômica brasileira, isto é, da necessidade de “melhorar as condições de transporte das mercadorias de exportação para os portos mais importantes do país. Era preciso superar os inconvenientes resultantes de caminhos precários e das cargas de burro, que encareciam custos e dificultavam um fluxo adequado dos produtos” (Fausto, 2012, p. 171).

À medida que a pilhéria avança, as musas se rendem aos “excessos” de modernidade e decidem trocar as vestimentas da antiguidade clássica por “calcinhas, sapatinhos e presilhas/ compradas ao compadre Januário;/ lenços, fitas, fivelas, e botões/ vestidos, *saut-enbarques*, e balões” (Ferreira, 1867, p. 27). São as Musas agora “formosas meninas” e “mimosas donzelas” (Ferreira, 1867, p. 29). Já se decidiu: é de abandonar o recinto sagrado, mas não sem antes de colocar o palco abaixo, isto é, o Olimpo: as musas derrubam “*as pirâmides de flores, [...] a estátua de Apolo; empilham as liras e lançam-lhe fogo*” (Ferreira, 1867, p. 30. *itálicos do autor*).

Por fim, *Os deuses de casaca* e *As deusas de balão* – e tantas outras escritas no mesmo período – são peças inovadoras, pois não seguem o padrão anterior, do *teatro de ocasião*, de caráter encomiástico, destinado à Corte Portuguesa e às autoridades políticas, que predominou na dramaturgia brasileira no período Colonial desde *O Parnaso obsequioso*. Tem-se, aqui, o que se pode conceituar de *Olimpo em crise*. Os deuses, antes imortais, agora rojam na terra; e “o grande Jove,/ perdeu o seu império” (Ferreira, 1867, p. 19); “acabou-se agora, vates,/ das musas à monarquia;/ podem dizer disparates” (Ferreira, 1867, p. 32). Ou, ainda: “Coitado do pobre Jove/ tão velho já não podia/ sustentar essa monarquia/ acervo de tanto mal” (Ferreira, 1867, p. 12).

Um terceiro momento para refletir sobre a recepção dos clássicos no Brasil ocorre nas primeiras décadas do século XX – e, agora, o que predomina é o *Olimpo em ruínas*. Marcus Acerronius, em 1917, na peça *Apolo, mistério pagão*, traz a derradeira “notícia: Pã, o Grande Pã, morreu” (Leite Filho, 1917, p. 13). Ou ainda: “É o Olimpo que rui” (Leite Filho, 1917, p. 13). Pensando a Recepção dos Clássicos a partir da historiografia, com a queda do Olimpo, muda-se a cena e começam a sair do palco os deuses que sempre se curvaram à Monarquia durante o Período Colonial no Brasil. Daí o fato de terem “matado” o deus Pã. Quem sucumbe, na verdade, é toda uma estrutura social e histórica colonialista emaranhada nas relações de subordinação. Depois de *Apolo, mistério pagão* de Teixeira Leite Filho, e se levamos em consideração o repertório mítico do início do século XX, poucas são as peças que tratam dos deuses olímpicos, para desaparecer, quase que por completo, a partir da década de 1940. A partir desse momento, e também dos assombros e escombros da Primeira (1914-1918) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando só há escuridão e sombras, ou quando se rompem as fendas e se avista o abismo, que entram em cenas os trágicos e as trágicas, para mais uma vez lembrar-nos de que o ser humano é limitado e vive em contradição. É, agora, a hora das Antígonas, Electras e Clitemnestras; e a vez dos Agamêmnon, Édipos e Orestes.

A título de exemplificação, podemos citar algumas peças míticas escritas nas décadas de 1940 e 1950: *Prometeu libertado* (1940), de Lúcio Cardoso; *Electra no circo* (1944) e *O vento do mundo* (1948), de Hermilo Borba Filho; *Senhora dos afogados* (1947) e *Anjo negro* (1947), de Nelson Rodrigues; *Lazzaro* (1948), de Francisco Pereira da Silva; *O fígado de Prometeu* (1951), de Antonio Callado; *O vale de Electra* (1951), de Péricles Leal; *Dido e Eneas* (1953), de José Paulo Moreira da Fonseca; *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes; *Orfeu* (1955), de Betty Yelda Bragnoli Borges Fortes; *Além do rio (Medea)* (1957), de Agostinho Olavo; *Pedreira das Almas* (primeira versão – 1958), de Jorge Andrade; *Laio se matou* (1958), de Augusto Boal.

Nesse novo contexto histórico, que coincide com a modernização da dramaturgia brasileira, iniciada com *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, as peças míticas – cômicas ou trágicas – que tratam dos heróis e das heroínas da antiguidade clássica, se voltam para o momento e para as urgências do Brasil durante o Estado Getulista (1930-1945) e o Período Democrático (1945-1964); é o caso, por exemplo, de Helena (Helenita), de *Helena fechou a porta* (1950) de Accioly Netto (1906-2001), personagem que leu a comédia *Lisístrata* e que se vale dos temas da guerra e da greve de sexo para lutar contra os ditadores absolutos, na peça, representados pelo Marechal Petrônio Gomez Ibarra y Tajera³⁸. Mas também têm aquelas peças que se voltam ao passado histórico recente brasileiro, veja-se o exemplo de Mariana, de *Pedreira das Almas* (1958) de Jorge Andrade (1922-1984), uma Antígona às avessas, vivendo durante a Revolta Liberal (1842), que não quer que o irmão, Martiniano (Polinices), seja sepultado, mas que ele fique exposto aos olhos dos poderosos, no caso, o delegado Vasconcelos (Creonte), como uma forma de denúncia³⁹. *Além do rio (Medea)* é de 1957, nela, Agostinho Olavo transpõe os temas do mito grego da mulher que comete infanticídio para o período do Brasil Colonial, para o último quartel do século XVII.

A partir da década de 1940, conforme observa Nuñez (2015, p. 40), “O teatro brasileiro de tema greco-romano se consolidou [...] por meio de obras que se tornaram emblemáticas tanto da eficaz absorção do clássico quanto de engenhosas formas de adaptação

³⁸ Para articular o plano da greve de sexo (Cena V, Ato I), Helena cita Aristófanes: “Sim, uma mulher, grega de Atenas. Foi no ano de 411 que isto aconteceu, contado por Aristófanes, o mais famoso comediógrafo da antiguidade clássica” (Netto, 1956, p. 18). Na versão brasileira, a Helena (Lisístrata) tem novo plano sobre a greve: “Não será necessário greve, mas apenas [...] apenas a ameaça de greve. Diante de um fato consumado, os homens reagem sempre muito bem, mas, diante de alguma coisa que está para acontecer a qualquer momento, em geral ficam desmoralizados, perdem a cabeça e capitulam” (Netto, 1956, p. 33. itálico do autor).

³⁹ Ao enfrentar o delegado Vasconcelos (Quadro I, Ato I), Mariana diz: “Que um anátema caia sobre vossas cabeças! Que o corpo do meu irmão fique exposto... será uma lembrança viva do vosso pecado, da vossa indignidade. Mas, de nossas bocas jamais sairá uma única palavra de delação! Não ouvireis mais um único soluço, nem uma lamentação neste Largo” (Andrade, 1958, p. 45).

do antigo aos palcos modernos”. Para Nuñez (2015, p. 40), “Em sua maioria, as reapropriações brasileiras da herança clássica se prestaram a reformulações radicais, quase desfigurações da matriz grega ou romana, devidas à frequente nacionalização das problemáticas, à mudança de nomes das personagens e à hibridação de formas”.

Nesse contexto, além do vasto e significativo repertório, que trata dos mais variados temas e personagens trágicos gregos, as reescritas mitológicas se voltam ao contexto social e histórico brasileiro, o que possibilita tecer um debate crítico, sobretudo, acerca da formação histórica do Brasil. No nível estético, os recursos empregados pelos autores são vários: vão do cômico ao trágico, do expressionismo ao teatro popular, da forma fixa do drama aos experimentos com novas linguagens e recursos cênicos, dentre outros. Por fim, ao passo em que o *espetáculo* adquire expressão inovadora, a qual inscreve o Brasil no território da modernidade teatral, a *escrita dramática*, em igual proporção, inova e amplia, dentre outros aspectos, o leque temático, a exemplo das peças míticas de tema trágico. Dentre os variados mitos da antiguidade clássica recepcionados na dramaturgia brasileira, o mito dos Atridas se destaca. Trata-se, aliás, do primeiro mito de tema trágico revisitado por um autor nacional.

2.3 A recepção do mito dos Atridas na dramaturgia brasileira

A maldição familiar dos Atridas se iniciou quando Tântalo, na intenção de testar a onisciência dos deuses, ofereceu-lhes como banquete um macabro cozido de seu filho, Pélops. Os deuses perceberam a artimanha e recusaram a carne, exceto Deméter que, entristecida com o sumiço de sua filha, Perséfone, comeu parte do ombro de Pélops. Mas a deusa o trouxe de volta à vida e deu-lhe um ombro novo, de marfim. Tântalo foi condenado a sofrer o suplício eterno da fome e sede. Em Sófocles, o Coro faz referência a Pélops, a partir de quem, por ter cometido uma *hybris*⁴⁰ primária, ao matar Mítilo, todas as desgraças se originaram, deixando um rastro de sangue e carnificina:

CORO:
Ó antiga corrida multidorida de Pélops,
como foste devastadora para esta terra!
Desde que Mítilo, afogado, foi morto,
do carro todo dourado,
com violentos golpes,
tendo sido arremessado ao mar, nunca
afastou-se desta casa o golpe multidorido.

⁴⁰ “Palavra grega para ‘orgulho ou arrogância funesta’. A *hybris* leva o herói a agir e a provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. Este sentimento é a marca da ação do herói trágico, sempre disposto a assumir seu destino” (Pavis, 2015, p. 196).

(Sófocles, *Electra*, v. 505-515)⁴¹.

Já adulto, e quando Pélops escolheu por esposa Hipodâmia, filha de Enômao, rei de Pisa, encontrou obstáculos. O pai da jovem não tinha intenção de vê-la casada e desafiava os pretendentes em uma mortal corrida de carruagem, pois, antes que chegassem ao destino, eram assassinados. Pélops insiste, quer desafiar o rei para poder se casar com Hipodâmia. Usando de estratagemas, ele convence Mítilo, cocheiro de Enômao, a trair o seu rei. Acreditando que seria beneficiado, o rapaz troca as cavilhas de bronze da carruagem por outras, mais frágeis, feitas de cera, o que levou Enômao à morte. Este, porém, antes de sucumbir, lança uma maldição contra Mítilo, que morresse pelas mãos de quem havia se aliado. É o que ocorre, Pélops mata Mítilo e o joga no mar. Mas, antes de morrer, o cocheiro amaldiçoa o seu assassino e todos os seus descendentes – eis o *miasma* originário da maldita casa dos Atridas. Pélops e Hipodâmia se casam, e da união, nascem Atreu e Tiestes, além de outro, Crisipo, filho ilegítimo de uma relação extraconjugal de Pélops com a ninfa Axíoque.

De fato, o mito dos Atridas é um dos mais violentos, com suas rixas familiares, maldições e assassinatos geradores de vingança de geração após geração. No seio desse grupo familiar ocorrem “todos os crimes mais monstruosos: mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; e todas as relações mais elementares são assim postas em causa. Podemos dizer que não há crimes mais bem feitos para escandalizar e para aterrorizar” (Romilly, 2013, p. 158). Quando Tântalo cometeu a *hybris*, ao fazer de seu filho um cozido, e quando Pélops matou Mítilo, iniciou-se a sequência de sucessivas mortes consanguíneas: Atreu e Tiestes, filhos de Pélops, matam o irmão, Crisipo; Atreu mata seus sobrinhos, filhos de Tiestes, e o faz comê-los em um banquete; Egisto, filho de Tiestes, mata Atreu; em sacrifício aos deuses, Agamêmnon, filho de Atreu, mata sua filha Ifigênia; Clitemnestra, ao perder Ifigênia, mata o marido; Orestes, com a ajuda da irmã Electra, mata sua mãe, Clitemnestra.

Electra, que insta Orestes ao matricídio para vingar a morte do pai, está presente em *Coéforas*, de Ésquilo, e nas *Electras* de Sófocles e de Eurípides. Mas cada tragediógrafo recepcionou o tema à sua maneira; a originalidade para os gregos não estava na esfera do acontecimento, da ação ou do desenlace, e sim na visão pessoal retirada do conhecido episódio mitológico⁴². O público, quando assistia às dionisiacas, certamente estava farto de

⁴¹ Todas as citações de *Electra*, de Sófocles, são traduções de Orlando Luiz de Araújo.

⁴² Segundo, Vernant (2000, p.13), “O relato mítico [...] não é apenas, como o texto poético, polissêmico em si mesmo, por seus planos múltiplos de significação. Não está fixado numa forma definitiva. Sempre comporta variantes, versões múltiplas que o narrador tem à sua disposição, e que escolhe em função das circunstâncias, de seu público ou de suas preferências, podendo cortar, acrescentar e modificar o que lhe for parecer conveniente. Enquanto uma tradição oral de lendas estiver viva, enquanto permanecer em contato com os modos de pensar os costumes de um grupo, ela se modificará: o relato ficará parcialmente aberto à inovação”.

saber da vida dos Atridas. A novidade se instalava quando cada autor dava ao conhecido episódio mítico “*a sua maneira de ver, suas palavras, sua personalidade*” (Figueiredo, 1957, p. 68, itálico do autor).

Esta premissa também é válida para os autores modernos e contemporâneos, e, como diz Figueiredo (1957, p. 68), “a originalidade não consiste em inventar um acontecimento, e sim na maneira de tratá-lo”. No Brasil, não foi diferente. Os “velhos” mitos da antiguidade clássica continuam, ainda hoje, a serem temas de novas peças, e na maldita casa dos Atridas “há plurissimas onde cabem todos os espantos” (Mendes, 2017, p. 143). E haja salas para acomodar tantos assassinos. Na voz do poeta Murilo Mendes (2017, p. 151), a casa dos Atridas é “infechável, indestrutível [...], prolongada e aumentada até hoje”.

No Brasil há mais de três dezenas de reescritas do mito dos Atridas, muitas ainda inéditas⁴³; a saber: *Clitemnestra, a rainha de Micenas; tragédia em 5 atos* (1843), de Joaquim Norberto de Sousa Silva; *O vale de Electra* (inédita – 1951)⁴⁴, de Péricles Leal; *Electra no circo* (1944)⁴⁵, de Hermilo Borba Filho; *Senhora dos afogados* (1947)⁴⁶, de Nelson Rodrigues; *Lazzaro* (1948)⁴⁷, de Francisco Pereira da Silva; *Ifigênia de Ouro Preto* (1972)⁴⁸, de Stella Leonardos; *As Fúrias* (inédita – 1972)⁴⁹, de Wilson Apa Rio; *Clitemnestra vive* (1975)⁵⁰, de Marcos Caroli Rezende; *Ana Clitemnestra* (1986)⁵¹, de Carlos Henrique Escobar; *Bodas ao cair da tarde* (1983)⁵² e *Trilogia perversa* (1988, composta por *Colheita de cinzas-1941*, *As núpcias de Teodora-1874*, *A ronda do lobo-1826*), de Ivo Bender⁵³; *Ifigênia* (inédita

⁴³ O “inédito”, quando acompanhado dos títulos das peças, refere-se à publicação e não à montagem/encenação.

⁴⁴ Peça escrita em 1951 e montada em 1959. Obra não localizada, para informações: cf. *Correio da Manhã*, “O vale de Electra pela Companhia do Teatro Contemporâneo”, Primeiro Caderno, 9 de agosto. 1958. p. 15; cf. *Correio da Manhã*, “Como Péricles Leal escreveu O vale de Electra”, Primeiro caderno, 14 de janeiro. 1958. p. 15; cf. “Catálogo” da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT): Localização n. 029753; Documento n. 007360.

⁴⁵ Cf. BORBA FILHO, Hermilo. “Electra no circo” In: *Teatro Selecionado*, Rio de Janeiro: Funarte, 2007. v. 1, p. 27-75.

⁴⁶ Cf. RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos afogados” In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 2. p. 205-271

⁴⁷ Cf. SILVA, Francisco Pereira da. “Lazzaro” In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v.1. p. 23-52.

⁴⁸ Cf. LEONARDOS, Stella. “Ifigênia de Ouro Preto” In: *Teatro em dois tempos*, S/L: MEC, 1972.

⁴⁹ Obra Inédita e não localizada. Para informações: cf. COSTA, Marta Morais da. “Dramaturgia em diálogo: a tragédia clássica e As Fúrias. Letras, Curitiba, n. 49, p. 17-29, 1992.

⁵⁰ Cf. REZENDE, Marcos Caroli. “Clitemnestra vive” In: *Teatro Universitário* (1975), Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p.193-219.

⁵¹ Cf. ESCOBAR, Carlos Henrique. “Ana Clitemnestra” In: *Teatro*. Águeda: Moira, 2007.

⁵² Cf. BENDER, Ivo. “Bodas ao cair da tarde” In: *Nove textos breves para teatro*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1985. p. 87-96

⁵³ As peças que integram a *Trilogia perversa* apresentam apenas os algarismos nos títulos, mas, após a montagem, dirigida por Decio Antunes, Ivo Bender quis alterar os títulos, que passariam a deixar “de conter apenas algarismos [...] para agregar a eles os nomes que receberam suas três encenações [...]. Assim, em uma futura reedição [que, até o momento, não ocorreu], serão denominados: *Colheita de cinzas – 1941*; *As núpcias de Teodora – 1874*; e *A ronda do lobo – 1826*” (Ádams, 2013, p. 35). Portanto, respeitando a vontade do autor Ivo

– 1989)⁵⁴, de Wagner Salazar; *Ôneiron* (inédita – 1991)⁵⁵, de Solange Dias; *Noturno em Vargem das Pedras* (1993)⁵⁶, de José Paulo Moreira da Fonseca; *A família de Electra* (1995)⁵⁷, de Ivo de Castro; *A falha trágica* (inédita – 1995)⁵⁸, de Gerson Steves; *Só, Ifigênia, sem teu pai* (inédita – 2002)⁵⁹, de Sérgio Salvia Coelho; *Ori Oresteia* (inédita – 2004), de Juliana Juguero; *Oresteia, o canto do bode* (2007, trilogia composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*)⁶⁰, de Reinaldo Maia; *Clitemnestra: uma canção de amor* (inédita – 2008)⁶¹, de Juliana Veras; *Antes do fim* (inédita – 2009)⁶², de Marcelo Bourscheid; *Âmbar* (2012)⁶³, de Ronaldo Ventura; *Átridas* (inédita – 2013)⁶⁴, de Catarina São Martinho; *Ifigênia* (2012)⁶⁵, de Cássio Pires; *Peça íntima ou Síndrome de Electra* (2012)⁶⁶, de Adão Vieira de Faria; *Electra* (inédita – 2015)⁶⁷ de Fernanda Schnoor; *Ifigênia* (inédita – 2021)⁶⁸, de Raul Rozados; *Não te pareço vivo?* (inédita – 2023)⁶⁹, de Rogério Guarapiran.

Diante do que foi exposto, neste trabalho, iremos analisar apenas três reescritas do mito dos Atridas no teatro brasileiro; a saber: *Clitemnestra, a rainha de Micenas; tragédia em 5 atos* de Joaquim Norberto de Sousa Silva, *Electra no circo* de Hermilo Borba Filho e *Lazzaro* de Francisco Pereira da Silva. A escolha dessas peças, em detrimento do vasto

Bender, optou-se por manter a grafia de ambos os títulos. Cf. BENDER, Ivo. *Trilogia perversa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988. p. 5-50; p. 51-97; p. 99-151.

⁵⁴ Obra inédita. Cf. “Catálogo da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT) na Biblioteca Nacional (BN): Localização n. 02249; Documento n. 026314.

⁵⁵ Obra inédita e não localizada. Cf. BORGES, Rudinei. “Solange Dias – entre v[ista]”. Blog: *Alzira – Teatro & Memória*, 13 de outubro de 2013. Disponível em: <https://alzirarevista.wordpress.com/2013/10/13/solange-dias-entrevista/>. Acesso em: 05 de julho de 2024.

⁵⁶ Cf. FONSECA, José Paulo Moreira da. *Noturno em Vargem das Pedra*. Rio de Janeiro: Uape, 1996.

⁵⁷ Cf. CASTRO, Ivo de. *A família de Electra*. São Paulo: Ateniense, 1995.

⁵⁸ Obra inédita e disponibilizada pelo autor. Cf. STEVES, Gerson. *A falha trágica*. Inédito, *Mimeo*, 1995, 50f.

⁵⁹ Obra inédita. Para mais informações: cf. Mostra de dramaturgia contemporânea. São Paulo: SESI, 2002. v. II.

⁶⁰ Cf. MAIA, Reinaldo. *Teatro reunido*. São Paulo: Grupo Folias, 2010. p. 117-138; p. 139-151; p. 152-167.

⁶¹ Obra inédita em livro. Para mais informações: cf. SILVA, Francisca Luciana Sousa. “Clitemnestra – uma canção de amor (on-live) In: CAZARINI, Renata. *Palco Clássico*. Niterói, 06 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://palcoclássico.blogspot.com/2021/01/clitemnestra-uma-cancao-de-amor-on-live.html>. Acesso em: 06 de julho de 2024.

⁶² Cf. BOURSCHIED, Marcelo. *Antes do fim*. Inédito. *Mimeo*, 2009. 50f.

⁶³ Cf. VENTURA, Ronaldo. “Âmbar” In: VENTURA, Ronaldo. *Teatro Curupira: 10 anos de trabalho*. São Paulo: Editora Patuá, 2012. v. 1. p. 15-32.

⁶⁴ Obra inédita. Para informações: cf. Of: Guia de Teatro, ano XVIII, n. 198, 2013. p. 9 (disponível em: https://issuu.com/guia-off/docs/guia_off_sp_198_web. Acesso em: 05 de dezembro de 2023).

⁶⁵ Cf. PIRES, Cássio. “Ifigênia” In: Cia Elevador de Teatro Panorâmico. *Sobe?*, ano 2, n.2, 2012. p. 46-71.

⁶⁶ Cf. FARIA, Adão Vieira de. *Peça íntima ou Síndrome de Electra*. Petrópolis: KBR, 2012.

⁶⁷ Obra não localizada. Para informações: cf. BRANDÃO, Tânia. “Electra”. *Folias teatrais: Letras, Cenas, Imagens e Cariquices*, 22 de outubro de 2015. Disponível em: <https://foliasteatrais.com.br/electra/>. Acesso em: 05 de julho de 2024. Cf. SCHENKER, Daniel. “Tragédia em abordagem indefinida”. Daniel Schenker: crítica de teatro. Disponível em <https://www.danielschenker.com.br/uncategorized/tragedia-em-abordagem-indefinida/>. Acesso em: 05 de julho de 2024.

⁶⁸ Obra inédita e disponibilizada pelo autor.

⁶⁹ Obra não localizada. Para informações, cf. NASCIMENTO, Samantha. “3 perguntas para o diretor Marcos de Andrade”. E-urbanidades, 25 de novembro, 2023 (disponível em: <https://eurbanidade.com.br/3-perguntas-para-o-diretor-marcos-de-andrade/>. Acesso em: 05 de dezembro de 2023); cf. MÂLI TEATRO. “Não te pareço vivo?” (disponível em: <https://www.maliteatro.com/naoteparecovivo>. Acesso em: 03 de dezembro de 2023).

repertório, justifica-se pelo fato de que elas são as primeiras peças a abordarem o mito da maldição familiar dos descendentes de Atreu, que se iniciou com a aparição de *Clitemnestra*, no final da primeira metade do século XIX. Um estudo desta proporção “oferece insights sobre os textos e contextos de obras antigas, sua interpretação subsequente e sua situação no contexto moderno de recepção” (Hardwick, 2003, p. 1-2. tradução nossa)⁷⁰.

Nesse processo de recepção, importa-nos averiguar, em cada uma das mencionadas peças, “a especificidade do momento histórico que estimula e molda a interação de um autor moderno com, e a transformação criativa de, material clássico” (Nikoloutsos; Gonçalves, 2018, p. 13. tradução nossa)⁷¹. Além disso,

Uma análise contextualizada de uma reescrita moderna de um texto antigo ajuda a lançar luz sobre o que os clássicos significam para diferentes autores em diferentes espaços, temporais e geográficos. A literatura greco-romana é celebrada como a fundação do cânone ocidental, mas o significado dos textos que herdamos dessas duas civilizações antigas não é fixo nem universal [...]. O significado [...] é amplamente subjetivo e depende do leitor (sua formação educacional, familiarização prévia com o mundo clássico, expectativas e objetivos na leitura de um texto antigo). O significado também é determinado pela conjuntura histórica específica. As tendências estéticas e acadêmicas, assim como as condições sociopolíticas da época em que um texto antigo é lido, moldam as respostas a ele (Nikoloutsos; Gonçalves, 2018, p. 13. tradução nossa)⁷².

Outrossim, pensando no *corpus* literário escolhido para esta pesquisa, por serem três peças que tratam de um mesmo mito de tema trágico, cada uma com sua especificidade, é de nosso intento identificar – a partir da obra recepcionada – até que ponto *Clitemnestra*, *Electra no circo* e *Lazzaro* podem ser consideradas peças trágicas ou que trazem, em sua estrutura dramática, elementos que ativam o trágico. Daí reside a escolha do título da presente tese: a *variável trágica* sinaliza, levando em consideração as contribuições dos Estudos de Recepção dos Clássicos, os diversos mecanismos (temáticos e formais) a que os autores recorrem para refletir sobre a tragicidade que ronda o ser humano, que, por ser mortal e finito, também se ergue diante da presença ameaçadora da morte.

⁷⁰ No original: “yields insights into the texts and contexts of ancient works, their subsequent interpretation and their situation in the modern context of reception” (Hardwick, 2003, p. 1-2).

⁷¹ No original: “the specificity of the historical moment that prompts and shapes a modern author’s interaction with, and creative transformation of, classical material” (Nikoloutsos; Gonçalves, 2018, p. 13).

⁷² No original: “A contextualized analysis of a modern rewriting of an ancient text helps cast light on what classics means to different authors at different spaces, temporal as well as geographical. Greco-Roman literature is celebrated as the foundation of the western canon, but the meaning of the texts we have inherited from these two ancient civilizations is neither fixed nor universal [...]. Meaning [...] is largely subjective and depends on the reader (his/her educational background, prior familiarization with the classical world, expectations, and goals in reading an ancient text). Meaning is also determined by the particular historical juncture. The aesthetic and scholarly trends, as well as the sociopolitical conditions of the time at which an ancient text is read, shape responses to it” (Nikoloutsos; Gonçalves, 2018, p. 14).

É evidente que “os temas da tragédia, ainda em nossos dias, continuam sendo, frequentemente, os velhos mitos do drama ático. E no entanto, há uma evolução do fenômeno do trágico, uma mudança de seu sentido profundo” (Bornheim, 2007, p. 69-70). Por outro lado, quando se volta à antiguidade clássica, tem-se a possibilidade de “tentar compreender a essência da tragédia; a comparação com os gregos deixa aquilatar o sentido da evolução do trágico através do teatro do Ocidente, e medir o que permanece constante e o que difere desse constante” (Bornheim, 2007, p. 70).

3 CLITEMNESTRA, A RAINHA DE MICENAS; TRAGÉDIA EM 5 ATOS (1843), DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA

*Levem-me desta casa de prazer e de angústia
Onde os filhos se levantam contra os pais
Onde os irmãos ardem em febre pelas irmãs
E os pais suicidam-se por causa das filhas*

(Murilo Mendes, “A casa dos Átridas”)

Com o advento do Romantismo e em nome da liberdade criadora do sujeito, novos códigos literários são plasmados para combater a estética neoclassicista. Primeiro foi por terra a mitologia grega. As musas e os deuses olímpicos, primados pelos poetas árcades, foram banidos da literatura. Os autores deixaram de ter admiração pela antiguidade clássica e pelas formas fixas de composição literária. Mas, na primeira fase do teatro romântico brasileiro (1838-1850), quando a tragédia começou a perder espaço para o drama histórico, está o primeiro registro que se pode estabelecer de uma reescrita dramática mítica de tema trágico. Em 1844, a revista *Minerva Brasiliense* (v. 2, n. 12) publica o texto “A leitura de uma tragédia inédita”, de Emile Adêt, que chama a atenção para um fato, à época, certamente, inusitado: “não se tem trabalhado ainda sobre a antiguidade, e não merece elogios e alento o Brasileiro que quer enriquecer sua nação, ainda nova, com uma tragédia tirada da história antiga?” (Adêt, 1844, p. 363). A obra é *Clitemnestra, rainha de Micenas; tragédia em 5 atos*⁷³, de Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), escrita em 1843⁷⁴ e publicada em 1846, na 5ª Série do Arquivo Teatral, pela Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp.

A começar pelo título, a tragédia remete, imediatamente, à Clitemnestra grega, mulher conhecida por ter matado o marido, Agamêmnon, e por ter sido assassinada pelos filhos, Orestes e Electra. O tema da vingança ocorrido no génois familiar de Atreu está inserido em uma longa tradição e serviu aos intentos dos poetas líricos Ferécides, Píndaro, Xanto e Estesícoro. Mas, a maldição que ronda a casa de Atreu teve maior destaque com a tragédia e foi objeto de interesse dos três grandes tragediógrafos: *Oresteia* (-458), trilogia composta por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, de Ésquilo (525-456/ AEC); *Electra* (c. -413), de Sófocles (496-406/ AEC); *Electra* (c. -413), *Ifigênia em Áulida* (-404), *Ifigênia em Táurida* (c. -414) e *Orestes* (-408) de Eurípides (485-406/ AEC).

⁷³ Doravante, *Clitemnestra*.

⁷⁴ Em 1844, *Clitemnestra* foi publicada pela primeira vez em fragmentos, e consta que no ano anterior teve uma leitura do original, o que pressupõe que fora escrita em 1843. Cf. ADÊT, Emile. “A leitura de uma tragédia inédita” In: *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, 1844, p. 355-364.

No Brasil, a primeira vez em que um dramaturgo recepcionou o mito dos Atridas foi com a *Clitemnestra*, tragédia escrita no final da primeira metade do século XIX, que se pode, talvez, pensar na origem do drama mítico brasileiro de tema trágico. Evidentemente que nesse terreno de conjecturas há uma lacuna inevitável – muitas obras ainda não foram localizadas – e ser categórico na assertiva pode levar ao engano e à contradição. Nesta estrada “multifurcada”, um caminho mais acertado seria, talvez, localizar a origem do drama mítico brasileiro de tema trágico a partir do teatro romântico brasileiro, que inicia no final da década de 1830. Ora, de 1838, com a inserção de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* no rol do nascimento do drama brasileiro, até 1843, quando *Clitemnestra* vem à lume, são cinco anos de distância; o caminho a ser percorrido é menos espinhoso, pois o repertório dramático desse período está, de certo modo, melhor documentado.

O Romantismo valorizava, sobretudo, o nacionalismo, em detrimento dos valores neoclássicos. Nesse contexto, o escritor “aguçou a pena e feriu musas e paganismo” (Major, 1867, p. 8). Se “eu tiver forças para escrever um poema, não me servirei dessas caducas fábulas do paganismo” (Magalhães, 1864, p. 340), diz o autor de *Suspiros poéticos e saudades* (1836). Musas e deuses do panteão grego foram banidos da literatura. O fato é que, com *Clitemnestra* há um deslocamento significativo no campo da Recepção dos Clássicos: as heroínas e os heróis trágicos gregos, ao menos os da casa de Atreu, aparecem na dramaturgia brasileira pela primeira vez. Este salto, do polo divino para o polo humano – embora o divino não esteja de todo ausente –, assinala um marco na história do teatro nacional.

3.1 A tragédia no Romantismo brasileiro

Pensando o teatro brasileiro como atividade contínua, alicerçado nos três elementos tradicionais da arte cênica – ator, texto e público –, ele só começa a existir a partir da Independência (1822). Antes disso, têm-se manifestações isoladas e esporádicas, inviáveis para que pensemos na existência e na vivência de um teatro nacional. O dramaturgo Joaquim Norberto de Sousa Silva pertence ao primeiro momento de criação romântica (1838-1850)⁷⁵, e

⁷⁵ Em *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, Machado (2001) compreende que o teatro romântico se estruturou na cena nacional em duas fases: a primeira vai da apresentação de *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, em 1838, até início de 1855, quando o empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos organiza sua empresa no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro; a segunda prolonga-se daquele ano até a década de 1870, durante a qual o romantismo começa a caducar. “Na primeira fase, ainda prevalecia o gosto clássico e o mais solene desinteresse por temas brasileiros. As raras peças nacionais encenadas situavam-se a milhares de quilômetros do Brasil, no tempo, no espaço e no espírito. Passavam-se em Portugal, no reino de Nápoles, na Suécia ou em qualquer outra parte da Europa ou da antiguidade clássica. Os personagens eram reis, príncipes, condes, guerreiros; o grande tema, a luta pelo poder. Tudo isso não passava de decalque de peças estrangeiras, que dominavam de forma esmagadora a cena brasileira” (Machado, 2001, p. 293-294).

o ano de 1838 é considerado não só o marco inaugural do teatro romântico, mas também o período, de acordo com as interpretações modernas, em que nasce oficialmente a dramaturgia brasileira. Tal feito se deu com as encenações de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e de *O Juiz de Paz na roça* de Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), respectivamente, a primeira tragédia e comédia brasileira, ambas encenadas pela Companhia Dramática do ator João Caetano dos Santos (1808-1863).

Mesmo com o êxito obtido com a encenação da peça de Magalhães, que trouxe à cena o tema da condenação à morte de Antônio José da Silva, pela Santa Inquisição, a tragédia não se consolida no Brasil. Pelo contrário, o gênero não estava em alta e foi cultivado, esporadicamente, por um ou outro autor. Tal acontecimento se deu porque, em meados do século XIX, quando os autores brasileiros começaram a escrever regularmente para o teatro, a predominância era pela comédia e pelo drama histórico de feição melodramática. “Fosse pela vontade de sintonizar com a moda, fosse pela maior probabilidade de sucesso, ou por ambas as razões, o certo é que essa é a opção dominante” (Kist, 2012, p. 79).

A soberania do drama romântico de cunho histórico fica mais evidente se levarmos em consideração seu contexto de produção e suas características estéticas, dentre as quais é de se destacar o aspecto nacionalista em detrimento dos valores da antiguidade greco-romana, que era a tônica do teatro neoclássico, cujo gênero cultivado era a tragédia. Em busca de uma nova forma de expressão dramática, livre das amarras formais do teatro clássico, e para evidenciar a “cor local”, o drama histórico tornou-se um dos gêneros mais cultivados. Segundo Coutinho (2007, p. 150), “Foi a própria exigência do drama romântico – de fundo histórico, reunindo problemas sociais, políticos, morais, psicológicos, religiosos, assuntos vastos, personagens numerosos tratados na sua evolução, sem saltos, – que impôs a ruptura das unidades, pela necessidade de maior margem de tempo e lugar para movimentar a ação”.

Ainda sobre a soberania do drama romântico, Faria (2009, p. 27) assim sintetiza:

O drama romântico é uma forma teatral que nasceu em oposição à tragédia clássica. Se nesta vigoram as regras impostas pela poética do Classicismo, naquele as regras são abandonadas em nome da liberdade de criação artística. Em outras palavras, isso significa que, de um modo geral, o drama romântico dispensa as unidades de tempo e espaço, mistura elementos da tragédia e da comédia, desobedecendo à unidade de tom, e alarga ação mostrada em cena por meio da complicação do enredo e da multiplicação dos personagens. Essa revolução formal vem acompanhada de uma revolução no conteúdo: o drama romântico não busca os seus temas na Antiguidade clássica, mas fundamentalmente no passado nacional [...]. Esclareça-se que o drama romântico apresenta vastos painéis históricos, nos quais se movimenta toda a sociedade. Ao lado dos reis e nobres, o povo também aparece, não apenas como figurante, mas, por vezes, fornecendo o herói para a peça [...]. O segundo tema forte

do drama romântico é a paixão amorosa, de caráter avassalador. Na tragédia clássica também há lugar para a paixão, mas o conflito é interiorizado e a ação contida no formalismo do verso alexandrino e pela regra das conveniências. Já no drama romântico a paixão arrasta o protagonista para os confrontos com a sociedade, suas leis e código moral, gerando enredos de forte impacto sobre a platéia. O adultério, o incesto, a bastardia, o suicídio, o assassinato, ao lado do ciúme, da traição, do amor desesperado e insensato são os sentimentos que alimentam a maioria das peças escritas no período romântico.

Em relação à tragédia da primeira fase do Romantismo, o inventário de que se tem notícia, entre 1830 e 1850, “mostra àquela altura que a tragédia nitidamente perdia terreno para outros gêneros. Em um total de 58 peças identificadas, encontram-se 25 comédias, 22 dramas ou melodrama, 7 tragédias e 4 peças de natureza diversa” (Kist, 2012, p. 79). Além das já citadas *Clitemnestra* e *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, destacam-se, ainda: *Cora ou o Triunfo da natureza* (1839), de Vicente Pedro Nolasco (1773-1844); *O Cavaleiro Teutônico ou A Freira de Marienburg* (1840) e *Cornélia* (1847), de Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861); e *Abamoacara* (1845) de Antônio de Castro Lopes (1827-1901). No caso de Magalhães, escreveu ainda o *Olgiato*, que subiu à cena no dia 7 de setembro de 1839, em comemoração ao dia da Independência, e marcando a reabertura do Teatro S. Pedro de Alcântara. *Olgiato* não obteve sucesso, e sua fraca repercussão “deve ter abalado profundamente o autor e os seus propósitos de liderar o desenvolvimento do teatro no Brasil. Não fosse assim, não se compreenderia que alguém com as pretensões de Magalhães viesse a encerrar ali mesmo a carreira de dramaturgo” (Kist, 2012, p. 81).

Mesmo depois do Romantismo e principalmente da morte do ator João Caetano, em 1863, “a tragédia praticamente desaparece dos palcos brasileiros e da nossa literatura dramática. Só vamos reencontrá-la no final do século XIX e início do XX, quando se tornam comuns as excursões de grandes artistas europeus no Brasil” (Faria, 2009, p. 331-332). *Virgínia* (1853), de A. Ferreira (????-????), peça escrita uma década após a aparição de *Clitemnestra*, e *Alcebiades* (1858) de Cyrillo Eloy Pessoa de Barros (????-1877), não são tragédias, mas dramas históricos. Além de manterem intrínseca relação com a antiguidade clássica, é possível verificar resquícios do trágico. *Ártemis, episódio lírico* (1898) de Coelho Netto (1864-1934) segue linha semelhante, mas além de ser uma opereta, ainda está assentada no universo dos deuses. Obras dramáticas com temas míticos trágicos, cujo foco recai em heróis e heroínas, regressam à cena, timidamente, em 1901, quando Pires de Almeida (1843-1913) escreve *Suprema visio. Monodrama*. Em 1916, a tragédia reaparece com a *Antígona* de Carlos Maul (1887-1973), e, anos mais tarde, a partir da década de 1940, com as seguintes peças: *Prometeu libertado* de Lúcio Cardoso (1912-1968), *Electra no circo* (1944) e *O vento do mundo* (1948) de Hermilo Borba Filho, *Senhora dos afogados* (1947) e *Anjo negro* (1947)

de Nelson Rodrigues, *Lazzaro* (1948) de Francisco Pereira da Silva, *O vale de Electra* (1951) de Péricles Leal, *Dido e Eneas* (1953) de José Paulo Moreira da Fonseca, *Orfeu da Conceição* (1954) de Vinicius de Moraes (1913-1980), *Orfeu* (1955) de Betty Yelda Brognoli Borges Fortes (1926-2015), *Além do rio (Medea)* (1957) de Agostinho Olavo (19??-1988), *Pedreira das Almas* (primeira versão – 1958) de Jorge Andrade (1922-1984) e *Laio se matou* (1958) de Augusto Boal (1931-2009).

Desse repertório, e por conta do nosso interesse especificamente em recepção dos mitos greco-romanos, nosso foco neste capítulo, como já antecipado, é a tragédia *Clitemnestra*. Esta, curiosamente, veio à lume justamente no período em que as figuras mitológicas foram banidas da literatura. O Romantismo se consolida por valorizar o nacional em detrimento dos valores da antiguidade clássica, amuletos do neoclassicismo. No Arcadismo, a literatura, sobretudo a poesia, estava carregada de figuras míticas, e era norma aceitar “o significado literário da mitologia e da história clássica”, bem como a “hierarquia dos gêneros e a universalidade das convenções eruditas” (Candido, 2000, p. 22). Segundo Candido (2000, p. 93-94), “A literatura de tradição clássica exigia um mínimo de conhecimentos, pois quem ignorasse a mitologia e a história da Antiguidade não poderia penetrar adequadamente no código literário básico”. Mas, com a efusão romântica, centrada no emissor da mensagem, “o velho código da mitologia e das formas fixas, que os árcades ainda sentiam como veículo adequado de comunicação” (Bosi, 2006, p. 80), é rejeitado.

O uso da mitologia entrou em decadência. Mas não se pode falar em decadência no teatro, pois o óbvio se impõe: ao contrário da poesia, não havia no Brasil, naquela época, uma tradição dramática enraizada na mitologia greco-romana. A fim de elucidação, pode-se recorrer, no entanto, à poesia, e, nas palavras de Candido (1975, p. 203), no início do século XIX, “mau gosto e prosaísmo se manifestam ainda no uso inferior da mitologia e, em geral, da tradição clássica, já então pouco significativa, como se os poetas não fossem mais capazes de encontrar nela um correlativo adequado à emoção e ao pensamento”. O crítico encontra no poeta árcade mineiro Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) o exemplo de melhor proveito do uso mitológico, que ele chama de “sistema de imagens alegóricas” que exprime “o sentimento e o destino pessoal” (Candido, 1975, p. 203).

Dentre os temas a que os românticos recorreram, a religião teve lugar de destaque, e foi defendida e cultivada por Gonçalves de Magalhães em um texto publicado em 1836, na *Niterói, revista brasiliense; ciência, letras e arte*, intitulado “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”. Segundo Magalhães (1836, p. 146) os poetas brasileiros foram desde sempre seduzidos pela Musa, “esta bela estrangeira”, e com a poesia vieram os deuses da

antiguidade, “espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, das florestas, e dos rios se apoderaram. A poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega, vestida à francesa, à portuguesa e climatizada no Brasil; é uma virgem do Hélicon [...] sentada à sombra das palmeiras da América”. “Eu sou órgão de um Deus; um Deus me inspira/ Seu intérprete sou” (Magalhães, 1859, p. 31), exclama o poeta, que deixa de lado musas e deuses pagãos, que antes povoavam campinas e prados, para voltar-se à religião, sobretudo, Deus. “Os deuses de Roma já não fazem milagres [...]; sobre o Olimpo em ruínas, um outro Deus se eleva” (Ferreira, 1853, p. 117-118), diz o personagem Sigesto, no drama histórico *Virgínia*.

Seguindo propósito semelhante, o nosso autor Joaquim Norberto de Sousa Silva (2001, p. 154) diz que “os poetas da terra de Santa Cruz não se voltaram para o Gólgota, donde lhes vinha a luz; voltaram-se para o Olimpo rodeado das sombras do paganismo”. Mesmo depois de ter teorizado e praticado a nova maneira de se fazer a literatura – *Clitemnestra* de fato está situada no clima romântico –, o dramaturgo recorre à estética neoclássica e lega ao teatro brasileiro uma tragédia, que ele diz ser “romântica no estilo, mas clássica no seu enredo” (Silva, 1885, p. viii) e, com isso, realiza a mais interessante façanha no teatro brasileiro.

3.2 O tratediógrafo romântico Joaquim Norberto de Sousa Silva

Embora ainda pouco conhecido enquanto dramaturgo, Joaquim Norberto de Sousa Silva possui lugar de destaque. Nascido no Rio de Janeiro, ele pertenceu, como diz Veríssimo (1998, p. 245), a uma “geração de laboriosos homens de letras” e foi autor de produção vasta, com mais de oitenta títulos publicados. Conforme estabelece Romero (2001a), no Tomo II de *História da literatura brasileira*, Norberto é um dos brasileiros que mais escreveram e em esferas mais variadas, e suas obras, parte publicada em livros e parte esparsa em jornais e revistas, englobam crítica literária, historiografia, novela, romance, poesia e teatro.

Fazem parte da produção crítica e historiográfica *Bosquejo da história da poesia brasileira* (1841), *Memória histórica e documentada das aldeias dos índios da província do Rio de Janeiro* (1856), *História da literatura brasileira* (1859), *Poesia dos selvagens brasileiros* (1859), *Literatura brasileira* (1860), *Poetas moribundos* (1861), *Brasileiras célebres* (1962), *Investigações sobre os recenseamentos da população geral do império e de cada província de per si, tentados desde os tempos coloniais até hoje* (1870), *História da Conjuração Mineira* (1873), *Galicismos, palavras e frases da língua francesa introduzidas*

por descuidado, ignorância ou necessidade na língua portuguesa (1877), *O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo* (1881), dentre outras.

Na esfera literária, nos gêneros conto, novela e romance, o autor publicou *As duas órfãs* (1841), *Maria ou vinte anos depois* (1844), *Romances e novelas* (1852) e *O Martírio de Tiradentes ou Frei José do Desterro* (1882). Na poesia, destacam-se: *A morte da filha* (1941), *As vítimas da saudade* (1941), *O último abraço* (1841), *Modulações poéticas* (1841), *A explosão* (1844), *Dirceu de Marília* (1845), *O príncipe perdido* (1848), *O livro de meus amores* (1849), *As americanas* (1855), *Cantos épicos* (1861), *Flores entre espinhos* (1864), *A noite da agonia* (1889), dentre outras.

No drama, além de *Clitemnestra*, Norberto escreveu *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana* (1843), *O Chapim do Rei* (1854), *Colombo ou o Descobrimento da América* (1854) e *Beatriz ou Os Franceses no Rio de Janeiro* (1961). A única peça de que se tem notícia de sua encenação é *Amador Bueno*, representada no dia 19 de setembro de 1846, no Teatro São Francisco. O Conservatório Dramático Brasileiro “adjudicou-lhe a preferência sobre outras composições por quinze votos contra três, em sua sessão de 19 de julho de 1846” (Silva, 1855, p. v). Nesse mesmo ano, no dia 20 de outubro, *Amador Bueno* teve uma segunda montagem, também pela companhia de João Caetano, no Teatro de Santa Tereza, em Niterói. Na ocasião, o *Jornal do Comércio* (1846, p. 15) publicou a seguinte nota:

Em solenidade ao fausto dia augusto nome S.M. o Imperador, a companhia dramática dirigida pelo ator João Caetano dos Santos cantará o hino nacional perante as augustas efígies de SS. MM. II., seguindo-se a representação no novo e aparatado drama em 5 atos, ornado de coros e da composição do Sr. J. Norberto de S. S., que tem por título AMADOR BUENO OU A FIDELIDADE PAULISTANA. Tanto o vestuário como as demais decorações são inteiramente novas e a caráter, e a música dos coros da composição do Sr. Demétrio Riveiro.

Embora as citadas peças sejam significativas à história do teatro brasileiro, sobretudo, *Clitemnestra*, antes porque, como se verá, revela-se inovadora, Norberto não obteve sucesso na arte da cena, e sem a almejada projeção, dedicou-se à prosa. Como afirma o autor, referindo-se às representações de *Amador Bueno*, “o primeiro ensaio dramático do autor sumiu-se no meio dos aplausos espontâneos e não preparados de antemão, e foi esconder-se, e para sempre, entre as velhas e decaídas peças do repertório teatral” (Silva, 1855, p. v). De fato, a encenação de *Amador Bueno* não teve boa recepção, e, ao se defender das críticas, Norberto (1855, p. viii) justifica: “decidiu-se pela predileção da nacionalidade do assunto e enganou-se”. Na “Introdução” de *Amador Bueno*, Norberto não esconde seu ressentimento, ao trazer uma crítica feita pelo autor de *O Juiz de Paz na roça*, Martins Pena:

Nem o público tão benigno em nossas plateias, nem a imprensa do país tão favorável em sua crítica vitoriam o novo autor dramático, como há feito a outros; apenas um escritor nacional, o ilustrado L. C. Martins Penna, traçou-lhe um rápido elogio nestas concisas e frias palavras: “Tendo de abrir o seu teatro, julgou o Snr. João Caetano dos Santos que o devia estreiar com um drama original, e nesse sentido por anúncio público convidou os escritores dramáticos nacionais para lhe apresentarem as suas produções. Teve a satisfação de ver correspondido o seu convite recebendo cinco dramas de diversos autores. Dentre estes devia escolher um; mas temendo comprometimento pessoal consultou o Conservatório dramático brasileiro, para que examinando os ditos dramas, houvesse de designar qual julgasse mais digno de subir à cena. O Conservatório decidiu que fosse escolhido o drama *Amador Bueno*. Em consequência desta deliberação o Snr. João Caetano dos Santos tratou de o prontificar com todo o aparato e gosto que sempre se há nessas ocasiões. O drama *Amador Bueno* tem boas cenas, e não é mal conduzido, e si o todo pareceu frio; é que o assunto a nosso ver nada tem de dramático (Silva, 1855, p. v-vi).

Para Norberto, aqueles que não aprovaram seu drama, certamente queriam “comoções fortes, lances trágicos, peripécias românticas, quadros ensanguentados [...]”. Para esses melhor teria sido que o autor se apresentasse com sua *Clitemnestra*” (Silva, 1855, p. viii). Esta, por motivos desconhecidos, não subiu ao palco, mas foi realizada em Niterói, em 1843, uma leitura do original; e pela importância do evento, vale a reprodução desta passagem:

Duas horas quase haviam decorrido sem que ninguém proferisse uma palavra. Vivas, aclamações e aplausos anunciaram que a tragédia havia terminado; eram na ilusão do poeta as palavras que troavam com o cair do pano, do poeta tinha caído cheio de fadiga sobre a sua cadeira, contente de sua ovação.

– Eu abrirei o meu teatro com ela, disse o ator.

– Eu escreverei um prólogo para ela, disse o militar.

– Eu farei uma sinfonia para a introdução, e regerei a orquestra nesse dia, disse o músico.

– Eu retratar-te-ei na composição do terceiro ato, embuçado em teu capote, com os cabelos soltos pelo vento, em pé sobre as rochas de gravatá, onde o mar verde e coroadado de espuma se rebentará em flor, escrevendo aos relâmpagos da tempestade, que formará o fundo do quadro, disse o artista.

O poeta agradecia os elogios dos seus amigos cheio de modéstia, porém de modéstia de poeta, orgulhosa; e de poeta de vinte e dois anos!

O ator era o criador de Otelo, o Sr. João Caetano dos Santos; o militar era o autor dos *Episódios dos tempos feudais*, o capitão Elisiário Garcez de Araújo; o músico era o compositor da música de *Artur*, o Sr. Francisco de Sá Noronho; o artista era o pintor de *Uma cena de família*, o Sr. Prelidiano Pueyrredon; e o poeta, o autor de *Clitemnestra*, era o Sr. Norberto de Sousa e Silva.

Mas um ano havia decorrido, e o teatro de Santa Tereza se abriu no dia de natal com a representação de uma comédia, *As memórias do Diabo*; e o militar havia esquecido o prólogo; e o músico tinha riscado o título da sinfonia; e o pintor dava outro destino à sua tela; e o poeta abriu mão da *Morte de Atreu*, outra tragédia que ele começara de compor (Adêl, 1844, p. 356).

Ainda sobre a recepção das peças de Norberto ao longo do século XIX, elas não escaparam da mira da crítica, e Romero (2001a, p. 664), por exemplo, é categórico: “Das cinco regiões em que se manifestou a vida espiritual de Norberto, na esfera puramente literária, a novela e o teatro não são aquelas em que ele mais se distinguiu”. Em relação especificamente ao teatro, Romero (2001a, p. 664) é incisivo: são “obras de pequena monta, passos errados de um homem que procurava seu caminho”, e identifica que é “na poesia, na história política e na história literária que mais acentuada se nos mostrará a feição do autor”. Nessa esteira, Bosi (2006, p. 101) também afirma que Norberto se destaca no campo da historiografia: suas monografias, “dentre as quais são de leitura útil ainda hoje a *História da Conjuração Mineira* (1873), norteadas pelo mesmo espírito nacionalista dos sequazes de Magalhães, e as introduções aos principais poetas da plêiade mineira, que ele reeditou e anotou profusamente”, como é o caso, por exemplo, de *Obras Poéticas* de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Por isso, o autor de *História concisa da literatura brasileira* diz ser Norberto “um dos pilares em que se assentou a nossa historiografia literária até a publicação das obras maduras de Sílvio Romero e José Veríssimo” (Bosi, 2006, p. 101).

Ainda em relação à dramaturgia do autor de *Clitemnestra*, Romero (2001b, p. 364) afirma que “perderia seu tempo quem quisesse conhecer a sociedade brasileira” pelo teatro de Joaquim Norberto, pois sua obra é estrangeira “pelo assunto e pelo estilo”. Por outro lado, para o crítico, é preciso chegar aos dramaturgos Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Agrário de Menezes (1834-1863), José de Alencar (1829-1877) e França Júnior (1838-1890) “para se encontrar de novo o filão que tinha sido descoberto pelo autor do *Noviço*” (Romero, 2001b, p. 364)⁷⁶. Em relação à mencionada assertiva de Romero, de que *Clitemnestra* é “estrangeira”, não é de causar estranhamento, pois seu propósito é pensar a “fundação” da dramaturgia brasileira em seus aspectos particularistas. Um dramaturgo romântico deveria se importar com a questão nacional – o Brasil tornara-se independente em 1822 –, evidenciando seu povo com seus traços culturais que lhe são próprios. *Clitemnestra* está ambientada na Grécia antiga, em Micenas, e as personagens, longe de serem heróis

⁷⁶ Com Martins Pena começa o “teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Pena é o fundador da comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira” (Magaldi, 1997, p. 42). O dramaturgo Martins Pena, a cada peça, esboça um retrato do Brasil: “Define o estrangeiro no Brasil, e as reações do brasileiro, em face dele. Mostra a província e a capital, o sertanejo e o metropolitano, em suas diferenças básicas. Inventa as profissões indignas e os tipos humanos inescrupulosos, denunciando inclusive o tráfico ilícito de negros, na sociedade escravocrata brasileira. Não lhe é estranha a galeria de vícios individuais, como a avareza e a prevaricação, e tem um sabor especial ao satirizar as manias e as modas. Trata da constituição da família, surpreendendo-lhe o mecanismo na análise do casamento, com o eterno conflito de gerações” (Magaldi, 1997, p. 43).

nacionais, são heróis trágicos oriundos da antiguidade. Provavelmente por isso Romero (2001b) afirma que ela é “estrangeira” e em nada contribui para pensar a sociedade brasileira.

Por outro lado, revisitando a historiografia, sabemos que o teatro nacional nasce na década de 1830, e, como demonstramos no capítulo anterior, não havia no Brasil, até aquela época, uma tradição dramática enraizada em fontes mitológicas. Nesse ponto, é de se retomar a indagação de Emile Adêt (1844, p. 363), citada no início do presente capítulo: “não se tem trabalhado ainda sobre a antiguidade, e não merece elogios e alento o Brasileiro que quer enriquecer sua nação, ainda nova, com uma tragédia tirada da história antiga?”. Com o repertório de que dispomos hoje, numa soma de mais de duas centenas de peças, é possível pensar em uma *tradição* mitológica, a qual possibilita (re)pensar o teatro brasileiro a partir de outra perspectiva: a dos Estudos de Recepção dos Clássicos. E se quisermos compreender a origem do drama mítico brasileiro de tema trágico é preciso partir de *Clitemnestra, a rainha de Micenas; tragédia em 5 atos*.

3.2 *Clitemnestra*: primeira aparição do mito dos Atridas no teatro brasileiro

3.2.1 *Os motivos clássicos*

Escrita em versos e estruturada em cinco atos, *Clitemnestra* se passa no palácio, em Micenas, entre o anoitecer e o amanhecer. Electra, Orestes, Clitemnestra e Egisto são os protagonistas. Pilades, que em Ésquilo possui pouca fala, ganha novo contorno e função importante na construção do conflito. O Coro, personagem coletivo e fundamental à tragédia, ficou em suspenso. Mas há outras personagens secundárias criadas pelo autor: Aleto (filho de Egisto), Adrasto e Euriso (guardas). A ação dramática está situada após o assassinato de Agamêmnon e, semelhante à tragédia *Coéforas*, Orestes fora enviado à Fócida, a mando de Electra. Na versão brasileira, Egisto descobriu que Electra ocultara o irmão em terra estrangeira – “tudo soube e em mim buscou vingar-se” (Silva, 1846, p. 9) –, e por temor, ódio e receio, ela foi castigada; tornou-se escrava e foi posta a ferros: “Longo tempo sofri gemendo em ferros,/ Provando a condição de triste escrava” (Silva, 1846, p. 9). Mesmo aprisionada, Electra nunca deixou de respirar vingança contra Egisto, assassino de seu pai, “cujo sangue somente apagar pode/ A cólera dos deuses” (Silva, 1846, p. 5).

Enquanto que *Coéforas* (v. 1-21) começa com a prece de Orestes a Hermes, a Zeus e a Agamêmnon, *Clitemnestra*, na Cena Primeira, traz Electra em um monólogo, no qual estão postos todos aqueles motivos clássicos que nortearão a trama trágica: (1) Agamêmnon

fora assassinado; por conta do crime, (2) Clitemnestra “vaga entre pavores”, com seus sonhos e visões noturnas; (3) Electra sofre “cruéis flagelos” e é atormentada pela “sombra” paterna, que lhe pede “vingança”; e (4) Orestes fora “desterrado”, exilado de sua própria pátria.

ELECTRA, *entrando em cena*:
 Que confuso alarido, que sussurro!
 Todo o palácio em susto se alvoroça!
Clitemnestra vaga entre pavores
 Buscando em vão abrigo a seu repouso:
 No silêncio da noite, em que se goza
 De calma de sossego, é quando a vemos
Atormentada por visões e fúrias
 Pelos paços reais andar errante,
 Movendo a compaixão de nossas almas...
 Oh! feliz quem isenta viver pode
De remorso do crime! Mas que digo?
 Eu culpada não sou e **também sofro,**
 Também a **sombra de meu pai me segue**
 Continuamente **a me pedir vingança,**
 E suporto, ai de mim! cruéis flagelos.
 Não satisfeitos com o paterno sangue,
 Querem me ver mirada de desgostos;
 Querem me ver banhada em mar e de pranto,
 Aborrecendo a vida e amando a morte,
 Recostar-me no seio do sepulcro
 E fenecer de todo! Ah! **Desterrado,**
Longe de mim o irmão, não tenho um braço
 Que a meu favor se erga.
 (Silva, 1846, p. 1. grifo nosso).

Norberto encontrou em *Coéforas* o modelo para a sua reescrita mitológica. Mas o dramaturgo brasileiro não segue Ésquilo linearmente – há fissuras no urdimento da trama trágica, e algumas são disparatadas, a exemplo do tema do matricídio. Isso se dá antes porque “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64), e se partirmos do pressuposto de que todo texto se situa na esfera intertextual, no confronto entre as tragédias dos autores citados o espaço de confluência é de transformação.

3.2.2 O assassinato de Agamêmnon

Se a vingança de Orestes e Electra é o tema principal de *Clitemnestra*, deve-se principiar pela sua motivação, e recai no crime cometido por Clitemnestra e Egisto. Na narrativa mítica, a rainha de Micenas já cultivava rancor e desprezo por Agamêmnon desde o dia em que ele matou seu filho recém-nascido e seu primeiro marido, e também porque fora coagida e desposada à força. Quando Páris raptou Helena, motivo que instaurou a guerra de Troia, Agamêmnon se ausenta, mas Egisto, unido à Clitemnestra, permanece em Argos para

arquitetar vingança, a qual remonta ao banquete que Atreu fez dos filhos de Tiestes⁷⁷. Com a união de ambos, que não se restringe apenas à vingança contra Agamêmnon, e, no caso de Clitemnestra, aos padrões patriarcais, custou-lhe a honorabilidade. Em Homero, quando Ulisses encontra Agamêmnon no Hades e descobre que o herói fora morto pela esposa e pelo amante dela, Clitemnestra é mostrada como uma “mulher detestável” (Homero, *Odisseia*, 11.410)⁷⁸. No imaginário mítico da idade dos heróis, na qual Homero situa sua epopeia, Clitemnestra carrega o estigma da mulher perversa, mas é ela vítima de uma sociedade na qual imperava o despotismo, e, à mulher, restava a subserviência.

Ao retornar da guerra de Troia, Agamêmnon é recepcionado pela esposa com cinismo e ironia; ela o faz transpassar um tapete de púrpura, metáfora do sangue que será derramado. Dentre os motivos que levaram a impiedosa rainha a matar o marido estão a vingança pela morte de Ifigênia e o amor adúltero que ela nutria por Egisto. Ésquilo opta pelo primeiro: “sacrificou a própria filha, meu dileto/ parto, encantador dos ventos trácios” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1412-1418)⁷⁹, diz Clitemnestra. Na ocasião em que estiveram reunidos em Áulis, cidade portuária da Beócia, Agamêmnon e seus guerreiros foram impedidos de continuar viagem – o mar estava inavegável, e a calmaria das ondas anunciava o presságio. Ao consultar o adivinho Calcas, este diz que tudo se devia à cólera de Ártemis, pois Agamêmnon, durante uma caçada, matara uma corça, e também porque falara com soberba contra a deusa. Para apaziguar a ira divina e garantir ventos favoráveis para a navegação, Ifigênia deveria ser sacrificada. Agamêmnon hesita, mas acaba por consentir o sacrifício.

Nas tragédias gregas, as personagens femininas tendem a dominar a ação, e a dor por elas sentidas é o trampolim para seu fim trágico. No caso de Clitemnestra, e diante do seu sofrimento exacerbado, não se mostra passiva, como era de se esperar do comportamento feminino; ela irrompe às portas do palácio, utilizando-se das armas que dispunha: a sedução e a persuasão. Clitemnestra desmente, portanto, “a lei da feminilidade, que determina que diante da aporia da infelicidade se ache uma saída no nó de um laço” (Loraux, 1988, p. 29). Ultrajada, ela não recorre ao suicídio, mas envolve o marido em uma “Inextrincável rede, tal

⁷⁷ A desavença entre Atreu e Tiestes se inicia quando Aerópe se torna amante de seu cunhado, Tiestes, e a este entrega o tosão de ouro. Tiestes diz que aquele que tiver o tosão de ouro deve ser o rei de Micenas. Atreu reivindica o trono, mas, ao mostrar o tosão, Tiestes assume o poder. Mas o reinado durou pouco, pois Atreu tinha o astucioso Zeus como aliado. Zeus inverte o curso do sol, nascendo no Ocidente e desaparecendo no Oriente, e o trono passa a pertencer a Atreu, e este expulsa o irmão. Após algum tempo, Atreu chama Tiestes para retornar a Micenas, fingindo reconciliação; seu intento é vingar-se do irmão: Atreu mata os sobrinhos e faz Tiestes comê-los em um banquete. Tiestes só descobre que comeu a carne dos filhos quando Atreu mostra as cabeças das crianças. Tiestes é banido novamente, mas, antes, amaldiçoou Atreu e seus descendentes.

⁷⁸ A citação da *Odisseia*, de Homero, é tradução de Frederico Lourenço.

⁷⁹ Todas as citações de *Agamêmnon* de Ésquilo são traduções de Jaa Torrano.

qual a de peixes” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1382) e o golpeia, ferindo-o “duas vezes e com dois gemidos/ afrouxou membros ali mesmo” (v. 1384-1885). Já morto, o filho de Atreu é golpeado pela terceira vez, em oferenda “a Zeus subterrâneo salvador de mortos” (v. 1387).

Se partirmos do pressuposto de que não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte, e levando em consideração o tema da vingança parental, o crime de Clitemnestra justifica o castigo que ela sofrerá pelas mãos dos filhos. O Coro de *Agamêmnon* diz que “gotas sangrentas/ vertidas no chão pedem outro/ sangue” (v. 400-402), e a vidente Cassandra antecipa: “um outro punidor por nós há de vir/ matricida rebento, vingador de pai” (v. 1280-1281). Trata-se de Orestes, que regressa a Micenas para realizar a vingança.

Como se verificou, o sacrifício de Ifigênia levou Agamêmnon à morte. Mas em *Coéforas*, antes de receber os golpes de Orestes, Clitemnestra lembra o filho da “lascívia” (v. 918) de Agamêmnon, que fez de Cassandra sua amante; e também sua dor de “estar longe do marido” (v. 920). Em *Clitemnestra*, ao buscar em Pélops o início de sua infausta estirpe, Electra traz um dado novo e recai no episódio em que Egisto mata Atreu, pai de Agamêmnon. Na narrativa mítica, após o banquete que Atreu fez dos filhos de Tiestes, este procurou um oráculo para saber como se vingar do irmão. Segundo o vaticínio, ele deveria ter um filho com sua filha, Pelópia. Quando foi estuprada, ela não viu o rosto do agressor, mas conseguiu roubar-lhe a espada. Posteriormente, Atreu faz de Pelópia sua esposa, sem saber que era sua sobrinha. Ao dar à luz o filho de Tiestes, a jovem abandona o bebê, mas Atreu o salva e dá-lhe o nome de Egisto. Anos depois, Tiestes é capturado pelos filhos de Atreu, Agamêmnon e Menelau, e jogado em uma prisão. Egisto, sob ordem de Atreu, foi encarregado de matar Tiestes, mas, esse, quando ia ser golpeado, reconheceu sua espada, roubada por Pelópia. Egisto se recusa a matar seu pai e redireciona a espada, matando Atreu, pai de Agamêmnon. Esse, na versão de Norberto, perdoou Egisto pelo crime, mas fora assassinado, porque Egisto temia vingança, que Agamêmnon ainda nutrisse rancor pela morte de seu pai:

CLITEMNESTRA:

[...]

Revolve dos Pelopidas a história,
Que encontrarás a origem de teus males
E tremerás de horror...

ELECTRA:

Sim, é verdade
Que de Pélops data o infortúnio
De nossa infausta estirpe; eu não nego;
Porém tendo meu pai perdoado Egisto
A morte de seu pai, reinar devia
Entre os filhos de Atreu e Tiestes
Harmonia e amizade, se contigo

Egisto o não matasse, receoso,
Que Agamêmnon nutrisse inda rancores;
É daí nova fonte de desgraças.
(Silva, 1846, p. 3).

Clitemnestra não deixa de reconhecer sua participação no assassinato de Agamêmnon ao afirmar que induziu Egisto ao crime: “A culpada fui eu... eu seduzi-o,/ Fascinei-o para o crime” (Silva, 1846, p. 17). Mas, ela diz ser outro o motivo, e também recai na questão conjugal, semelhante ao discurso da Clitemnestra grega:

CLITEMNESTRA:
Egisto o assassinou para vingar-me;
Pois que em Troia a Cassandra idolatrando,
Esqueceu-se de mim, de sua esposa.
(Silva, 1846, p. 3).

Nesta tragédia, há um dado novo: segundo Clitemnestra, a traição do marido veio à tona a partir de um relato – “Ájax que o asseverou” (Silva, 1846, p. 3). Electra, por sua vez, lembra à mãe: “tu o acreditaste? Ele iludiu-te/ Para tomar vingança de Agamêmnon” (Silva, 1846, p. 3). Esta referência a Ájax é de tradição homérica. Na guerra de Troia, depois de Aquiles, Ájax era o melhor guerreiro. Quando Aquiles morre, os chefes da expedição decidem que as armas devem ir para as mãos de outro herói, e é Odisseu quem é beneficiado. Ájax, sentindo-se ultrajado, trama vingança: decide matar aqueles que defraudaram o seu prêmio, inclusive o rei Agamêmnon. Mas, quando chega à tenda do Atrida, Atena intervém e faz com que seu espírito fique obnubilado. Em meio à loucura, Ájax vai até os campos e mata os rebanhos do exército. Ao voltar a si, e para reparar sua desmedida, a Ájax não resta alternativa senão o suicídio.

3.2.3 O sonho fatídico e as honras fúnebres

Em Ésquilo, temendo as fúrias vingativas do marido, Clitemnestra ordena que as mulheres cativas, o Coro da peça, realizem libações para o morto, pois tivera um sonho terrível. Tema recorrente na literatura grega desde a épica, o sonho, “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” (Silva, 2022, p. 11). A Clitemnestra grega, na visão onírica, dera à luz uma serpente, que dos seus seios nutria sangue. Norberto retoma o tema do sonho, e quem o relata, em pormenores, é a própria Clitemnestra, que, ao seguir rumo ao insondável, se lança ao abismo:

CLITEMNESTRA:

[...]

Em toda a parte espectros me perseguem!
Nem me é dado gozar sequer um sono...
Visões, sombras, fantasmas e quimeras
Em confuso tropel lá se alevantam
Contra a mísera de mim! Embalde busco
No sono me engolfar cerrando os olhos;
Lá d'entre a escuridão me surge o sonho
Que me turba a razão, me inquieta a alma!
Há três noites que em vão dormir anhele;
Sempre o mesmo objeto, é às mesmas horas...
Sempre o sonho terrível!

[...]

CLITEMNESTRA:

Sonhei que havia dado à luz um monstro...
E que indo amamentar, em vez de leite,
Dos peitos me extraiu [sangue]...

[...]

CLITEMNESTRA:

Sobressaltada
Acordei, e me ergui logo do leito,
E vi junto de mim, em pé, imóvel,
Um fantasma, uma sombra, um feio espectro.
Oh! que horripilação!... Frios suores
Me banharam o corpo, e meus cabelos
Se eriçaram de horror... Ele me olha,
Com som e voz horrenda assim me fala:
“Vem, vem para o sepulcro!” Espavorida
Caí ao pé do leito, e ouvi ao longe
Este bradar: “Estou vingado”.
(Silva, 1846, p. 2-3).

Se em *Coéforas* (v. 526-550) a interpretação do sonho é feita por Orestes, em parceria com o Coro, em *Clitemnestra*, fica a cargo de Electra:

ELECTRA:

Esse monstro não é senão o filho
Que tem de derramar da mãe o sangue
Para vingar o opróbrio e a injustiça...
Orestes!
(Silva, 1846, p. 3).

O Agamêmnon brasileiro também não teve libações – “Nem as últimas honras lhe fizeram,/ Nem lhe voltaram lágrimas e tranças” (Silva, 1846, p. 4) –, e, para apaziguar os manes do consorte, Clitemnestra ordena que a filha faça libações. Mas, diferentemente de *Coéforas* – cujo título significa portadoras de libações, em referência ao Coro de mulheres que celebram as honras fúnebres – *Clitemnestra* pouco traz sobre o tema. Electra faz a libação fora de cena, e só temos conhecimento a partir do relato de Orestes ao amigo, Pílates:

ORESTES:
 Eu creio, amigo,
 Que ela já veio hoje; pois bem viste
 Essas virgens de roçagantes alvas
 Coroadas de flores, e com palmas,
 Fazendo libações, e em triste choro
 Melancólicos cantos entoando.
 Talvez que alguma delas fosse Electra.
 (Silva, 1846, p. 6).

Ainda em relação à falta de um maior destaque sobre o tema da libação do Agamêmnon brasileiro, o texto de Norberto permite elucidar algumas hipóteses para tal ausência. Apresentarei a que mais se destaca. Antes, um primeiro ponto é de se retomar: a Clitemnestra grega ordena que se façam as libações numa tentativa de aplacar a fúria vingativa do morto. Em *Clitemnestra*, ao deixar o tema em suspenso, o autor traz para o primeiro plano a temática do pavor que ronda Clitemnestra, como nessa cena em que a personagem aparece sonhando e, na imagem onírica, ela vê Orestes, o filho que retorna para vingar o assassinato do pai:

CLITEMNESTRA:
 Orestes...

EGISTO:
 Ela chama por seu filho,
 E esse nome me assusta, me apavora!

CLITEMNESTRA:
 Eu te peço... a teus pés...

EGISTO:
 Suas palavras
 São enigmas p'ra mim: por mais que busque,
 Não me é possível interpretar-lhe o sonho.
 [...]

EGISTO:
 Que tormento
 Sofre agora sua alma! Eu a desperto;
 Nem é repouso esse dormir de sonhos.
 (Silva, 1846, p. 11).

Ademais, é justamente a ausência das libações nesta versão brasileira que intensifica o conflito dramático, com inclinação à tragicidade, pois a fúria de Agamêmnon, por não ter sido aplacada, levará Clitemnestra à destruição. Um exemplo é a seguinte fala da rainha de Micenas: “D’entre as cenas de horror, cenas de sangue,/ Se ergue o fatal espectro, a sombra eterna!/ Ah! quando terão fim minhas angústias?” (Silva, 1846, p. 15).

3.2.4 O reconhecimento e o tiranicídio

O Segundo Ato de *Clitemnestra*, que corresponde aos versos 1-1584 de *Coéforas*, se passa diante do “túmulo de Agamêmnon, rodeado de outros esclarecidos pelo luar” (Silva, 1846, p. 5). Na Cena Primeira, Orestes sai horrorizado do túmulo do pai e relata a Pílates ter visto Agamêmnon, que, na aparição, cobrava-lhe vingança. Tal aparição faz Orestes expandir suas dores, encher-se de indignação e ódio, e a sentir sede de beber só sangue:

ORESTES:
 [...] eu vi alçar-se
 A pedra do sepulcro, e logo erguer-se
 A mirrada cabeça. Seus cabelos
 Envolvidos em sangue lhe caíram
 Pelas pálidas faces... Horroroso
 O olhar em mim cravou... Que horror! O sangue,
 Como gelo, coalhou-se-me nas veias.
 Quis fugir, e as pernas me tremiam
 Como hastes que o vento balanceia;
 Quis falar, e senti a língua presa,
 E fiquei como estátua! Então ouvi-lhe
 Estas exprobrações, que de seus lábios
 Me vieram varar os seios d'alma:
 “Agamêmnon é morto, e tu, seu filho,
 Tens a sua espada, e Egisto vive ainda,
 Ainda impera! Oh! não... vingança, Orestes!”
 E se sumiu, e o túmulo fechou-se!
 E eu jurei vingança, e hei de vingá-lo.
 (Silva, 1846, p. 5).

É diante do túmulo de Agamêmnon, e a partir das mechas de cabelos, pegadas e um tecido com cenas de caça que, em *Êsquilo*, se dá o reconhecimento de Orestes e Electra. Isso não ocorre em *Clitemnestra*. Electra indaga quem são os rapazes diante do túmulo. Para não serem descobertos, Pílates se antecipa, diz que são estrangeiros, de Creta, e que o amigo perdeu o pai recentemente. Na sequência, na exposição do relato, Orestes se nomeia:

ORESTES:
 Ao ferro sucumbiu dos assassinos,
 Que, não contentes com estrangulá-lo
 Como leões famintos retalharam,
 As entranhas e os membros lhe arrancaram;
 E eu, seu filho, vingar não sei-lhe a morte,
 E sua sombra, me seguindo sempre,
 Parece me bradar: ‘Vingança, Orestes’.
 (Silva, 1846, p. 8).

Com o retorno de Orestes, resta saber, então, qual o plano de ação: como aparecer “perante Egisto,/ E sob qual pretexto?” (Silva, 1846, p. 9). É de se antecipar que o artifício da

falsa morte de Orestes não foi utilizado por Norberto. Pílates até sugere tal estratégia, apontando como sendo o melhor, mas Orestes diz não ser o melhor caminho:

ORESTES:
Esse caráter
Não nos convém tomar, que da mentira
Fica-nos mal a máscara.
(Silva, 1846, p. 9).

É de se acrescentar que o tema da falsa morte de Orestes não está de todo ausente em *Clitemnestra*, mas aparece em outro contexto. Após matar Agamêmnon, Egisto faz circular a notícia falsa de que Orestes fora imolado. Trata-se de um recurso utilizado pelo regicida para aplacar a fúria do povo, que bradava para que Orestes assumisse o trono:

ELECTRA:
[Egisto] Fez espalhar por Argos e Micenas
Que ao sair de Fócida imolado
Havias sido [...]
Mas eu constante fui em desmenti-lo,
Antevendo em tudo isto um artifício.
(Silva, 1846, p. 9).

Já que o tema da falsa morte ficou em suspenso, ao menos como está estabelecido na tradição, Orestes sugere outro, e em comparação à narrativa mítica, recai no inusitado:

ORESTES:
Clitemnestra
Não poderá, Electra, auxiliar-nos?

ELECTRA:
Clitemnestra?... Se as tuas esperanças
Nela só tens, desiste já da empresa.
Não vê, não ouve, não atende, e entanto
De Agamêmnon a sombra lhe aparece
Como a bradar eterno da vingança,
E ela, desfeita em prantos e temores,
Manda fazer, para apagar-lhe as iras,
Precos e libações sobre o túmulo,
E dos braços do vil jamais se aparta.
ORESTES:
Oh! que mulher! Que mãe!
(Silva, 1846, p. 9).

Desde o início, Orestes regressa para vingar o pai – “eu lhe jurei vingança e hei de vingá-lo” (Silva, 1846, p. 5) –, e ao sugerir o auxílio de sua mãe, fica evidente que ele desconhece a participação de Clitemnestra no assassinato de Agamêmnon. Mais: a vingança recai exclusivamente sobre Egisto, embora Clitemnestra seja apontada pelos filhos como partícipe no crime. Na Cena V do Segundo Ato, que dialoga com uma fala do Orestes

esquiliano (*Coéforas*, v. 246-263), quando o filho de Agamêmnon faz o juramento ao morto, é exclusivamente contra Egisto que ele se volta, contra o tirano que lhe usurpou o trono.

ORESTES:
 Ó numes de meu pai! Deuses da Grécia,
 Testemunhas do opróbrio de Micenas,
 Que vês privados de seus pais os filhos,
 E entregues ao dragão do despotismo
 Que os devora e os proscree a seu bom grado!
 Se surdos vos mostrais e indiferentes
 À família do herói que outrora honrou-vos,
 Quem vos ofertará mais sacrifícios?
 De todo aniquilada a raça d'água,
 Dareis mais aos mortais propício augúrio?
 E a família dos Atridas extinta,
 Não se extinguirá do altar o fogo?
 Dai-nos pois proteção, dai-nos arrimo!
 Sacrossantas relíquias venerandas
 Dessas falanges que envolvidas virão
 Em chamas, sangue e fumo, a fausta Tróia
 Encostar-se no chão, tornar-se cinzas,
 Erguei-vos, vinde a mim, e ao nosso esforço
 Banqueteará por terra a tirania!
 Algozes de Micenas e Argos,
 Prediletos infames do tirano,
 Vinde medir comigo vossas forças,
 E a dextra derrubar que empunha o raio!
 Ó sombra de Agamêmnon ilustre e grande!
 Eu te darei a vítima que pedes.
 (Silva, 1846, p. 10).

Apoiado por Electra, Orestes, ao ficar frente a frente com a mãe, até chega a investir contra ela, mas recua horrorizado, e termina por abraçá-la:

CLITEMNESTRA:
 Vinde
 À mim, dai-me o castigo de meus crimes!
 Eis meu peito! Feri minhas entranhas!
 A vida me arrancai, que a vossos golpes
 Primeira cairei feita pedaços
 Antes que morra Egisto!

ORESTES, *investindo para Clitemnestra*.
 Sim, pois morre,
 E com a vida...

ELECTRA:
 Ó céus! Atende, Orestes!
 (*Arremessando-se entre Orestes e Clitemnestra.*)
 Clitemnestra!

ORESTES, *recuando*.
 Que horror!
 (*Imóvel como estupefato, deixa, como horrorizado, cair a espada e o escudo.*)

[...]

CLITEMNESTRA, *querendo abraçá-lo*.
Orestes!

ORESTES, *abraçando-o*.
Clitemnestra!
(Silva, 1846, p. 16).

Com as modificações da trama trágica grega, não é de se estranhar a construção do temperamento de Clitemnestra em relação aos filhos. A rainha de Micenas até chega a sugerir que Egisto faça uma reconciliação com Orestes. Mas sendo uma família maldita que carrega um *miasma*, Egisto não vê qualquer saída: “enquanto existir de Atreu um filho,/ Não poderá jamais viver tranquilo/ Um filho de Tiestes” (Silva, 1846, p. 15). Em relação à Electra, Clitemnestra condena a filha por afrontar Egisto, mas quer poupá-la da condição de escrava, sugerindo a união com Aleto, para alçá-la “ao trono,/ Aonde um dia imperes, rodeada/ Do prestígio real” (Silva, 1846, p. 7). Quando Electra recusa a mão do pretendente e o trono, que por direito pertence ao irmão, Clitemnestra se volta violentamente contra ela: “Insensível serei para teus rogos,/ Inclemente serei para teus prantos” (Silva, 1846, p. 7).

Se a Electra grega é inflexível, que com suas palavras de ódio dá forças para que Orestes mate Clitemnestra, a Electra brasileira não segue o mesmo padrão. Semelhante a Orestes, ela avança contra a mãe, mas, em seguida, recua, desculpando-se pelas férreas palavras que lançara:

ELECTRA:
Porém que vejo?
Tu soluças e choras! Ah! não chores!
Desatinadamente discorria...
Sim, tu és minha mãe, Clitemnestra,
E eu te peço perdão se assim falando
Te flagelo e te agravo... Ah! me desculpa,
Que deixei-me levar por minhas iras...
(Silva, 1846, p. 4).

Nesse ponto, concordamos com Adêt (1844, p. 363), ao afirmar que a “vingança, essa paixão imensa e poderosa, é o assunto principal, único até [de *Clitemnestra*]”, mas que “o amor de Electra no fim resfria a ação, a divide, e tira a energia desse caráter forte e inflexível”. Para Adêt (1844, p. 363), o “poeta brasileiro julgou que não devia conceber o caráter de Electra da mesma maneira que os três poetas gregos, e alguns modernos que os imitaram, e assim o enfraqueceu: a vingança é tudo quanto deve e pode entrar na alma de Electra”. Ainda segundo o autor mencionado, Norberto “aproveitou de Ésquilo, e felicitamo-lo, o sonho de Clitemnestra; enquanto ao desfecho, que é tirado de Alfieri, não lhe tributaremos os mesmos elogios; é para nós muito acima o trágico sublime e simples do desfecho da composição de Sófocles” (Adêt, 1844, p. 363).

3.2.5 O matricídio

Como já antecipamos, Orestes retorna a Micenas para vingar-se exclusivamente de Egisto, o que recai no plano político, pois seu foco é restabelecer o trono que lhe fora usurpado; é o que diz Electra, ao saber que Egisto não mais vive: “Sobre vossas cabeças, que no trono/ Dos Atridas impera o grande Orestes” (Silva, 1846, p. 19). E também Orestes, ao cometer o assassinato: “Salvei a pátria e restaurei o trono/ Que infame regicida me roubara” (Silva, 1846, p. 20). Sem comprometer o enredo, *Clitemnestra* poderia terminar no Quarto Ato, mantendo coerência do enredo: a vingança e o restabelecimento do trono.

ORESTES, *embuçado em seu manto, caminhando vagarosamente, todo trêmulo, traz na mão o punhal tinto de sangue e gotejando, e a mão dobrada sobre o peito; para, ergue a mão, e olhando terrivelmente para o punhal, exclama com voz cavernosa a tempo que fuzila:*

Agamêmnon, estás vingado!

(Deixa cair a mão e respira com satisfação; ouve-se o estampido horrível do trovão, e o pano desce lentamente.) (Silva, 1846, p. 19).

Mas *Clitemnestra* não termina neste ponto, o autor quis mais; deu sequência à sua reescrita, criando um Quinto Ato. Nesse ponto e aos nossos propósitos, importa-nos a Cena V. Após cometer o tiranicídio, Orestes pergunta a Pílates se ele viu *Clitemnestra*, que no Ato anterior ficara às portas do jardim. O amigo, então, diz que a viu “Entre o tropel de mortos e feridos” (Silva, 1846, p. 20). Ora, Egisto está morto, e também *Clitemnestra*. Joaquim Norberto respeita as convenções da arte trágica grega, pois o ato homicida é perpetrado fora de cena, isto é, longe dos olhos do público. Se na tragédia grega é função do Mensageiro “narrar” os pormenores ocorridos fora de cena, e já que o autor brasileiro não se utilizou desse personagem, coube a Pílates tal função.

Após Orestes descobrir-se assassino de sua própria mãe, o caráter inusitado prossegue: “E quem foi que assassinou-a?/ Fala, quero vingar a sua morte” (Silva, 1846, p. 20). Semelhante a Édipo, este Orestes quer saber quem é o assassino, o que recai na ironia trágica. Ele é pego pela palavra, pois Orestes desconhece o fato de ser ele o assassino:

PÍLADES:
 Meu Orestes,
 No furor da peleja, quando o peito
 De Egisto apunhalavas... cega de ira...
 Uma mulher... ante ele se lançando...
 Com o ferro transpassaste ambos os peitos!
Clitemnestra...
 (Silva, 1846, p. 21).

O tema do matricídio é construído distintamente nos três tragediógrafos⁸⁰, e na *Electra* de Sófocles é apenas dever religioso: ao matar Clitemnestra, Orestes diz que “As coisas do palácio/ vão bem, se Apolo bem profetizou” (v. 1424-1425). Na *Electra* de Eurípides é apenas crime, mas Orestes toma como dever religioso: “como matar a que me criou e gerou?”⁸¹ (v. 969), indaga o filho de Agamêmnon, que vê “muita insciência” (v. 971) no vaticínio de Apolo, mas decide pelo assassinato da mãe: “Se aos deuses apraz/ seja” (v. 986-987). Em *Coéforas*, por sua vez, é simultaneamente crime e dever religioso. No momento em que ergue o punhal contra Clitemnestra, Orestes recua – “Pílates, o que fazer? Temo matar a mãe” (v. 899) – e o amigo o lembra do vaticínio de Apolo e dos fiéis juramentos realizados diante do túmulo de Agamêmnon: “Onde no porvir os vaticínios de Lóxias/ dados em Delfos e os fiéis juramentos?/ Tem por hostis a todos mas não aos Deuses” (v. 900-902).

No mito de Electra, o desejo de vingança recai não só no querer humano – de Orestes e, principalmente, de Electra – mas também no querer divino, representado por Zeus, por Apolo e pelas Erínias. O autor de *Clitemnestra* acrescenta ao enredo trágico novidades, e o tema do matricídio, se comparado à tradição, é disparatado – seja porque ele tentou inovar, criando uma *peripécia*, fazendo Orestes matar Clitemnestra por engano, surpreendendo o público e o leitor, seja porque quis adaptar o tema ao gosto da época, ao teatro romântico.

O fato de o tema do matricídio, tal qual como aparece na conhecida narrativa mítica grega, ter ficado em suspenso, foi observado por Adêt (1844, p. 363), ao afirmar que “seria mais clássico, mais cheio de terror, mais histórico que Orestes, para vingar a morte de seu pai, que o chama do túmulo, matasse a mãe por sua própria vontade, e não por acaso”⁸².

3.2.6 O destino e o trágico

Toda vez em que se procura uma definição para o gênero tragédia, é imprescindível regressar à *Poética* de Aristóteles:

⁸⁰ De acordo com Araújo (2014, p. 16), “Se Ésquilo afirma a ordem da justiça divina que imprime a Orestes uma expiação de seu crime, em Eurípides predomina a responsabilidade do homem por sua própria ação. Desse modo, a distinção entre os dois se estabelece no plano que distingue o divino do humano. Em Ésquilo, há uma comunhão entre deus e homem que permite um estreitamento dos valores éticos e religiosos. Em Eurípides, essa ideia enfraquece. O homem, assumindo controle por seus atos, distancia-se da divindade. Para Sófocles, a experiência do divino em relação ao humano não é de consonância como faz Ésquilo, tampouco de distanciamento à maneira de Eurípides. Para ele, o herói adverte uma discrepância entre si mesmo e as forças atuantes no mundo, e o seu conhecimento não é suficiente para que haja um completo desligamento dos deuses”.

⁸¹ Todas as citações de *Electra*, de Eurípides, são traduções de Jaa Torrano.

⁸² Neste ponto, não se pode deixar em suspenso as aproximações de *Clitemnestra* com a *Electra* (1799), de Francisco Dias, pois nessa peça o tema do matricídio também ocorre de modo involuntário.

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (Aristóteles, *Poética*, 1449b 24-28).

Mas, em relação à essência do fenômeno trágico, como diz Bornheim (2007), Aristóteles silencia. Segundo Lesky (2015, p. 27), “os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver o mundo como um todo” (Lesky, 2015, p. 27). Nessa esteira, na “Introdução” de seu *Ensaio sobre o trágico*, Szondi (2004, p. 230) não deixa de afirmar que “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia”. Na décima das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e criticismo*, Schelling situa o trágico no campo das antinomias radicais, ao afirmar que a tragédia mostra embate entre a liberdade (subjetivo/herói) e a necessidade (objetivo/destino):

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo *contra* a fatalidade e, contudo, terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuraram, estava no conflito entre a liberdade humana e a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha *necessariamente* de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* que se prestava à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo com que o seu herói *lutas*se contra a potência superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que pelo crime cometido pelo *destino* (Schelling apud Szondi, 2004, p. 29).

Essa premissa é retomada pelo filósofo alemão em sua *Filosofia da Arte*, ao sustentar que o essencial na tragédia nada mais é do que o conflito “entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva, o qual o conflito não se encerra com um ou outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença, ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas” (Schelling, 2010, p. 316). Mais adiante, o autor afirma:

Foi demonstrado que um verdadeiro conflito entre liberdade e necessidade só pode ocorrer naquele caso indicado em que o culpado se torna criminoso pelo destino. Mas que o culpado, que apenas sucumbiu à supremacia do destino, seja no entanto castigado, era necessário para mostrar o triunfo da liberdade, era reconhecimento da liberdade, *honra* que lhe cabia. O herói tinha de lutar contra a fatalidade, senão de modo algum haveria conflito, exteriorização da liberdade; ele tinha de sucumbir

àquilo que está sujeito à necessidade, mas para não deixar a necessidade vencer sem ao mesmo tempo a vencer de novo, o herói tinha também de expiar voluntariamente a culpa – infligida pelo destino. O maior pensamento e a maior vitória da liberdade é suportar voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir, porém, com uma declaração de sua vontade livre (Schelling, 2010, p. 318-319).

Embora se manifeste em diversos gêneros da arte, ou até mesmo no próprio sentido existencial, é na tragédia que melhor se pode verificar o trágico, pois “a essência do trágico (se existe uma) só se descobre por meio de uma poesia, de uma representação, de uma criação de personagem; em suma, o trágico é primeiro mostrado em obras trágicas, operando por heróis que existem plenamente no imaginário” (Ricoeur apud Pavis, 2015, p. 416). Esta tese também é defendida por Schelling (2010, p. 313-314), ao afirmar que o conflito trágico tem “necessariamente de aparecer simbolicamente na arte” e “exposta por indivíduos”, no espaço da cena teatral, ou seja, por meio da representação do imaginário.

De fato, “um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que seja vivido por alguém, que exista um homem trágico” (Bornheim, 2007, p. 73). Mas, o trágico não se manifesta apenas do ponto de vista subjetivo, do herói; há outro pressuposto, o qual é “até mesmo mais radical que o homem, porque se refere àquela realidade que permite o próprio advento do herói trágico. Este outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico” (Bornheim, 2007, p. 73), que pode ser, por exemplo, a justiça divina ou o destino. É a partir da bipolaridade que se dá a vivência trágica. Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos, “e a partir da polaridade da situação faz-se possível o conflito” (Bornheim, 2007, p. 74), o qual é desencadeado pela ação trágica. Esta, por sua vez, surge quando aqueles dois polos, imediatamente entram em conflito. “O conflito se compreende [...] como suspenso na tensão dos dois polos. Deve-se mesmo afirmar que todo trágico reside nesse estar suspenso na tensão entre os dois pressupostos fundamentais” (Bornheim, 2007, p. 74).

Ao falar sobre a ação trágica, Vernant (2014) tece as seguintes considerações:

Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de uma natureza humana que tem seus caracteres próprios e que, em consequência, os planos humano e divino sejam bastante distintos para oporem-se; mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficiente para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (Vernant, 2014, p. 23).

Na confluência entre o transcendental e o imanente, ergue-se o herói trágico, que, ao ultrapassar o *métron*, desvencilhando-se das leis estabelecidas pelos deuses, comete uma *hybris* terrível. No fragmento 94, Heráclito (*apud* Bornheim, 2007, p. 26) diz que “o sol não pode ultrapassar as suas medidas, e se o fizer as Fúrias o perseguirão até que a justiça se restabeleça”. Esta instância intransponível é para mostrar que as relações humanas estão permeadas de conflitos inevitáveis. Conforme destaca Brandão (1984, p. 18),

[...] se o homem ultrapassa o *métron*, a medida “humana” de cada um, comete de imediato uma *hybris*, a violência feita a si próprio e à divindade. A *hybris* fatalmente gera a *némesis*, a justiça distributiva e, por consequência, a punição pela injustiça praticada: é o ciúme divino, pois que o mortal em *hybris*, após ultrapassar o *métron*, é de certa forma um competidor, um emulo dos deuses. O castigo é imediato: *áte*, a cegueira da razão, se apossa do pobre mortal. Tudo o que este fizer, fá-lo-á em direção ao abismo final, a queda fatal nos braços da *Moirá*.

Mesmo com as alterações na narrativa mítica, é possível encontrar aspectos do trágico em *Clitemnestra*, pois nela também estão presentes aqueles dois pressupostos fundamentais e possibilitadores do trágico: o imanente (herói) e o transcendental (divino/destino). Em *Clitemnestra*, por mais que Orestes cometa o matricídio involuntariamente, os destinos fatídicos das personagens não deixam de efetuar-se, inexoravelmente. Também ao lado de Orestes está a justiça divina:

ORESTES:
É chegado
O momento de consultar se os deuses
Me são ou não propícios.
(Silva, 1846, p. 6).

Em outra passagem, diz Electra:

ELECTRA:
Justos os deuses
Foram para conosco, que atendíveis
Julgaram nossas súplicas e rogos.
(Silva, 1846, p. 19).

Na Cena V do Primeiro Ato, quando Electra cobra vingança pela morte de seu pai, e quando ela enfrenta a mãe, lembrando-a de seu crime, Clitemnestra afirma:

CLITEMNESTRA:
Por seus lábios
Falam-me os próprios deuses e Agamêmnon.
(Silva, 1846, p. 4).

Egisto, antes de sucumbir, antevê seu destino fatídico, cuja ruína é certa:

EGISTO:

A lua, que brilhava em céu de estrela
Entre nuvens e trevas ocultou-se,
E o horizonte tornou-se escuro e opaco,
Vaticínio de nossa desventura.
(Silva, 1846, p. 15).

No palco trágico de *Clitemnestra* mata-se e também se é morto, e o desfecho dessa tragédia pode ser lido à luz da interpretação de Lesky (2015), quando o autor trata do “conflito trágico cerrado” e da “situação trágica”. Enquanto que no conflito trágico cerrado “não há saída [ao herói] e ao término encontra-se a destruição”, na situação trágica “há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição” (Lesky, 2015, p. 38). Em *Coéforas*, enquanto que o destino de Clitemnestra se dá a partir do conflito trágico cerrado, em que não se tem alternativa a não ser o seu aniquilamento, Orestes aparece enredado em uma situação trágica, a qual o leva à loucura. Por isso, Lesky (2015, p. 39) afirma que “O conflito em que está envolvido Orestes é inimaginavelmente horrível, mas o conflito não é cerradamente trágico, pois admite reconciliação, a liberdade das potências combatentes e, nessa reconciliação, a liberdade da dor e do sofrimento”.

Em Norberto, o fim trágico de Clitemnestra também resvala em um conflito trágico cerrado: também não lhe resta outra saída a não ser seu aniquilamento. Seu crime, ao pactuar com o assassinato de Agamêmnon, requer reparação, pois a justiça precisa ser restabelecida. Em relação ao personagem Orestes, também aparece em uma situação trágica, cujo fim é a loucura. Sangue consanguíneo derramado requer sangue como paga. Os mortos regressam – “Oh! parricida! As fúrias te persigam!” (Silva, 1846, p. 22), diz o séquito de Clitemnestra ao filho – e Orestes presencia as invisíveis Erínias:

ORESTES:

Morta! morta! e por mim, quem deu-me a vida!
E seus lábios pra sempre se fecharam
Troando sobre mim tão fero anátema:
“Oh! parricida... as fúrias te persigam!”
(*As damas conduzem o cadáver de Clitemnestra para fora da cena; Orestes, arrebatado em furor, persegue sem ver o que se passa ante si.*)
Parricida! Que infâmia! Parricida!
Oh! nada mais me resta! Oh! perdi tudo!
Com o selo do opróbrio subo ao trono,
E a sua maldição será comigo
Para sempre, pra sempre, sempre, sempre!
Oh! se ela pudesse inda falar-me,
Dizer-me tão somente: “Eu te perdô!”
Porém como? Está morta! assassinei-a!
Oh! que tropel de fúrias lá diviso!
Já correm para mim, já me rodeiam!
Horrores sobre horrores me circundam!

Não, não é ilusão... é ela... é ela...
 Que, irados olhos para mim volvendo,
 Descerra os lábios e iracunda exclama:
 “Oh! parricida! As fúrias te persigam!”
 (Silva, 1846, p. 22).

As Erínias são divindades punitivas que nasceram do sangue que caiu sobre a Terra, quando Crônos mutilou o testículo de Urano. Conforme destaca Brandão (2008, p. 353), as Erínias se apresentam “como verdadeiros monstros alados, com os cabelos entremeados de serpentes, com chicotes e tochas acesas nas mãos, prontas para castigar na terra e nos infernos, sua residência habitual, os infratores de determinados preceitos morais”. O autor acrescenta, ainda, que, de início, elas eram as guardiãs da ordem e da natureza das coisas, “no sentido físico e moral, o que as levava a punir todos que ultrapassassem seus direitos em prejuízo dos outros, tanto entre os deuses quanto entre os homens. Tornaram-se depois especificamente as vingadoras do crime, em particular do *sangue parental* derramado” (Brandão, 2008, p. 353). Por fim, vale acrescentar que a função dessas terríveis divindades não é apenas a de castigar um “homicídio parental voluntário ou involuntário, mas o homicídio em si, porquanto o assassinio é um μῑασμα (miasma), um *miasma*, uma terrível mancha religiosa que põe em perigo todo o grupo social em cujo seio é praticado” (Brandão, 2008, p. 353).

Mesmo com a ausência de estudo da crítica especializada no século XIX, vazio que perpassou o século XX e adentrou o século XXI, é preciso considerar a inovação de *Clitemnestra* aos Estudos de Recepção dos Clássicos no Brasil, pois é a primeira vez que um autor brasileiro revisita um mito trágico grego. Ou, ainda, é a primeira vez que Electra, Orestes e Clitemnestra estão presentes na dramaturgia brasileira. Na contramão da dramaturgia do Romantismo brasileiro, que valorizava os aspectos nacionalistas, Norberto procura na antiguidade clássica os motivos para a sua criação dramática.

4 *ELECTRA NO CIRCO* (1944), DE HERMILO BORBA FILHO

“Levem-me destas salas coloniais, espaçosas e brancas,
Onde os espíritos do mal confabulam atrás das cortinas,
Senão me despencarei das cortinas, me enforcarei como
[meu tio”].
(Murilo Mendes, “A casa dos Átridas).

No quadro geral, as dramaturgias das décadas de 1940 e 1950 figuram no cenário nacional de forma grandiosa e inovadora, antes porque apresentam diversas transformações e renovações. É nesse período que se situa, por exemplo, *Vestido de noiva* (1943), peça que Magaldi (1997, p. 217) localiza como sendo a “lufada renovadora” – o marco da moderna dramaturgia brasileira. A partir de 1940, vários foram os autores que retomaram e ultrapassaram os empreendimentos pioneiros realizados por Álvaro Moreyra (1888-1964), Flávio de Carvalho (1899-1973) e Renato Viana (1894-1953) de tentar modernizar a cena brasileira nas primeiras décadas do século XX, a exemplo de Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1984), Hermilo Borba Filho (1917-1976) e Ariano Suassuna (1927-2014), dentre outros. A produção desses autores “legou ao repertório nacional textos que, em poucas décadas, atingiram o estatuto de clássicos” (Guzik, 2013, p. 117).

Por mais que tenham surgido novas experiências de variados quilates e propósitos, depreende-se que, no conjunto, “essa produção formou um arco que se estendeu do drama psicológico ao teatro social, da temática regional à urbana, da pesquisa de linguagem à retomada de modelos neoclássicos” (Guzik, 2013, p. 117). A dramaturgia dessa nova geração apresenta um rompimento, pois ambiciona questões que vão além dos temas e das formas fixas da *comédia de costumes*, do *teatro de revista* e do *teatro de sessões*, gêneros predominantes no século XIX e início do século XX.

É evidente que tais realizações estavam em descompasso com a renovação cênica empreendida por diretores como André Antoine, Constantin Stanislávski, Gordon Craig e Jacques Copeau, dentre outros, e, provavelmente, esse foi um dos motivos pelos quais os críticos teatrais daquele período avaliaram negativamente essas iniciativas artísticas porque, embora obtivessem grande sucesso de público, elas não foram capazes de estabelecer sintonias com os princípios de modernidade e modernização – identificados nos textos pela estrutura dramática e pelos temas abordados, enquanto que, do ponto de vista cênico, o trabalho do diretor e a dimensão narrativa da iluminação tornaram-se elementos essenciais da modernidade –, princípios que, naquele momento, marcaram as sociedades europeias e norte-americanas (Guinsburg; Patriota, 2012, p. 91-92).

Ainda sobre a produção teatral do início do século XX, Fernandes (2013) destaca que o sistema teatral deu continuidade ao modo de produção do século anterior, centrando-se

na figura do primeiro-ator que, geralmente, era o dono da companhia. Era de se esperar que a velha tipologia dramática de encenação e de interpretação levasse a limitações no campo da escrita dramática, seja no nível temático, seja no nível estético-formal. Nesse período, era extremamente comum encomendarem peças, as quais destinavam-se ao lançamento e ao estrelismo do primeiro-ator. A galeria de enredo e tipos de personagens fixos limitava o avanço temático. Ademais, “a pesada carga de espetáculos semanais – de segunda a segunda, com matinês e sessões corridas – desembocou na acomodação e na recusa em testarem-se novas experiências” (Fernandes, 2013, p. 43).

A Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, em 1922, ficou sendo, para a crítica, o divisor de águas da produção artística brasileira, pois separa, dentre outros aspectos, o passado e o academicismo do novo espírito que ingressou no Brasil na contemporaneidade. De fato, as vanguardas europeias das duas primeiras décadas do século XX incorporaram significativas contribuições à arte brasileira. O teatro, no entanto, não sentiu o sopro renovador, permaneceu à margem. As tentativas de modernizar a cena teatral brasileira, naqueles anos, “não lograram modificar esse panorama, oferecido pelo profissionalismo. O palco brasileiro marginalizava-se, então, em face do movimento renovador do teatro europeu, registrado desde fins do século XIX trazendo para o primeiro plano a figura do encenador” (Magaldi, 2006, p. 77). A sintonia deveria estar alinhada, também, aos outros segmentos da arte teatral: dramaturgia, cenografia, iluminação, intérpretes, etc.

O fato é que, a partir do final da década de 1930, o cenário teatral, mesmo que a passos lentos, começa a passar por transformação, encaminhando-se rumo à modernidade. À medida que o espetáculo adquire expressões inovadoras, inscrevendo o Brasil no território da modernidade teatral, a escrita dramática, em igual proporção, inova e amplia, dentre outros aspectos, o leque temático. Assim, podemos encontrar, por exemplo, uma quantidade significativa de dramas com temas míticos – e aqui me refiro ao de tema trágico – nunca antes ocorrida no Brasil, ao menos na mesma proporção e anterior às produções da década de 1940.

Hermilo Borba Filho⁸³, dramaturgo a que nos dedicaremos no presente capítulo, foi um autor que encontrou na cultura popular nordestina o substrato para a sua criação dramática. A cultura popular perpassa não apenas em sua obra, mas também toda a visão de

⁸³ Dentre suas obras, destacam-se: *A felicidade*, *Parentes da ocasião*, *O presidente da república*, *Círculo encantado*, *Vidas cruzadas*, *João sem terra*, *O vento do mundo*, *Cabra cabriola*, *A barca de ouro*, *Os bailarinos*, *Três cavalheiros a rigor*, *As moscas*, *O bom samaritano*, *Electra no circo*, *O cabo fanfarrão*, *Donzela Joana*, *Sobrados e mocambos*, dentre outras. Na prosa, entre romances, novelas e contos, escreveu *Os Caminhos da solidão*, *Sol das almas*, *Margem das lembranças*. *Um Cavalheiro da Segunda Decadência – I*, *A porteira do mundo*. *Um Cavalheiro da Segunda Decadência – II*, *O cavalo da noite*. *Um Cavalheiro da Segunda Decadência – III*, *Deus no pasto*. *Um Cavalheiro da Segunda Decadência – IV*, *Agá*, *O general está pintando*, *Sete dias a cavalo*, *As meninas do sobrado*, *As pernas daquela moça*, *História de um Tatuê*, *Os Ambulantes de Deus*.

mundo e formação de Borba Filho. Por outro lado, o autor procurou atrelar o universal e o particular, o clássico e o moderno, uma vez que algumas de suas peças têm como assunto os temas da antiguidade clássica, a exemplo de *Electra no circo* (1944), tragédia que retoma o mito da maldita família dos Atridas e que será analisada no presente capítulo.

4.1 Hermilo Borba Filho e a Cultura Popular Nordestina

Dramaturgo, ator, encenador, ensaísta, crítico, professor universitário e amante da Cultura Popular Nordestina, Hermilo Borba Filho nasceu em 1917, em Engenho Verde, município de Palmares, em Pernambuco, e faleceu em Recife, em 1976; na ocasião, o autor preparava sua tese de doutorado intitulada “Espetáculos Populares Nordestinos e o Teatro Brasileiro”. Embora tenha se formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Recife, em 1950, nunca exerceu a profissão de advogado. Na Faculdade de Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), fundou, em 1958 o curso de Teatro de Belas Artes de Pernambuco, no qual também exerceu a função de docente.

Ao longo da carreira, além de ator e autor, Borba Filho trabalhou em diversas instituições culturais, tais como: Serviço Nacional de Teatro (SNT), Secretaria de Educação e Cultura de São Paulo, Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, Escolinha de Arte do Recife e Centro Cultural Luiz Freire. Além disso, ele integrou diversos grupos teatrais em Recife: Grupo Gente Nossa (GGN / 1939); Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP / 1942-1945); Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP / 1945-1952); Teatro Arena do Recife (1960-1964); Teatro Popular do Nordeste (TPN / 1960-1976).

Durante toda sua vida, Borba Filho se dedicou à arte da cena, seja escrevendo textos dramáticos, seja obras teóricas sobre a arte da representação, a exemplo de *Teoria e Prática do Teatro* (1960), *Diálogo do Encenador* (1964), *Espetáculos Populares do Nordeste* (1966), *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (1966), *Apresentação do Bumba-meu-boi* (1967), *História do Espetáculo* (1968). Atento às dramaturgias e às teorias do teatro ocidental, Borba Filho “se apropria delas aplicando-as nas manifestações teatrais do Nordeste” (Ferreira, 2021, p. 22-23).

No campo da dramaturgia, a tragédia *Electra no circo*, cujo título já é sugestivo, é um exemplo singular, pois o demasiado conhecido mito dos Atridas é “transportado” para um picadeiro circense do nordeste brasileiro. A mencionada tragédia brasileira, além de dialogar com a *Electra* de Sófocles e com a *Oresteia* de Ésquilo, dialoga com diversas obras consagradas do drama moderno, sobretudo *Seis personagens à procura de um autor* (1921) de

Luigi Pirandello (1867-1936), *O sonho* (1901) de August Strindberg (1849-1912), *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues e *Electra enlutada* (1931) de Eugene O'Neill (1888-1953). Como se vê, Borba Filho é detentor de um repertório artístico que abarca referências históricas e culturais do teatro europeu, do teatro americano e do teatro brasileiro, bem como debates artísticos e temáticos do século XX. Foi esse repertório eclético, alinhado “à dinâmica criativa das manifestações culturais do Nordeste brasileiro, que contribuíram para o estabelecimento de seus parâmetros qualitativos” (Guinsburg; Patriota, 2012, p. 79).

No que diz respeito às manifestações culturais e populares do nordeste brasileiro, no livro *Espetáculos populares do nordeste*, publicado em 1966, Borba Filho analisa quatro importantes composições cênicas e culturais populares, a saber: o fandango⁸⁴, o pastoril⁸⁵, o mamulengo⁸⁶ e o bumba-meu-boi⁸⁷. Nesta última, o autor encontra um rico receptáculo de inspiração: “O Bumba-meu-boi é um dos mais ricos espetáculos populares do Nordeste, tem sido da maior importância na minha vida de homem de teatro; através dele procuro e tento o caminho para um espetáculo especificamente brasileiro” (Borba Filho, 2007, p. 23).

Em outro texto de sua autoria, “Atualidade do bumba-meu-boi” (1970), o dramaturgo encontra nesta manifestação artística popular influências europeias, sobretudo no

⁸⁴ “Fandango é um bailado dos marujos ou *marujada* e ainda *chegança dos marujos* ou barca nalguns Estados do Norte e Nordeste [...]. O fandango (Nordeste e Norte) ou marujada (leste e sul do Brasil) é representado no ciclo do Natal, com personagens vestidos de fardas oficiais de Marinha e marinheiros, cantando e dançando ao som de instrumentos de corda. [...] No fandango ocorre nalguns estados (Ceará, Bahia, Paraíba, onde o chamam “Barca”), a presença de mouros que atacam a nau e são vencidos e batizados, episódios que constituem a *chegança* ou *chegança dos mouros*. Em Pernambuco e Rio Grande do Norte não há mouros nem lutas guerreiras. Nem mesmo o trecho amoroso da *saloia* como há na barca de Paraíba. No Rio Grande do Norte, onde o fandango é exibido desde princípios do séc. XIX ininterruptamente, consta de vinte e quatro jornadas (partes), sendo a nau catarineta a décima sexta” (Cascudo, s/d, p. 383)

⁸⁵ “Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguarda-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores, e ocorria a presença de elementos para uma nota de comicidade, o velho, o vilão, o saloio, o soldado, o marujo, etc. Os pastoris foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação ‘quinhentista’ de ‘jornadas’ e ainda mantêm no nordeste do Brasil” (Cascudo, s/d, p. 682).

⁸⁶ Em *Fisionomia e espírito do mamulengo* (1966), Borba Filho (1966, p. 84) assim define o mamulengo: “é uma espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevada. Por detrás de uma empanada escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e da atualidade. Tem lugar por ocasião de festividades da Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essas distrações, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias”.

⁸⁷ O nome apresenta variações, a depender da região; em Recife é “Boi Calemba, bumba” (Cascudo, s/d, p. 192). Trata-se de um “folguedo brasileiro de maior significação estética e social [...]. Exibe-se de meados de novembro à noite de Reis, 6 de janeiro, pertencendo ao ciclo do Natal e sua presença no carnaval é reprovada pelos tradicionalistas. Apresenta-se em terreiro livre, campo aberto, não demandando tablado[...]. A mais antiga menção é do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852) no seu periódico *O Carapuzeiro*, de 11 de janeiro de 1840, no Recife, já constituído com figuras, bailados e enredo. [...] O Nordeste deve ter sido sede de formação e de conforto. [...] O auto, como existe no Brasil, não ocorre em paragem alguma do mundo. [...] O bumba-meu-boi é um auto de excepcional plasticidade e o de mais intensa penetração afetiva e social. [...] O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso” (Cascudo, s/d, p. 192-196).

que diz respeito à estrutura, mas enfatiza que “seus assuntos, seus tipos, e música são essencialmente brasileiros” (Borba Filho, 1970, p. 89). Em termos de recepção, o autor tece, ainda, uma interessante aproximação dessa manifestação popular com o aspecto religioso do teatro grego:

Num espetáculo dessa duração, começando às nove horas e terminando às cinco da manhã, é espantoso como os intérpretes dancem, cantem e representem sem mostra de cansaço, tomando cachaça nas várias saídas da cena. Bebem os atores e bebe o público, numa variante atual das comemorações a Dionísio – o deus grego do teatro – quando os sátiros e as bacantes entregavam-se à orgia. Num Boi de Natal os figurantes usavam máscaras de pele de bode e é singular que isso aconteça, pois o bode (*tragos* em grego, dele se originando a palavra *tragédia*) era animal que se identificava com o deus Dionísio, os sátiros (companheiros do deus) vestindo-se com suas peles e a eles se assemelhando pela caracterização. No *Boi Misterioso* do Formigão (Afogados, Recife), comandado pelo Capitão Antônio Pereira há sessenta e quatro anos, a máscara também é um elemento importante e os atores que não usam máscaras lançam mão de uma maquiagem bem carregada de carvão ou farinha de trigo que se assemelha à própria máscara. A máscara ainda tem a função – como no teatro grego e no teatro brechtiano – de utilizar um menor número de intérpretes em várias personagens: é só mudá-la e transformar-se em uma nova figura, poupando um elenco numeroso (Borba Filho, 1970, p. 92-93).

A preocupação de Borba Filho de pensar a arte popular nordestina em suas múltiplas manifestações, bem como a modernidade teatral no Brasil, tem origem quando de sua participação nos grupos teatrais em Recife, como o Teatro de Amadores de Pernambuco, o Teatro do Estudante de Pernambuco e, posteriormente, o Teatro Popular do Nordeste. Esses grupos, e tantos outros que se formaram no Brasil no final dos anos 1930, surgiram, conforme destaca Fernandes (2013) como resposta ao teatro profissional das décadas de 1920 e 1930 que, como vimos, ignorou ou fizera pouco caso das conquistas modernistas das outras artes, como a literatura, a pintura, a música e a escultura. O teatro profissional do início do século XX sentiu-se confortável, julgava estar assentado em alicerce sólido, e

[...] não viu sua hegemonia ser ameaçada e continuou a desenvolver o tipo de trabalho que agradava o seu público fiel. Os grandes astros, primeiros-atores e geralmente donos das companhias dramáticas, conquistaram um prestígio que parecia inabalável. O repertório que se apresentavam ia ao encontro das expectativas dos espectadores, de modo que as transformações desejadas por intelectuais ou artistas ligados ao espírito moderno pareciam um sonho distante. As primeiras tentativas que visaram à modernização [...] foram efêmeras, em função de todo tipo de dificuldades enfrentadas, mas lançaram sementes que germinaram algum tempo depois (Fernandes, 2013, p. 43).

No Brasil, os teatros amadores surgem como uma arte alternativa, que tinha preocupações artísticas e nada comerciais, construindo, assim, “as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral” (Fernandes, 2013, p. 43). Ainda de acordo com Fernandes (2013, p. 58), o papel renovador do teatro amador pode ser agrupado em três

vertentes, ao menos as mais importantes: “a. o movimento carioca, entre os anos de 1938 e 1945; b. o movimento paulista, que durou de 1942 a 1948 e culminou com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática; c. o movimento pernambucano (com extensão para todo o Nordeste)”.

Sobre este último movimento, Jacobbi (2012, p. 163) afirma que a primeira amostra de “dramaturgia tipicamente nacional, com base na temática de miscigenação das raças, da luta de classes, das contradições religiosas e sociais, veio do Nordeste, do estado de Pernambuco, através de escritores apaixonados pela paisagem, pelo folclore e a vida no campo”. Para Magaldi (1997, p. 276), “Se procurássemos um denominador comum para certas contribuições regionais, veríamos, por exemplo, que o grupo recifense [...] caracteriza-se pelo aproveitamento do populário nordestino, pela poesia telúrica e pela comédia de marcado sabor local”. Nesse cenário, além de Borba Filho, destacam-se autores tais como: Issac Gondim Filho (1925-2003), Aldomar Conrado (1936-2018), Aristóteles Soares (1910-1989), Francisco Pereira da Silva (1918-1985), José Carlos Cavalcanti Borges (1910-1983), Luiz Marinho Falcão Filho (1926-2002), Joaquim Cardozo (1897-1978), dentre outros.

Diante disso, é de nosso intento neste tópico, falar sobre alguns grupos amadores do nordeste, sobretudo, de Pernambuco, pois aqui estão fincadas as origens que levaram ao surgimento de um dos grandes nomes da dramaturgia brasileira: Hermilo Borba Filho.

Entre 1932 e 1935, Borba Filho participa como ator em atividades desenvolvidas na Sociedade de Cultura de Palmares, sob a orientação de Miguel Jasseli (1902-1964). Em 1935 escreve a peça *A felicidade* e, com esse texto, inicia sua atividade de diretor de espetáculos, com montagens no Teatro Cinema Apolo. No ano seguinte, Hermilo muda-se para Recife e começa a trabalhar profissionalmente, na função de ponto, no Grupo Gente Nossa, sendo dirigido por Samuel Campelo (1889-1939). Segundo Borba Filho (1968), historicamente, o teatro moderno pernambucano nasceu com o Grupo Gente Nossa, cujo propósito era montar peças de autores brasileiros. Mas, o autor ressalta que não foi o que se sucedeu, pois as peças montadas eram inspiradas no repertório europeu, como o *vaudeville* francês. Nesse sentido, Pontes (1966, p. 47) afirma que, nos dez anos iniciais, o Grupo Gente Nossa “não foi aos bairros nem ao interior do Estado; não avançou na área popular”, pois centralizou as montagens na capital, atuando nos melhores teatros de Recife.

Já no início da década de 1940, no Grupo Cênico Espinheirense, Borba Filho dirige duas peças de autores brasileiros: *Fonte proibida* de Oduvaldo Vianna (1892-1972) e *Divino perfume* de Renato Viana (1894-1953). Em 1942, Borba Filho ingressa como ator no Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), na montagem da peça *A exilada* de Henry

Kistemaeckers (1872-1938). O aparecimento do TAP, criado por Valdemar de Guerra e seus companheiros, coincide com a criação de Os Comediantes, no Rio de Janeiro, em 1938, grupo amador que surgiu em decorrência da insatisfação com os rumos que o teatro brasileiro tomava. Aliás, foi o grupo Os Comediantes que, anos mais tarde, em 1943, montou *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, peça que, como dito na abertura deste capítulo, foi revolucionária, pois marca o início da modernidade teatral no Brasil. Conforme sugere Doria (1975, p. 185), “é possível que, até certo ponto, o êxito da iniciativa do grupo carioca tenha estimulado Valdemar de Guerra e seus companheiros no desenvolvimento de seus planos”. A verdade, porém, é que o TAP foi criado após o enfraquecimento do Grupo Gente Nossa.

O TAP modificou a cena teatral pernambucana e, durante longo período, “foi a única organização estável existente no Nordeste, oferecendo um repertório de qualidade ao seu público, não apenas em Recife, mas de outras capitais vizinhas” (Doria, 1975, p. 185). O repertório era vasto e eclético, ia de Luigi Pirandello (1867-1936) a Federico Garcia Lorca (1898-1936), de Eugene O’Neill (1888-1953) a Leonid Nicolaevitch Andreiev (1871-1919). Outro ponto a ser destacado é o fato de que Valdemar tinha a preocupação de não ser o único encenador do TAP; ele procurou diversas colaborações com diretores profissionais que já se destacavam em São Paulo e no Rio de Janeiro, como Zbgniew Ziembinski (1908-1978), Zygmunt Turkow (1896-1970), Graça Mello (1914-1979), Flaminio Bollini Cerri (1924-1978), dentre outros.

Por outro lado, o encontro com diversos artistas que passaram pelo TAP fez com que Borba Filho expandisse seu olhar sobre o teatro nacional:

O encontro dessa experiência artística com as contribuições trazidas por atores e diretores estrangeiros [...], que realizaram atividades em Recife, provavelmente possibilitaram a Hermilo a construção narrativa e singular da História do Teatro, sob o ponto de vista da cena popular do Nordeste (Fernandes, 2013, p. 77).

Ainda sobre o TAP, ao fazer um panorama das atividades teatrais desenvolvidas pelo grupo, Fernandes (2013, p. 77) não deixa de destacar que,

Depois de sentir-se prestigiado no Nordeste, em 1953 o TAP apresentou-se em várias cidades do Sul/Sudeste, obtendo ampla repercussão nos meios culturais. Acima do ecletismo do repertório, formado por clássicos estrangeiros e brasileiros, peças de estilos e épocas diferentes, o que marcou o grupo foi a busca de um objetivo: encenar bem. Os benefícios proporcionados pelos espetáculos não foram poucos: a possibilidade de comparação entre as diversas técnicas de direção; o conhecimento de algumas peças capitais do moderno teatro; e a expansão das atividades, isto é, a formação de homens de teatro com amplo domínio do *métier*. Valdemar de Oliveira conseguiu não apenas bons resultados artísticos. Seu trabalho estimulou o surgimento de atores, dramaturgos e outros grupos teatrais.

Surgiram, de fato, outros grupos, o que intensificou o quadro artístico em Recife. Em 1949, em um texto publicado na *Folha da Manhã*, Borba Filho faz um comentário sobre o aparecimento de companhia teatral criada pelos atores Joel Pontes e Norma Andrade:

Recife já comporta, sem sombra de dúvida, uma honesta companhia profissional, ao lado dos vários grupos amadores que deram, nesta terra, uma alta significação ao teatro. Há pouco mais de cinco anos atrás grupo que se formasse em Recife, com vistas na bilheteria, pensaria, antes de tudo, numa comediazinha para rir. Agora não. Diante dos exemplos do Teatro de Amadores, do Teatro do Estudante e do Teatro Universitário, o nível do repertório não pode descer aos armandos gongazas, porém, tem que se equiparar à produção que lança Ibsen, Lorca, Pirandello. Ótimo sintoma (Borba Filho apud Reis, 2008, p. 178).

Tais palavras de Borba Filho, conforme destaca Rosenfeld (2014), permitem vislumbrar as bases artísticas em que o dramaturgo assentou o seu trabalho. Além disso, evidencia “o lugar a partir do qual a modernização teatral seria disseminada socialmente: os grupos amadores” (Rosenfeld, 2014, p. 116). Nessa perspectiva, ao falar sobre os grupos amadores pernambucanos, Fernandes (2013, p. 76-77) afirma que o TAP,

[...] no período mais rico das manifestações que formam a base do moderno teatro brasileiro, teve, pelo menos no início, características específicas. Várias causas podem ser citadas: além do relativo isolamento provocado pela distância geográfica e as dificuldades de acesso e comunicação que caracterizavam, à época, as trocas culturais entre o Nordeste e o Sul/Sudeste do país, fatores culturais peculiares à evolução cultural da região moldaram um teatro que, nas origens, à diferença do que ocorreu em São Paulo, voltou-se predominantemente para a cultura popular e as tradições locais.

As preocupações com as raízes de um teatro popular não aparecem de imediato no TAP, mas, sem dúvida, o papel para pensar uma arte popular coube a Hermilo Borba Filho. Em 1945, em uma palestra intitulada “Teatro: arte do povo”, proferida no Rotary Club, Borba Filho (1980) afirma que o teatro brasileiro tem vivido recluso nas casas de espetáculos, muitas vezes, inacessível ao bolso da maioria do povo. Ao saudar o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) – grupo que Borba Filho integrou após sair do TAP – e sua importância à arte nacional, Gilberto Freyre (apud Rosenfeld, 2014, p. 106) disse algo semelhante: “o mal do nosso teatro está em ter-se desenvolvido como um divertimento burguês ou só para burgueses ricos ou quase-ricos. Perdeu contato com o povo mais simples”.

Ainda sobre a mencionada palestra proferida por Borba Filho, leia-se:

O que o Teatro do Estudante de Pernambuco pretende realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada nas casas de espetáculo e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando o teatro ao povo ao invés de levar o povo ao teatro [...] esse teatro que se destina ao povo começa o seu caminho aqui, na Faculdade de Direito, dando-nos

com isso a idéia de que a cultura está diretamente ligada às legítimas aspirações do povo sempre esquecido em movimentos dessa ordem, ausente da beleza, ausente da poesia (Borba Filho, 1980, p. 60).

Sem dúvida, com esta palestra proferida por Hermilo Borba Filho, o teatro amador de Pernambuco se encaminhou para novas veredas, rumo ao teatro que tinha como base as raízes da cultura popular, sobretudo a cultura nordestina. Segundo Ferreira (2021), quando Hermilo Borba Filho, na palestra mencionada, fez críticas severas ao posicionamento ideológico do TAP, o diretor Valdemar de Oliveira respondeu-lhe “julgando não ser possível tornar o teatro uma arte popular. Oliveira afirma que o teatro pode refletir-se no povo, buscar motivos de beleza na vida do povo, mas não viver para o povo, visto que as grandes obras teatrais seriam feitas para a elite” (Ferreira, 2021, p. 26). Evidentemente que esta tese foi contestada por Borba Filho, levando-o, inclusive, a se afastar progressivamente do TAP.

A defesa de uma arte teatral voltada para o povo foi o plantio de uma semente que germinou no TEP e, anos mais tarde, floresceu na década de 1960, no Teatro Popular do Nordeste (TPN). As diferenças ideológicas e estéticas entre Hermilo e Valdemar ficaram explícitas. Diante dessa conjuntura, não era viável ao autor de *Electra no circo* desenvolver um teatro com raízes fincadas nas manifestações artísticas populares do nordeste brasileiro. Ou melhor: uma arte a que o povo tivesse acesso; preocupação primordial de Borba Filho.

Em 1968, no texto “Por uma arte popular total: o nordeste quer ser reconhecido no seu teatro”, Borba Filho volta a mencionar e criticar a postura do TAP que, ao longo dos seus vinte e cinco anos de existência, não contribuiu para o fortalecimento da dramaturgia local:

[...] o Teatro de Amadores de Pernambuco, com mais de vinte e cinco anos de existência, tendo formado uma tradição entre o seu público burguês, que burgueses são os seus métodos de representação, publicidade, repertório, contribuindo, inegavelmente, para a difusão de alguns autores estrangeiros de categoria, pouquíssimos brasileiros, vários autores de categoria duvidosa, tudo de cambulhada, num ecletismo cujo único sentido é cortejar a bilheteria, como qualquer companhia profissional sem finalidade cultural ou social (Borba Filho, 1968, p. 132).

Por fim, sobre as divergências ideológicas entre Hermilo e a postura do TAP, Reis (2008) afirma que, mesmo tendo trabalhado nos primeiros anos de atividade do grupo, seja como ator ou tradutor de peças, Borba Filho, aos poucos, se distancia dos propósitos defendidos por Valdemar e dos companheiros do grupo, quase todos da elite recifense.

Para Hermilo, no entanto, e isto vem à tona em várias edições de sua seção teatral na *Folha da Manhã*, o teatro almejado pelo TAP colocava-se muito distante do povo, buscando dialogar, prioritariamente, senão quase que exclusivamente, com os espectadores que podiam frequentar o Teatro de Santa Isabel, então sede do [TAP], onde não se podia entrar sem paletó e gravata. Além disso, para Hermilo, o conjunto

teatral liderado por Valdemar não havia, até aquele momento, dado a sua devida contribuição para o fortalecimento da dramaturgia local (Reis, 2008, p. 31).

Em 1945, após sair do TAP, Borba Filho assume a direção do TEP, grupo que surgiu inspirado no Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Rio de Janeiro, inaugurado em 1938 por Paschoal Carlos Magno. No TEP, Borba Filho trabalhou com diversos autores, inclusive com Ariano Suassuna. Aliás, o talento do autor de *Auto da compadecida* (1955) foi revelado em 1947 no “Concurso de peças do TEP”. Com a criação desse grupo, o movimento teatral, pautado no popular, tomou impulso. Em uma publicação no *Correio da Manhã*, Borba Filho (1947, p. 9) enfatiza: “O que nosso teatro pretende, afinal de contas, é a redemocratização da cena brasileira”, trata-se de “uma obra ímpar em todo o Brasil, pois partindo do princípio de que é muito mais fácil levar o teatro ao povo do que trazer o povo ao teatro, vai dentro da casa do espectador, se assim posso dizer, chegando até as fábricas, nos sanatórios, à praça pública”. Em outro texto, o autor ressalta que o TEP desejava

[...] a descoberta do teatro genuinamente brasileiro, isto é, de assuntos nacionais que, bem tratados, tornar-se-iam universais. O campo era vasto e inexplorado e sendo o teatro uma arte essencialmente popular os seus temas deveriam ser retirados daquilo que o povo compreendia e era capaz de discutir. O grupo teve uma função revolucionária, lutando contra mercantilização e aburguesamento da arte, fazendo que o povo assistisse à representações sem a impressão de que estava diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, com as mesmas cores já usadas milhares de vezes, já gastas, que davam às montagens o caráter convencional de coisas mortas. Deu espetáculos ao ar livre, em centros operários, fábricas, cidades do interior, redemocratizando o teatro, arrancando-o das falsas situações em que estava para colocá-lo em seu justo lugar: no meio do povo (Borba Filho, 1968, p. 133-134).

Em outra passagem, diz Borba Filho (1968, p.134):

O grupo valorizou como fonte de literatura e teatro, a poesia popular nordestina; iniciou, na comunidade, o teatro ambulante, com uma Barraca, inspirada na de Lorca, onde se montou uma peça nordestina para mamulengos, de José de Moraes Pinho, onde se ouviam canções de Lorca musicadas por Capiba, onde se executaram para o povo músicas que indicavam um caminho nacional e popular para nossa música erudita e onde Ariano Suassuna teve, pela primeira vez, uma peça sua encenada; estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito popular têm de mais verdadeiro e profundo. Embora tendo o teatro como atividade básica realizou, sem dinheiro e apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase todas as artes, sendo escola de autores, encenadores, atores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo; criou uma editora e lançou livros.

A Barraca, teatro ambulante, citada por Borba Filho, foi um empreendimento inusitado, que estreou no dia 18 de setembro de 1948, como uma forma de “renúncia à sala de espetáculos oficial do Recife, o tradicional Teatro de Santa Isabel” (Ferraz apud Ferreira, 2021, p. 42). Trata-se de uma tentativa do autor e dos colegas de grupo de pensar a

redemocratização da arte teatral, ou seja, de levar a arte teatral ao povo; ou, como diz Peixoto (1976, p. 16), um “Teatro não para a Casa Grande, mas para a Senzala”.

A Barraca – feita de lona, madeira e vigas com estruturas de ferro – foi projetada para ser um palco desmontável, mas, “por força de sua construção pela Base Naval do Recife, que o fez pesado e de grandes proporções, este teatro manteve-se fixo no Parque 13 de Maio” (Ferraz apud Ferreira, 2021, p. 42). No dia 16 de setembro de 1948, poucos dias antes da estreia da Barraca, o *Diário de Pernambuco* publica a seguinte nota, assinada por J. B.:

Aproxima-se o dia do lançamento da barraca [...] e o pessoal do TEP têm trabalhado cansativamente dando os últimos retoques ao empreendimento que é, ao mesmo tempo, audaciosa tentativa de fazer teatro de graça para o povo. Aos rapazes e moças do TEP ainda não faltou a coragem de enfrentar o mau tempo das vicissitudes, dos desenganos, do menosprezo dos poderes públicos. Vão para frente, no firme propósito de tornar a barraca realidade palpável. Isto é o que importa (*Diário de Pernambuco*, 1948, p. 6).

O programa de estreia da Barraca foi registrado pelo *Diário de Pernambuco* (1948, p. 6): *Haja pau*, peça para bonecos de José Morais Pinho com música de Capiba; poemas de Lorca musicados por Capiba e cantados por Ane Canen; poemas de Lorca declamados por Maria Tereza; e a peça *Cantam as harpas de Sião*, do já mencionado Ariano Suassuna. Por conta da estrutura pesada, dificultando a montagem e desmontagem, a Barraca não seguiu adiante. “O TEP ainda se apresentou na Barraca, mas, depois, ela foi desativada, pois o intuito de Borba Filho de ir, com a Barraca, aos subúrbios de Recife e às cidades do interior, não pôde ser efetivado” (Ferreira, 2021, p. 43).

Em relação ao repertório teatral do TEP, o grupo montou *Édipo Rei*, de Sófocles; *O urso* (1888), Anton Tchekhov (1860-1904); *A sapateira prodigiosa* (1930), de Federico Garcia Lorca (1898-1936); *Quando despertamos dentre os mortos* (1899) e *A casa de Rosmer* (1887), de Henrik Ibsen (1828-1906); *O segredo*, de Ramon J. Sender (1901-1982); dentre outras. Mas, em outra frente, “iniciou uma campanha tenaz pelo aproveitamento do autor brasileiro e especialmente do Nordeste, onde o material humano e poético bem merecia uma valorização dramática” (Borba Filho, 1950, p. 424).

Portanto, começa o TEP, em fins da década de 1950, a crença voltada ao universo popular, alicerçado em uma arte que se pode chamar “genuína” brasileira: “problemática indissociável à procura de uma identidade para o moderno teatro nacional e, em especial, para o chamado ‘Teatro do Nordeste’, rótulo que estava prestes a nascer, graças, em grande medida, ao empenho de Hermilo em prol do surgimento de uma dramaturgia nordestina” (Reis, 2008, p. 19). Foi nesta linha de frente que Borba Filho desenvolveu sua produção,

priorizando “uma escrita teatral que, embora em intenso diálogo com correntes contemporâneas da dramaturgia ocidental, fosse capaz de absorver, tanto na forma quanto no conteúdo, aspectos profundos [...] da cultura popular nordestina” (Reis, 2007, p. 11-12). Em 1952, quando a peça de Borba Filho *João sem terra* foi escolhida para inaugurar o Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, o *Correio da Manhã* (1952, p. 9), publica a seguinte nota: “Deve-se a ele o grande incremento ao ‘Teatro do Nordeste’, que tem produzido autores e peças refletindo sobre a paisagem, os costumes e os seres nordestinos”.

É na fase em que integrou o TEP que Hermilo Borba Filho escreveu, em 1944, sua versão do mito dos Atridas, a tragédia *Electra no circo*, objeto do presente capítulo:

Mesmo aos 16, 17 anos escrevi algumas peças que eram umas porcarias. Depois, na fase do Teatro do Estudante de Pernambuco, em que se lutava pela fixação do autor nacional, pelo aparecimento do autor nordestino, eu quis dar o exemplo, e escrevi três peças naquela época: *João sem terra*, que inaugurou o Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro; *A barca de ouro*, montada pela Companhia Graça Melo; e *Electra no circo*, montada por Geraldo Queiroz, no Teatro Municipal do Rio, e foi um estrondoso fracasso (Borba Filho apud Reis, 2008, p. 288).

Em 1964, em uma nota veiculada no *Jornal do Comércio*, Borba Filho diz estar sua obra dividida em fases, e na primeira está inserida *Electra no circo*, pois ele procurou voltar-se para os mitos da antiguidade clássica atrelando-os aos mitos populares nordestinos:

Minha carreira como dramaturgo pode ser dividida em três etapas. A primeira corresponde ao ciclo de peças da terra e da região, como *Electra no circo*, *João sem terra* e *A barca de ouro*, onde pretendi fundir os mitos gregos aos mitos nordestinos, no seu aspecto mais literário e poético; a segunda, quando tentei o drama da pequena burguesia, com peças como *Três cavalheiros a rigor* e *Um paroquiano inevitável*; a terceira havia começado antes da segunda, com *Auto da mula de padre*, peça precursora de todo o teatro popular brasileiro e continuada agora com *O cabo fanfarrão*. Estou caminhando para a quarta, com *Joana*, uma tentativa de juntar a história de Joana D’Arc à guerra contra os holandeses em Pernambuco. Pretendo, com essa peça, realizar um espetáculo dionisíaco, festivo, épico, nordestino, representado à maneira arbitrária dos mamulengueiros (Borba Filho apud Reis, 2008, p. 389).

Seja lá qual for o motivo, o fato é que *Electra no circo* nunca foi montada pelo TAP e nem pelo TEP. Além do registro do próprio Borba Filho (Reis, 2008), na citação anterior, poucas informações sobre encenações foram localizadas. Sabe-se que, pelas notícias que circularam nos jornais da época, *Electra no circo* foi montada em 1947, no Rio de Janeiro. Em uma nota publicada no jornal *A Noite* (1947, p. 6), afirma-se que “A peça *Electra no circo* foi programada por Paschoal Carlos Magno para a próxima temporada dos Amadores do Teatro do Estudante”. No dia 23 de junho de 1947, um articulista do *Correio da Manhã* (1947, p. 9) ressalta: “O ensaiador Adalto Filho, diretor de *Electra no circo*, chega [ao Rio de Janeiro] para discutir pormenores da peça com seu autor Hermilo Borba Filho”.

Na década de 1970, em Recife, *Electra no circo* foi levada à cena em duas ocasiões. No dia 9 de setembro de 1975, o *Diário de Pernambuco* afirma: “A Secretaria de Educação e Cultura, através do Museu de Arte Contemporânea, e com o apoio da Federação Nacional de Teatro Amador, está promovendo o I Festival de Teatro Amador”; no repertório estava *Electra no circo*, com direção de Carlos Bartolomeu. Já no dia 20 de setembro, no *Diário de Pernambuco* (1975, p. 6), leia-se: o Grupo Espontâneo de Olinda e Recife do “Colégio Radier apresenta *Electra no circo* na I Semana de Arte e Cultura”.

Em 1950, quando o TEP estreou o drama mítico *O vento do mundo* de Borba Filho, no Teatro de Santa Isabel, Elliot (1950) escreve uma nota no *Diário Pernambucano*, a qual afirma que no teatro contemporâneo há uma tendência de renovar a tragédia grega:

Os dramaturgos se esforçam em busca de uma modalidade moderna daquele gênero. Não se trata é claro, de um regresso ao classicismo ou de uma tendência neoclássica. O classicismo traduz sempre o ideal de uma sociedade estabilizada e hierarquizada, ciosa das formas puras, dos refinamentos, dos requintes mais exagerados na criação artística.

Tal atitude não se poderia esperar de nosso tipo de sociedade, de nossa geração, pois mais do que nunca, precisamos de uma arte que se dirija, que se comunique ao povo, sem se pressupor um público educado [...].

[...] o certo é que a tragédia moderna conserva a essência, a substância da tragédia grega, despojada, embora, quase sempre dos elementos acessórios, expressivos que eram inerentes à sua velha forma. Aquele fatalismo, aquele sentido misterioso e profundo com que se exprimia a inexorabilidade do Destino, aquela subordinação quase supersticiosa ao azar, aquela inclinação ao mito e à lenda, aquela concepção poética do universo, que transbordavam na tragédia grega, ainda permanecem na tragédia de nossos dias (Elliot, 1950, p. 6).

Essas observações feitas à peça *O vento no mundo* que, como já antecipamos, retoma o *Ájax* de Sófocles, podem ser expandidas e aplicadas à tragédia *Electra no circo*, pois nela se verifica o retorno à antiguidade clássica, ao mito grego e a preocupação do autor em dialogar com o público de sua época. Segundo Tilgher (1949, p. 6), “a ‘originalidade’ não quer dizer ‘novidade de assunto’ mas novo sentido, novo gosto, novo sabor, nova experiência de vida”. Para o autor, esta experiência pode “exprimir-se através de assuntos novos, mas também através de matérias antigas, inteiramente transformadas, como revelam as numerosas versões modernas de enredos da tragédia grega” (Tilgher, 1949, p. 6).

É justamente isso que faz Borba Filho em sua *Electra no circo*, pois o autor se vale do mito dos Atridas e o interpreta a partir da arte popular circense. Seguindo a tradição de recepcionar os clássicos, também quis o autor acrescentar à história do teatro brasileiro a sua exegese. Ademais, embora publicada pela primeira vez em 1952, curiosamente *Electra no*

circo foi escrita em 1944, ou seja, um século após a publicação dos fragmentos de *Clitemnestra* de Joaquim Norberto de Sousa Silva na revista *Minerva Brasiliense*.

4.2 “Antes do espetáculo”

A tragédia *Electra no circo* é estruturada em três atos intitulados, respectivamente, “Antes do espetáculo”, “Durante o espetáculo” e “Depois do espetáculo”. A ação trágica se passa no picadeiro do “Grande Circo do Mundo”. No processo de reescrita, os nomes das personagens gregas sofreram alterações radicais; indicam apenas a função circense por elas desempenhadas: A Moça do Arame (*Electra*), O Rapaz do Trapézio (*Orestes*), A Cantora (*Crisótemis*), A Equitadora (*Clitemnestra*), O Domador (*Egisto*), O Dono do Circo (*Agamêmnon*), O Homem Lagarto (*Pílades*), O Palhaço (*Preceptor*), Mestre-de-Cerimônia, Os Meninos Pobres, O Menino Rico, Os Músicos, O Primeiro Médico, O Segundo Médico, A Enfermeira, O Homem de Branco (*Apolo*), A Mulher de Branco, Os Sete Juizes, Os Serventes (*Coro*) e As Seis Mulheres de Preto (*Erínias*). Integra a lista de interlocutores uma figura denominada A Voz, que nada mais é do que uma “presença” sonora dissociada de um corpo identificável que atravessa os dois primeiros atos, sinalizando os pensamentos da Moça do Arame, alguns ocultos em uma camada mais profunda da mente humana: no subconsciente.

Nesta reescrita mitológica, embora o final do segundo ato se aproxime do desfecho de *Coéforas* de Ésquilo, o modelo predominante é a *Electra* de Sófocles. Conforme observa Reis (2008), no período em que escreve *Electra no circo*, Borba Filho escreveu um longo artigo no *Jornal do Comércio* sobre a mencionada peça sofocleana e, de acordo com o dramaturgo brasileiro, “O que admira, sobretudo, nesta tragédia, é seu caráter de atualidade, após milhares de anos de escrita” (Borba Filho apud Reis, 2008, p. 337).

Enquanto *Electra* começa com o retorno de *Orestes* a Argos, e com o *Preceptor* (v. 1-22) conclamando *Orestes* à ação, *Electra no circo* traz o Mestre-de-Cerimônias, uma espécie de personagem-narrador, trajado a caráter, com casaca, luvas, cartola e bengala à mão. Sua função no picadeiro, que geralmente se atribui à figura do palhaço, é apresentar e “ligar” os atos. Três pancadas de estilo da banda musical são ouvidas, anunciando que o espetáculo começará. Ao som dos últimos acordes, surgirão na ribalta homens e mulheres, todos “sofrendo, amando, rindo, chorando. Um espetáculo, respeitável público, um espetáculo!” (Borba Filho, 2007, p. 29). No picadeiro, o público verá grandes acontecimentos marcados por dores estranguladas e por uma gargalhada brutal. “E vai começar a função! Vai começar! Música, maestro!” (Borba Filho, 2007, p. 29).

A fala do Mestre-de-Cerimônias nada diz sobre os Atridas, mas antecipa a atmosfera trágica: homens e mulheres viverão suas dores estranguladas. Ademais, a informação preliminar é pertinente porque em *Electra no circo* há recursos metateatrais, a pensar que a própria ação se passa em um picadeiro e as personagens têm consciência de que são artistas e que irão apresentar os números artísticos. É o que diz, por exemplo, o Palhaço: “Já pronto para a função, hem? Hoje vamos ter coisa boa. Para nós, não, tudo isso já está gasto. O público, porém, é uma verdadeira criança. Gosta sempre das coisas velhas, desde que sejam bem representadas” (Borba Filho, 2007, p. 32).

Electra no circo está “centrada no teatro que fala [...] de si mesmo, se auto-representa” (Pavis, 2015, p. 240), e tem aqueles procedimentos metateatrais presentes nas obras da maior parte dos dramaturgos do século XX: a peça dentro da peça; a inserção da criticidade no discurso ficcional; o questionamento sobre a fronteira entre o real e a representação do real; a ruptura da quarta parede; etc. Na tragédia hermiliana, as personagens são, antes de tudo, interpretadas por atores reais, os quais no plano fictício, da encenação, interpretam personagens que são, por sua vez, artistas circenses. O jogo metateatral torna-se complexo quando os artistas circenses (personagens fictícios interpretados por atores reais) passam a desempenhar a função de personagens. É o que ocorre no segundo ato; o assassinato da Equitadora e do Domador será cometido como se fosse um ensaio cênico: “vamos começar o ensaio antes que o público comece a chegar” (Borba Filho, 2007, p. 49), diz o Palhaço. Este discurso volta a aparecer após a morte da Equitadora:

O Domador – Que se passa aqui? Até parece que hoje não tem espetáculo.

A Moça do Arame – E não tem mesmo.

O Domador – Cale-se.

A Voz – Deixe estar. Deixe estar.

O Palhaço – Estávamos ensaiando a pantomima.

O Domador – Na hora de começar o espetáculo? (Borba Filho, 2007, p. 56).

As funções circenses são postergadas por dois motivos; primeiro, porque o vingador paterno, o Rapaz do Trapézio, está ausente; segundo porque a trupe não quer ser marionete e apresentar as acrobacias, os malabares e as anedotas pornográficas do Palhaço. Eles querem viver seus dramas familiares; é o que diz o Mestre-de-Cerimônias: “os artistas do circo quiseram viver uma história própria antes do espetáculo” (Borba Filho, 2007, p. 47). Como se pode verificar, as personagens de Borba Filho “agem e têm consciência (ou concepção) da vida como sendo representação. Dessa forma, sua teatralidade torna-se um elemento consciente dentro da própria ficção” (Silva, 2017, p. 45). Ao insistirem em viver a própria “tragédia”, as funções circenses são desvirtuadas. As maquiagens nos rostos dos

artistas, com um rasgo pintado da boca à orelha, ocultam as faces dos criminosos. No mais, a recusa dos artistas indica um deslocamento “do tradicional personagem dinâmico” para um personagem “espectador de si mesmo” (Sarrazac, 2012, p.108).

Ao passo que as funções circenses são postergadas, os conflitos pessoais dos artistas, que giram em torno do tema da vingança familiar, são encenados. Sobre essa questão, o Mestre-de-Cerimônias não deixa de chamar a atenção do público sobre o desvirtuamento das funções circenses. Ao invés de mostrarem os números sensacionais, anunciados na abertura do primeiro ato, os artistas decidiram viver um drama pessoal:

Mestre-de-Cerimônias: Respeitável público, não é culpa nossa se os artistas do nosso circo quiseram viver uma história própria antes do espetáculo. Quando eu aqui apareci pela primeira vez, anunciei que iriam ver os números sensacionais do Grande Circo do Mundo. Fiquei tão surpreso quando a distinta plateia ao verificar que os artistas estavam mostrando um pedaço das suas vidas, um drama doméstico que nada tinha a ver com a sua condição de artistas. Procurei interrompê-los, mas nada consegui. Tentei fazê-los compreender que o público desejava ver as acrobacias no trapézio, o cachorro equilibrista, as anedotas pornográficas do palhaço. Eles não me ouviram. E sabe, respeitável público, o que disseram? Pois bem: me disseram que já estavam cansados de sua condição de fantoches, que queriam viver sua própria história. Que queriam viver, respeitável público. É o cúmulo! Estão traindo a sua função. Mas nada posso fazer. Não posso com eles. Mas a ilusão é tudo, não é, distinta plateia? Façam de conta que estão vendo a pantomima do final dos nossos espetáculos (Borba Filho, 2007, p. 48).

No início terceiro ato, que trata dos eventos ocorridos após a morte da Equitadora e do Domador, o Mestre-de-Cerimônias volta a dizer que “os artistas insistiram no seu ponto de vista: viver a própria tragédia” e desvirtuaram “o espetáculo que havíamos imaginado para esta noite. Agora aguentem as consequências. O que posso garantir é que não será coisa boa” (Borba Filho, 2007, p. 61).

O fato de *Electra no circo* apresentar recursos metateatrais, de imediato percebe-se um diálogo com *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Nessa obra, considerada “a quintessência do drama moderno” (Szondi, 2011, p.125), as personagens, recusadas pelo seu criador, impedem os ensaios dos atores para que elas possam viver suas próprias vidas; é o que diz, por exemplo, A Enteada – “eu quero representar o meu drama!” (Pirandello, 1977, p. 112) –, exigindo para si o domínio total do palco. Afinal, quem melhor para representar a personagem do que ela própria? Portanto, Borba Filho escreve *Electra no circo* “parafraseando o escritor siciliano” e, por meio de recursos metateatrais, “insere de maneira explícita a natureza autorreflexiva de sua obra” (Silva, 2017, p. 46).

Conforme antecipado, *Electra no circo* tem como modelo predominante a versão sofocleana. O primeiro ato, “Antes do espetáculo”, corresponde aos versos 1-1286 de *Electra*. Em relação ao modelo grego, por mais que a versão brasileira apresente alterações e

inovações, seja na forma seja no conteúdo, Borba Filho segue o fio condutor desenvolvido por Sófocles, isto é, aqueles principais eventos dramáticos que levam ao conflito trágico: (1) o assassinato do Dono do Circo; (2) o exílio e o retorno do Rapaz do Trapézio; (3) o lamento da Moça do Arame; (4) o *agon* entre a Moça do Arame e a Cantora; (5) o *agon* entre a Moça do Arame e a Equitadora; (6) a morte fictícia do Rapaz do Trapézio; e o (7) encontro da Moça do Arame com o Rapaz do Trapézio.

A primeira referência aos Atridas aparece no início da peça, no diálogo entre os Serventes e a Moça do Arame, e remete ao assassinato do Agamêmnon grego; na versão brasileira, quem desempenha este papel é o Dono do Circo:

Primeiro Servente – Muito tempo que não há desastre no circo.

Segundo Servente – Não me lembro de nenhum.

A Moça do Arame (*Subitamente.*) – Ai! Desgraçada de mim! (*Os Serventes param.*) Muitos de vocês já estavam no circo quando o meu pai morreu. Eu me lembro perfeitamente.

Terceiro Servente (*Para o primeiro.*) – De que morreu o dono do Circo?

Primeiro Servente – Não fale nessas coisas.

A Moça do Arame – Eu tenho necessidade de falar. Preciso sempre recordar como o meu pai morreu. (*Violenta.*) Como mataram o meu pai!

Segundo Servente – Moça...

A Moça do Arame – Por que vocês têm medo de falar a verdade? Por que querem ocultar a causa da morte do meu pai? Acidente? E se eu disser o que vocês já sabem, que não foi acidente? (Borba Filho, 2007, p. 30-31).

Ao ouvir dos Serventes que nunca houve desastre no circo, a Moça do Arame desperta e, assim como Electra, incompreendida por todos que a cerca, seguirá solitária. Se já no início da tragédia sofocleana a heroína é censurada pelo Coro – “nem com gemidos/ nem com súplicas tu arrancarás do Hades, pântano comum a todos, teu pai” (v. 137-139), em *Electra no circo*, os Serventes, que desempenham semelhante papel, não estão ao lado da Moça do Arame, tampouco querem viver as aflições da protagonista:

Quarto Servente – A gente não tem nada com essa história.

A Moça do Arame – Sim, eu sei, ninguém tem nada com essa história. Somente eu. Mas sou uma mulher. E que é que uma mulher pode fazer? Esperar somente. Esperar por aquele que vingará o meu pai.

Quinto Servente – Não seja tão exaltada nas suas palavras.

A Moça do Arame – Como posso suportar tanta aflição? Como posso ver tanta objeção? A minha própria mãe ligada a esse assassino. (*Sussurra o coro dos Serventes.*)

Sexto Servente – Não fale assim do domador. Ele é o dono do circo.

A Moça do Arame – O dono do circo? O dono do circo é o meu pai.

Terceiro Servente (*Como quem acalenta um menino.*) Mas ele está morto...

A Moça do Arame – Morto pelo Domador! (*Um ó de espanto dos Serventes.*) Assassinado! E eu dependo do assassino do meu pai. E eu nada posso fazer (*Pausa.*) E nada me revolta tanto quanto a conduta dessa mãe que dorme na mesma cama com esse homem. Mas a hora da vingança há de chegar. Basta ver como ela treme quando se fala na volta do meu irmão. Porque o meu irmão há de voltar. Eu o esperarei (Borba Filho, 2007, p. 31).

O fato de os Serventes se esquivarem, negando o assassinato do Dono do Circo, tem sua justificativa e se dá por temor ao Domador que, após o crime, tornou-se o novo dono da companhia. Em relação ao irmão ausente, trata-se do Rapaz do Trapézio que, após o assassinato do pai, foi enviado para terra distante. Assim como Orestes, ele retorna do exílio para vingar-se dos assassinos. *Electra no circo* não foge do esquema tradicional de composição, pois, desde a antiguidade clássica, os autores procuraram como entrecho a chegada de uma personagem (que se espera ou não) que desencadeará o conflito. A “presença de um elemento estranho à situação, polarizando as forças adormecidas, tornou-se na história do teatro a fonte normal dos conflitos” (Magaldi, 1962, p. 5). Em *Agamêmnon*, após dez anos de ausência, na guerra de Troia, o filho de Atreu retorna a Argos, acionando o mecanismo trágico; a chegada de Hamlet, na peça de Shakespeare, ameaça o poder do rei Claudio. Assim é com a chegada do Rapaz do Trapézio – nesse caso, esperada pela Moça do Arame –, que também ativarão o mecanismo e o desenvolvimento da trama trágica.

Antes de se apresentar à irmã, o jovem se dirigiu “ao cemitério. Precisava sentir a solidão que havia em volta do leito do meu pai. A noite escura, a terra escura e o silêncio” (Borba Filho, 2007, p. 33). No local, ele afirma ter visto coroas mortuárias. Trata-se de uma oferenda enviada pela Equitadora após ter sonhado com o morto. O sonho é um indício de presságio e o Coro de *Electra* diz que nunca “virá sem repreensão/ para os autores e cúmplices. Aliás, as profecias dos mortais/ não estão nos terríveis sonhos nem nos oráculos,/ se essa visão noturna não se cumprir a contento” (v. 496-501). Em Sófocles, o sonho é relatado por Crisótemis e, na visão onírica de Clitemnestra, Agamêmnon regressa do mundo dos mortos “Pegando no cetro, que carregou outrora,/ E que, hoje, está com Egisto, plantou-o junto à lareira./ Dele brotou um ramo crescente que tornou/ Sombreada toda a terra dos micênicos” (v. 420-423).

Em *Electra no circo*, o sonho da Equitadora é mostrado em atmosfera sombria e, para obter tal efeito, o autor recorre a recursos cênicos de luz e sombra; simultaneamente ao relato do Palhaço, as imagens oníricas são projetadas ao fundo do picadeiro:

O Palhaço – Ela sonhou...
 (Cena escura. A parede do fundo torna-se transparente.)
 ... que o Dono do Circo voltava...
 (Através da parede aparece a **Sombra do Dono do Circo**.)
 ... e dirigia-se ao camarim...
 (A **Sombra** avança.)
 ... para trocar a roupa. Mas nesse momento...
 (A **Sombra** para.)
 ... surgia o Domador...
 (Do lado oposto, a figura do **Domador**.)
 ... que avança para ele gritando: “Você está morto.”

(*O Domador levanta o braço, com medo apontando a Sombra.*)

O Dono do Circo olhava-o, respondendo: “Os mortos também sabem matar”.

(*A Sombra avança.*)

Aí está porque ela hoje mandou as coroas mortuárias.

(*Luz. As sombras desaparecem.*) (Borba Filho, 2007, p. 35-36).

O Palhaço, semelhante ao Preceptor sofocleano, fugiu com o Rapaz do Trapézio quando o Dono do Circo foi morto – “Daqui eu fugi com você quando seu pai morreu” (Borba Filho, 2007, p. 34) – e por ter presenciado o crime, é ele quem detalha o ocorrido:

O Palhaço – Parece que estou vendo a cena. Gente. Gente por toda a parte. O Circo estava cheio. Dinheiro. Muito dinheiro na bilheteria. Alegria. Alegria no coração de todos os artistas. E nos bastidores conspirou-se o assassinato do Dono do Circo.

[...]

O Palhaço – Ele entrou no picadeiro. O trapézio balançava no espaço como se estivesse dando um adeus. Naquela noite ele ia voar do trapézio para a rede. Ei-lo que sobe. O público delira. A orquestra toca uma valsa lenta, quase em surdina. (*Num solução.*) Ó! Ele era um ídolo! (*Cobre o rosto com as mãos.*)

[...]

O Palhaço (*Levantando a cabeça e enxugando os olhos.*) – O seu corpo descreve círculos no ar. O trapézio vai de um lado a outro do circo. Chegou o momento. É agora. A música para. As mãos largam a barra de aço e o salto projeta-se mais para cima, mais para o alto, todo o público levanta-se e o corpo vem descendo, vem para a rede que se avizinha, cada vez mais próxima, cada vez mais próxima. Tocou a rede. E quando eu esperei que ela devolvesse o corpo, quando eu já sentia a tempestade de aplausos, ouvi o baque surdo do corpo contra o chão, um gemido que morreu na garganta e o corpo envolvido como uma coisa repelente, como uma coisa que se esconde (Borba Filho, 2007, p. 34).

Com o retorno do trapezista, é preciso “agir com rapidez” (Borba Filho, 2007, p. 35) contra os criminosos. Enquanto que o jovem se ausenta para colocar o figurino, a Moça do Arame, sem saber do regresso do irmão, volta ao picadeiro com sua irmã, a Cantora. Aqui, o *agon* entre Electra e Crisótemis (*Electra* v. 328-471) é recuperado: a Cantora mantém-se fiel ao lado dos criminosos e é vista como covarde; a Moça do Arame, por afrontar a mãe e o amante dela, chamando-os a todo instante de assassinos, é tida como insensata.

A Cantora – [...] Que adianta andar se lastimando a toda hora?

A Moça do Arame – Que adianta?...

A Cantora – Não resolve nada. Assim você fica mais vista e sofre muito.

A Moça do Arame – Que quer você que eu faça?

A Cantora – Eu também sinto a morte do meu pai, mas não tem jeito a dar.

A Moça do Arame – É com isso que eu não me conformo.

A Cantora – Não há jeito. Fugir? Pra quê? Se revoltar? É pior. O melhor é viver e procurar esquecer.

A Moça do Arame – E você pensa que posso esquecer meu pai?

(*Dentro de um foco luminoso, a um lado do palco, aparece o Dono do Circo.*)

A Cantora – Não se trata de esquecê-lo, mas esquecer o que aconteceu.

O Dono do Circo (*Voz ciciada.*) Minha filha, minha filha, escute.

A Moça do Arame – Foi sua mãe quem deu esses conselhos?

O Dono do Circo – Escutem-me... escutem-me...

A Cantora – Acredite que ela só quer o seu bem.

A Moça do Arame – Ela? Aquela assassina?

A Cantora – Não diga isso.

O Dono do Circo – Aquela assassina...
A Moça do Arame – Que não hesitou...
O Dono do Circo – ... em cometer um crime monstruoso.
A Moça do Arame – ... em cometer um crime monstruoso.
A Cantora – Cale-se!
O Dono do Circo – Eu fui assassinado (Borba Filho, 2007, p. 38-39).

Enquanto que a Cantora recua, e, como Crisótemis, curva-se aos criminosos, a Moça do Arame segue o morto fielmente e não quer esquecê-lo; afinal, como ela mesma diz, “não tenho nada com os vivos” (Borba Filho, 2007, p. 39). Presa à figura paterna, ela é guiada, obsessivamente, pela voz espectral que a persegue a todo instante. Conforme aparece na rubrica da passagem anterior, a aparição fantasmagórica do Dono do Circo dentro de um foco luminoso indica a confluência entre passado/presente e entre presença/ausência em que está enredada a protagonista. A voz espectral reflete, ainda, uma projeção do inconsciente da personagem. Em relação à frase “Aquela assassina que não hesitou em cometer um crime monstruoso”, aparentemente dita em diálogo entre pai e filha, sugere uma voz solista da Moça do Arame, isto é, sua voz e a voz (do pai) que lhe é ausente.

Pelo fato de viver lembrando a morte do pai, também sobre a Moça do Arame recaem ameaças. Se a Electra de Sófocles é ameaçada de ser emparedada viva, segundo um relato de Crisótemis – “Estão prestes a te enviar, se não cessares esses lamentos,/ a um lugar onde nunca mais verás/ a luz do sol, e, vivendo numa caverna/ côncava longe dessa terra, cantarás teus males” (v. 374-382) –, a Moça do Arame corre o risco de ser internada em um hospício; o Domador quer fazer dela uma pessoa desacreditada:

Cantora – Para provar quanto sou sua amiga vou lhe dizer uma coisa: o Domador quer internar você num hospício.
A Moça do Arame – A mim?
A Cantora – Já falou até com os médicos, dizendo que você tem mania de perseguição.
A Moça do Arame – Infame!
A Cantora – Dizendo que desde a morte de papai você ficou assim, inventando histórias, dizendo mentiras a respeito dele e de mamãe.
A Moça do Arame – Inventando, não. Eu só digo verdade.
A Cantora – Veja se não é melhor ser mais prudente!...
A Moça do Arame – Talvez seja melhor o hospício mesmo. Assim eu fico logo longe de vocês todos (Borba Filho, 2007, p. 39).

Borba Filho insiste em seguir fielmente o modelo sofocleano, porque na sequência ocorre o *agon* entre a Moça do Arame e a Equitadora. Mãe e filha também são mostradas em oposição, e as farpas trocadas revelam o desamor entre elas. Enquanto que a Equitadora diz ser a filha uma mentirosa, a Moça do Arame não se cansa de dizer que a mãe é uma assassina. A Equitadora, por sua vez, ao contrário da Clitemnestra, nega o fato de ser assassina; limita-se em apenas dizer que a morte do marido “Foi um acidente” (Borba Filho, 2007, p. 41).

Na *Electra* de Sófocles, segundo diz a rainha de Micenas, o motivo do crime se deu porque Agamêmnon sacrificou a filha, Ifigênia: “este teu pai, pelo qual sempre te lamentas,/ foi o único entre os gregos a ousar sacrificar/ a tua irmã aos deuses, não tendo sofrido tristeza/ igual à minha, quando a semeou, como eu que a gerei” (v. 530-533). Na versão brasileira também é no diálogo entre mãe e filha que é revelada a motivação do crime, mas não há menção à filha sacrificada em honra aos deuses, ou seja, de motivação religiosa. E nem poderia ser mesmo esta a motivação do crime, pois, no contexto moderno (sem os deuses) e com o auxílio dos estudos psicanalíticos, observa-se que o conflito é transferido para a área íntima da personagem. O ódio da Equitadora, motor que a conduz ao assassinato, recai na rejeição, no abandono e na decepção amorosa (questão conjugal). Segundo diz a Equitadora, o Dono do Circo tinha uma amante e passou a vida tratando-a com indiferença absoluta, sobretudo, após o nascimento da Moça do Arame. Há, ainda, a inserção do tema violência doméstica, o marido era alcoólatra e a agredia fisicamente.

A Equitadora – Você, por acaso, conheceu o seu pai? Sabe quem ele foi? Sabe o que sofreu? Não o matei. Mas se houvesse feito isso não teria do que me arrepender.

A Moça do Arame – Mentira!

A Equitadora (*Como se não ouvisse.*) – Era um bebedor, um jogador, que me dava pancadas e que me martirizava.

A Moça do Arame – Não admito que diga isso dele.

A Equitadora – Um monstro.

A Moça do Arame – Não o conheci assim.

A Equitadora – Mudou muito depois do seu nascimento. Uma mudança completa.

A Moça do Arame – Depois do meu nascimento...

A Equitadora – Ele me esqueceu completamente. E por isso o meu ódio aumentou.

A Voz – Depois do meu nascimento...

A Moça do Arame – Então ele voltou a ser bom depois que eu nasci?

A Equitadora – Pra mim isso ainda foi pior. Ficou uma indiferença absoluta. Passava todo o tempo brincando com você. E por cima, tinha uma amante (Borba Filho, 2007, p. 40-41).

Assim como em Sófocles, é durante o diálogo entre mãe e filha que chega a notícia da falsa morte do Rapaz do Trapézio. Esta estratégia, antecipado no prólogo de *Electra* – “Anuncia fazendo um juramento que/ Orestes morreu, por um acidente fatal,/ nos certames píticos rolando de um carro/ em movimento; seja essa a história contada” (v. 47-50) –, é a forma que Orestes se vale para adentrar no palácio sem ser reconhecido. Ao contrário de Sófocles, Borba Filho não utiliza uma vasta passagem para tratar do mesmo tema. A notícia vem em um telegrama e tudo é dito em um diálogo econômico, quase que monossilábico:

O Palhaço (*Entrando.*) – Chegou esse telegrama.

A Equitadora – Pra mim?

O Palhaço – É.

A Equitadora (*Abre o telegrama e lê.*)

A Voz (*Uma gargalhada.*)

A Equitadora – O meu filho morreu.
A Moça do Arame – Quem?
A Equitadora – Seu irmão.
A Moça do Arame – Meu irmão?
A Equitadora – Sim.
A Voz – Meu irmão morreu? Meu irmão morreu... Meu irmão morreu!
A Moça do Arame – Esse telegrama...
A Equitadora – Diz que ele morreu em uma corrida de cavalos.
A Moça do Arame – Não é possível!
O Palhaço – Que coisa...
A Moça do Arame – Tudo acabado. Tudo acabado.
A Equitadora – Que coisa estúpida, um telegrama (Borba Filho, 2007, p. 41).

A Clitemnestra de Sófocles, após ser enganada pela morte fictícia do filho, mostra-se ambígua, sente ela alívio e ao mesmo tempo tristeza por perder um filho: “Devo dizer coisas felizes/ ou terríveis, porém vantajosas? É triste,/ se salvo a vida com os meus próprios males” (v. 766-768). Ao sentir-se aliviada, a rainha de Micenas não esconde o semblante de felicidade, já que não há mais o que temer: “neste dia livro-me do temor/ dele e dela, esta que era o maior flagelo/ convivendo comigo, sempre bebendo/ o puro sangue da minha vida – agora,/ repousarei tranquila das ameaças dela” (v. 783-787). A Equitadora diz algo semelhante e também não demonstra mais temeridade, pois ela via o Rapaz do Trapézio não como um filho, mas como seu carrasco: “vivía me ameaçando de longe, me culpando da morte do seu pai” (Borba Filho, 2007, p. 42).

Os discursos da Clitemnestra grega e da Equitadora beiram a ironia trágica. Este efeito ocorre quando “o herói se equivoca totalmente sobre sua situação e corre para sua perda, enquanto acredita poder safar-se” (Pavis, 2015, p. 216). Para Vernant (2014, p. 74), a “ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói se encontra literalmente ‘pego na palavra’, uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não reconhecer”. Na dramaturgia ocidental, o caso mais conhecido de uma ironia trágica é aquele em que Édipo está enredado, porque, ao procurar o assassino de Laio, acaba descobrindo ser ele próprio o assassino do pai.

Julgando que o filho morreu, a Equitadora sai feliz de cena, mas não sem antes dizer: “Deus o conserve onde está”. Em seguida, ela afirma que irá se “preparar pro espetáculo” (Borba Filho, 2007, p. 42). Mal sabe ela que, no circo de horrores, antes do fechar das cortinas e do rufar dos tambores, irá se preparar para um espetáculo no qual será a protagonista, cuja cena final será a sua própria morte. Afinal, é quando se tem “confiança que o desastre acontece. É quando queremos agir bem, que somos apanhados na armadilha e que provocamos um desastre” (Romilly, 2013, p.104).

Ao acreditar na falsa morte do irmão, a Moça do Arame se desespera. A Electra também age assim. O herói trágico grego é um ser frágil, desamparado e solitário, mas, ao mesmo tempo, de inacreditável força para suportar as várias circunstâncias adversativas que o condicionam e contra as quais não se pode lutar. Em um artigo sobre a solidão do herói, Barros (1977, p. 10) observa que no teatro sofocleano desfilam criaturas “extremamente frágeis, em razão do destino que as envolve, mas de grande força interior, para suportar e enfrentar a sua própria condição”. Borba Filho, atento a essa particularidade do herói sofocleano, faz com que a Moça do Arame, ao assumir sua própria sorte, esteja inteiramente sozinha. A única esperança que lhe restava para vingar-se dos assassinos era o retorno do Rapaz do Trapézio. Abandonada à própria sorte, a Moça do Arame não tem o apoio dos Serventes, que a recriminam; não tem a ajuda da irmã, que a vê como insensata; é criticada pela mãe, que a trata com indiferença; e ainda corre o risco de ser internada em um hospício a mando do Domador.

Todavia, nem tudo parece estar perdido, porque, assim como Electra, a Moça do Arame tem “uma ideia heróica” (Romilly, 2013, p. 95), ou, no caso da personagem de Borba Filho, irracional, pois ela se move num ímpeto: junto com a Cantora, quer vingar o Dono do Circo. Semelhante ao que ocorre em *Electra* (v. 871-1057), as irmãs ficam ladeadas mais uma vez e o discurso utilizado pela Moça do Arame, para obter ajuda da Cantora, lembra o discurso de Electra, quando esta diz a Crisótemis que Egisto jamais permitiria que ela se casasse, pois um filho “para ele seria claramente uma desgraça” (v. 966), pois ameaçaria seu reinado.

A Moça do Arame – Minha irmã... irmã...

A Voz – Eu preciso dela.

A Cantora – Que é?

A Moça do Arame – Você não gostaria de se casar?

A Cantora – Eu? Mas, sim. Todas as moças querem se casar.

A Moça do Arame – Pois bem, pra que você possa se casar é necessário ficar livre, não é?

A Cantora – Livre?

A Moça do Arame – Pois então. Você, por acaso, tem liberdade?

A Cantora – Eu...

A Moça do Arame – Vivendo com o Domador você não arranja marido. Ele não deixa.

A Cantora – Por que?

A Moça do Arame – Porque não deixa.

A Cantora – E então?

A Moça do Arame (*Insinuante.*) Vamos matá-los?

A Cantora (*Num repelão.*) Me deixe. Você está doida de verdade.

A Moça do Arame – Somente por que quero matá-los?

A Cantora – Me deixe em paz.

A Moça do Arame – Então não quer se casar?

A Cantora – Eu não quero ser uma assassina.

A Moça do Arame – Pois eu, com as minhas próprias mãos...

A Cantora – Insensata!

A Moça do Arame – Covarde... (Borba Filho, 2007, p. 43).

Semelhante ao que faz Sófocles, Borba Filho recorre ao recurso de opor forças contrárias para atingir a carga máxima de tensão dramática. Desse modo, diante do que foi exposto, é possível encontrar os seguintes pares contrastantes:

(i) acomodação/revolta:

A Cantora – Eu também sinto a morte do meu pai, mas não tem jeito a dar (Borba Filho, 2007, p. 38).

(ii) mãe/pai:

A Cantora – Acredite [A Equitadora] só quer o seu bem (Borba Filho, 2007, p. 38).

(iii) razão/loucura:

A Moça do Arame – Talvez seja melhor o hospício mesmo. Assim fico logo longe de vocês todos (Borba Filho, 2007, p. 39).

(iv) prudência/imprudência:

A Cantora – Veja se não é melhor ser mais prudente! (Borba Filho, 2007, p. 39).

(v) coragem/covardia:

A Moça do Arame – Não sou sua irmã. Não quero nada com os covardes (Borba Filho, 2007, p. 43).

Com a recusa da irmã de se tornar criminosa, a última esperança da Moça do Arame se esvai. Então, determinada, ela decide agir sozinha; quer cometer uma ação extrema e matar os assassinos do pai com as próprias mãos:

A Moça do Arame – E agora, que vai ser de mim? O que resta de minha vida? Meu irmão morto. Acabaram-se todas as esperanças. Agora só restam os assassinos do meu pai. E eu. Sim, e eu. Eu preciso matá-los. É essa a minha missão (Borba Filho, 2007, p. 42).

Ao fim do primeiro ato, quando tudo parecia estar perdido, e completamente dominada pelo desespero, a Moça do Arame descobre não estar só, tem ela um último sopro de vida: descobre que o irmão morreu apenas em poucas palavras escritas em um estúpido telegrama. O Rapaz do Trapézio retorna e se apresenta à irmã, para que possam entrar em ação e matar a Equitadora e o Domador:

O Palhaço (*Aproximando-se da Moça do Arame.*) – O seu novo companheiro.

A Moça do Arame – Ahh?

O Palhaço – O Rapaz do Trapézio.

A Moça do Arame – Ah, sim. (*Volta-se. Um choque.*)

A Voz – Ele? Não. Como é parecido!

A Moça do Arame – Me desculpe, mas tive hoje uma notícia terrível.

O Rapaz do Trapézio Como as suas mãos estão frias... (*O Palhaço sai.*)
A Voz – Os olhos dele são iguais aos olhos do meu irmão.
A Moça do Arame – Disposto a trabalhar?
O Rapaz do Trapézio – Farei o que puder.
A Moça do Arame – Vou me preparar que o espetáculo não tarda a começar.
O Rapaz do Trapézio – Hoje não tem espetáculo.
A Moça do Arame – Não têm espetáculo?
O Rapaz do Trapézio – Não... Helena.
A Voz – Helena?
A Moça do Arame – Helena?
O Rapaz do Trapézio (*Abrindo os braços.*) – Helena!
A Voz – Meu irmão!
A Moça do Arame (*Num grito.*) – Meu irmão! (Borba Filho, 2007, p. 45).

No primeiro ato de *Electra no circo* há inúmeras aproximações com o modelo sofocleano. No entanto, há também diversas alterações, a começar pela transposição do mito dos Atridas para um picadeiro circense, intrinsecamente ligado à cultura popular. É nesse novo contexto que Hermilo Borba Filho insere os motivos clássicos e atualiza o trágico, com a mesma inclinação a um destino inexorável. É, de fato, um empreendimento inovador, uma vez que Borba Filho resgata um mito do século V AEC, distante cultural e temporalmente, e o atualiza, valendo-se de elementos característicos da cultura circense nordestina.

Além do desejo de vingança que move os protagonistas, e que os levará ao crime, a Moça do Arame e o Rapaz do Trapézio, ao serem confrontadas com as demais figuras da peça, revelam, gradativamente, um sofrimento que brota da solidão do herói, aspecto esse que é caro ao teatro de Sófocles. Nas peças *Electra* e *Electra no circo*, a “série de confrontos que opõem os heróis às outras personagens não tem por única função dar aos seus sentimentos um contorno mais claro e mais rigoroso: tem também por efeito isolar progressivamente estes heróis de qualquer ajuda e de qualquer suporte humanos” (Romilly, 2013, p. 92).

4.3 “Durante o espetáculo”

O segundo ato de *Electra no circo*, “Durante o espetáculo”, corresponde aos versos 1287-1510 da *Electra* de Sófocles e tem como assunto o assassinato da Equitadora e do Domador. Conforme antecipado no tópico anterior, o estratagema da falsa morte do Rapaz do Trapézio está presente na versão brasileira, mas com significativa alteração. Após enviar um telegrama, anunciando sua própria morte, e para adentrar no picadeiro sem ser reconhecido, o Rapaz do Trapézio recorre à sua função de artista circense. Afinal, ninguém desconfiaria da sua verdadeira identidade, uma vez que todos os integrantes do circo aguardavam a chegada de um novo trapezista para que, juntamente com a Moça do Arame, realizasse um número artístico inédito. Embora a Equitadora veja no rosto do Rapaz do

Trapézio feições do seu filho – “o meu filho, se tivesse vivo, era assim como você” (Borba Filho, 2007, p. 53) –, o recém-chegado consegue enganar suas vítimas.

A trama assassina já fora combinada. Ao entrar em cena, em um primeiro momento, o Rapaz do Trapézio recua, mas a irmã e o fantasma do pai estão vigilantes:

A Moça do Arame – (*Rápida, ao Rapaz do Trapézio.*) – Vá.
O Rapaz do Trapézio – Tenho medo...
A Moça do Arame – Medo? Você?...
O Dono do Circo – Meu filho...
O Palhaço – Está na hora do público chegar.
O Rapaz do Trapézio – Tenho medo...
A Voz – Covarde?...
A Moça do Arame – Meu irmão!
O Dono do Circo – Meu filho!
O Rapaz do Trapézio – Eu vou [...]. (Borba Filho, 2007, p. 53).

A ordem dos assassinatos segue a mesma de *Electra* e os crimes também ocorrem fora de cena, longe dos olhos dos espectadores. E quando ocorre no palco – como no caso da morte do Domador – o palco está em trevas. O primeiro sangue requisitado é o da Equitadora. Decidido a matar a mãe, o Rapaz do Trapézio segue ao camarim para executá-la. Com o picadeiro em trevas, impossibilitando qualquer forma de defesa da vítima, ouve-se apenas um grito esganiçado; é o da Equitadora, que acaba de sucumbir:

A Voz – Vamos aguardar em silêncio. Em silêncio. Esperei por isso durante muito tempo.
O Dono do Circo – Ela está no camarim.
A Voz – Que demora!...
O Dono do Circo – O meu filho se aproxima...
A Voz – Já era tempo.
O Dono do Circo – Para que tanta conversa?
A Voz – Não suporto mais essa espera!
A Voz da Equitadora – Meu filho?!
A Voz – Agora!
 [...]
 (*Um silêncio, depois quebrado por um grito esganiçado da Equitadora.*)
O Palhaço – Um dobrado! Um dobrado! (*A orquestra ataca.*) (Borba Filho, 2007, p. 53-54).

Após matar a própria mãe, mais uma vez o Rapaz do Trapézio recua; está exausto: “O que devo fazer?” (Borba Filho, 2007, p. 55). No entanto, a Moça do Arame ainda está em cena e ela lembra ao irmão de que a vingança não está completa. Falta o Domador. Prenhe de ódio, a jovem intervém, quer que o assassino morra na mesma circunstância que o Dono do Circo, isto é, no trapézio: “Não, meu irmão. Não o mate. Traga-o para aqui. Ele deve morrer como morreu o meu pai. Ele tem que morrer assim” (Borba Filho, 2007, p. 57). Em Sófocles, ao avançar contra Egisto, é Orestes quem diz algo similar: “vais onde mataste/ o meu pai, para que morras no mesmo lugar” (v. 1495-1496).

Ao se dirigir ao camarim para procurar a amante, o Domador descobre a trama assassina: os mortos estão matando os vivos. Barulhos de luta e de ruídos abafados são ouvidos; o Domador é arrastado para o picadeiro como um animal que segue para o abate. Imediatamente o amarram e, enquanto ele grita alucinadamente por compaixão e piedade, o trapézio é erguido. O circo cai em trevas novamente e só se ouvem o grito de morte e o baque surdo de um corpo contra o chão. O Domador foi domado e o Dono do Circo está vingado.

A vingança do Orestes sofocleano se configura não só como um crime, mas também como um ato religioso, pois ele agiu sob ordem do deus Apolo: “quando fui suplicante ao oráculo/ Pítico, para saber de que maneira faria/ a justiça dos assassinos do meu pai,/ Febo me respondeu o que saberá logo: não equipado de escudos e de exército, pela/ astúcia, que eu mesmo execute a matança justa” (v. 32-37). Após matar Clitemnestra e Egisto, Orestes diz que “As coisas do palácio/ vão bem, se Apolo bem profetizou” (v. 1424-1425). Desse modo, Orestes é um herói trágico justamente pelo fato de que seu percurso já estava traçado pelos deuses, é o caminho que o vingador paterno deveria seguir – era seu destino. Orestes foi apenas um instrumento da vontade dos deuses, um mero joguete nas mãos superiores. Evidentemente que, no embate – às vezes, cegamente –, com as forças misteriosas, o próprio destino leva o herói ao dilaceramento, pois a tragédia implica em culpa (mesmo que involuntariamente), responsabilidade e reparação.

Essa observação sobre o herói e seu destino inexorável faz pensar na própria natureza do herói trágico. Em uma entrevista concedida ao *Suplemento Literário*, Vernant (1980) enfatiza que, na tragédia grega, o herói não age apenas guiado pela vontade humana:

[A tragédia] é um gênero que põe em cena atos que parecem ser decididos de bom grado por seus autores, atos que – aparentemente – derivam da vontade única de um sujeito responsável; ora, o que se deve observar é que, ao mesmo tempo, estes atos exprimem outra coisa que não a manifestação de uma vontade. Eles exprimem uma vontade transcendente [...] mais forte que a vontade do sujeito. Como se o “indivíduo” grego, no momento em que “decide” fazer isto ou aquilo, na verdade obedece a um outro que não ele próprio, a uma fatalidade de sangue ou de maldição que ele herdou de seu pai, de sua genealogia (Vernant, 1980, p. 10).

Partindo da observação do helenista, percebe-se a presença de um elemento fundamental da tragédia e que faz emergir o trágico: o destino inexorável. Para acentuar o conflito, entram em cena duas forças que disputam “a vontade do homem, que fazem dele, ao mesmo tempo, um sujeito autônomo e um joguete do destino” (Vernant, 1980, p. 10). É essa polaridade – entre o homem e a dimensão que o transcende, a exemplo do destino e da maldição familiar – que caracteriza Orestes um herói trágico. Além de seu desejo e sede de vingança, ele age seguindo uma vontade superior à dele: a do destino e a dos deuses.

Em *Electra no circo*, o caráter religioso da vingança fica em suspenso, reduzindo-se apenas ao crime: “Declaro que executei um ato de justiça matando minha mãe e seu amante. Ela estava manchada com o assassinato do meu pai” (Borba Filho, 2007, p. 60). Semelhante ao Orestes de Joaquim Norberto, após os crimes, o Rapaz do Trapézio começa a ter visões perturbadoras: “Não estão vendo? Não? Vocês não vêem, mas eu vejo. Que querem essas mulheres? Que querem? Vão me perseguir? Mas... por quê? Por quê? Que eu fiz? Eu não sou um assassino! Não sou um assassino! Não sou um assassino!” (Borba Filho, 2007, p. 60). Quem ele vê são Seis Mulheres de Preto, o equivalente às Erínias, figuras terríficas encarregadas de punir os crimes consanguíneos. A aparição dessas mulheres, que trazem máscaras de ódio ligadas ao rosto, faz com que o Rapaz do Trapézio e a Moça do Arame sintam calafrio. Trata-se de um prelúdio de que os crimes não ficarão impunes.

Não há dúvida de que *Electra no circo* tem como modelo predominante a *Electra* de Sófocles. Mas, o final do segundo ato, conforme se pode verificar, se aproxima mais do desfecho de *Coéforas*, de Ésquilo, porque após matar Clitemnestra e Egisto, Orestes também tem visões das Erínias, que surgem para lembrá-lo do sangue recém derramado: “Não são visões destas minhas dores,/ eis claro cadelas raivosas da mãe” (v. 1053-1054). Em outra passagem, diz Orestes: “Ei-las, vós não as vedes, eu vejo,/ perseguem-me” (v. 1061-1062).

Por outro lado, independente do desfecho que o autor decidiu seguir, *Electra no circo* poderia terminar, sem comprometer o enredo, no final do segundo ato, quando o Rapaz do Trapézio “sai correndo como louco” e quando se ouve das Seis Mulheres de Preto uma “gargalhada terrível, prolongada” (Borba Filho, 2007, p. 60). Afinal, o Dono do Circo foi vingado e, ao Rapaz do Trapézio, resta a expiação do crime, marca característica do herói trágico. Não há saída para ele, pois, através da loucura, é arremessado à destruição.

Mas, não é o que ocorre; o autor quis mais e criou um terceiro ato, “Depois do espetáculo”, o qual tem como assunto a loucura e o julgamento do Rapaz do Trapézio. Esses temas não foram desenvolvidos por Sófocles em sua *Electra*. De fato, o tema da loucura pode ter sido inspirado no *Orestes*, de Eurípides. Mas, para a construção do último ato *Electra no circo*, por conta do diálogo direto, o autor brasileiro recorre à tragédia *Eumênides* de Ésquilo, o que explica o motivo pelo qual ele aproveitou o desfecho de *Coéforas* para o segundo ato.

4.4 “Depois do espetáculo”

Em *Eumênides*, última parte da *Oresteia*, de caçador Orestes passa a ser a caça, porque, ao matar Clitemnestra, ele se tornou criminoso e passou a ser perseguido pelas

Erínias. A ordem precisa ser restabelecida: sangue familiar derramado requer sangue como paga; é o que diz o Coro da tragédia esquiliana:

CORO:
 Não pode ser. Sangue de mãe no chão
 é irreparável, ai, ai, ai,
 líquido vertido na terra some
 Mas deves devolver o rubro licor
 dos membros sugado de ti vivo:
 de ti beberei não potável poção.
 (Ésquilo, *Eumênides*, v. 261-266)⁸⁸.

Há nas tragédias gregas alguns temas constantes que foram trazidos ao debate no teatro, a exemplo da questão jurídica, proveniente do Direito que estava nascendo enquanto instituição (Gazolla, 2001). Nas peças que abordam os crimes consanguíneos é comum encontrá-los sujeitos a algum tribunal; em *Eumênides* se verifica um “progresso do direito, a substituição da vingança de sangue por um processo jurídico regular” (Pereira, 1979, p. 354). As Erínias “vêm o massacre da mãe onde Apolo vê as punições em nome do pai. Elas vêm disposição a acolher recente homicida onde ele vê as prescrições devidas a fidelidade e obediência” (Torrano, 2013, p. 27). O debate é, portanto, antinômico, “entre Deuses ‘novos’ e ‘antigos’, o que no plano mítico e teológico implica problemas das diversas temporalidades divinas e humanas, e o no plano social e político implica diversas questões relativas à justiça e à distribuição do poder” (Torrano, 2013, p. 15).

A mencionada tragédia de Ésquilo começa após os crimes de Orestes, diante do palácio de Atreu, em Argos. Em seguida, o assassino se refugia em Delfos, junto à pedra sagrada do deus Apolo, local que simboliza o umbigo do mundo. Nas proximidades, as terríveis Erínias dormem e, antes que elas despertem, Apolo aconselha Orestes a seguir para solo ateniense. Na Acrópole, diante da estátua de Atena, ele faz uma suplica à deusa. Não demora muito as Erínias acordam e seguem o rastro do matricida Orestes; elas o circundam e entoam um canto que evoca a função da justiça a elas conferida pelo destino.

No Areópago, Orestes e as Erínias são inquiridos por Atena e submetidos a um julgamento. Atena não participa, mas convoca os juízes. Durante a exposição do debate, Orestes não nega ter matado a mãe, mas evoca que cometeu o crime sob ordens de Apolo. Ir contra a potência divina é cometer uma *hybris* terrível e, quando isso ocorre, o herói provoca os deuses, o que recairá na sua punição. Ao se defender, Orestes diz, ainda, que o crime de Clitemnestra, ao matar Agamêmnon, é ainda mais grave, pois “matando o marido matou o meu pai” (v. 602). Seguindo as deliberações, chega o veredicto: Orestes matou a mãe e esta

⁸⁸ Todas as citações da tragédia *Eumênides*, de Ésquilo, são traduções de Jaa Torrano.

matou o esposo; os crimes são equivalentes. As vozes dos juízes se dividem e o julgamento fica empatado; mas Orestes é absolvido por Atena. As Erínias contestam, levantam-se furiosas – “*Io*, Deuses novos! Antigas leis vós outros/ atropelastes e roubastes-me das mãos” (v. 768-769) – e ameaçam vingar-se lançando uma peste letal aos mortais. Atena intervém, persuade as Erínias e as transforma em benéficas “Eumênides”, daí reside o título da tragédia esquiliana. A deusa da justiça promete a construção de um templo em honra a elas e, ao fim, são conduzidas em um cortejo ao mundo subterrâneo, onde será, doravante, a sua morada.

Em resumo, este é o enredo de *Eumênides*, e também o trecho do terceiro ato *Electra no circo*: após os crimes, o Rapaz do Trapézio garantiu ao Mestre-de-Cerimônias “que um idiota chamado Orestes passou pelas mesmas aflições e foi absolvido pelos deuses. Ele que se fie nisso. Deus me livre estar no lugar dele” (Borba Filho, 2007, p. 61).

Dominado pela loucura, o matricida diz ser “amigo de Hermes”, o deus mensageiro, e que precisa ir “ao Umbigo do Mundo” (Borba Filho, 2007, p. 64), isto é, ao santuário de Apolo, o mesmo local onde Orestes se refugiou após matar Clitemnestra: “junto ao Umbigo vejo o homem horrendo/ aos Deuses, conspurcado, tendo as mãos/ sangrentas” (v. 40-42), diz a profetisa Pítia ao avistar o matricida. O trapezista assassino precisa fugir com a mesma rapidez com que cometera o crime, porque o espectro da Equitadora se antecipou e convocou as Seis Mulheres de Preto para persegui-lo: “Ele fugiu, enquanto vocês dormiam. Não deixem que ele escape à vingança” (Borba Filho, 2007, p. 70). Este discurso se assemelha à fala do espectro de Clitemnestra em *Eumênides* quando ela interpela as Erínias para perseguir seu assassino:

CORO: (Murmúrio)

CLITEMNESTRA:

Murmuraríeis, ele some fugindo longe,
suplicantes não são vazios de amigos.

CORO: (Murmúrio)

CLITEMNESTRA:

Dormes demais, nem te condóis de dor
e o matador desta mãe Orestes some.

CORO: (Lamúria)

CLITEMNESTRA:

Lamúrias, dormes, não te erguerás logo?
Que ação te foi dada senão fazer males?

CORO: (Lamúria)

CLITEMNESTRA:

Sono e fadiga potentes conjurados
arruinaram furor de terrível serpente.

CORO: (Duplo murmúrio agudo)

Pega! Pega! Pega! Pega! Cuidado!

CLITEMNESTRA:

Num sonho persegues fera, ululas como
cão sem descuidar nunca do sangue

Que fazes? Ergue-te! Não te vençam fadigas,
nem ignores o mal, frouxa de sono.
Sofra teu fígado com justas reprimendas
que são como agulhões para prudentes.
Sopra tu sobre ele sangrento vento,
resseca-o com hálito, fogo de ventre,
segue, cresta na segunda perseguição.
(Ésquilo, *Eumênides*, v. 124-125).

Se em Ésquilo a aparição fantasmagórica sugere uma imagem onírica – “num sonho Clitemnestra vos chamo” (v.116) –, em Borba Filho, o fantasma não passa de uma imagem do subconsciente do Rapaz do Trapézio projetada no palco; afinal, ele enlouqueceu e está prestes a ser remetido não ao umbigo do mundo, mas a um hospício. Há, aqui, um dado importante: por conta das projeções psíquicas do personagem protagonista, a exemplo da aparição do espectro da Equitadora, predomina no terceiro ato de *Electra no circo o espaço interior*, isto é, um “espaço enquanto tentativa de representação de uma fantasia, de um sonho, de uma visão do dramaturgo ou de uma personagem” (Pavis, 2015, 133).

Ao falar sobre o *espaço* e a *psique*, Ubersfeld (2013, p. 103) afirma que, no teatro, “O espaço cênico pode também se apresentar como um vasto campo psíquico em que forças se enfrentam – as forças psíquicas do *Eu*. A cena é, então, comparável a um campo fechado onde se confrontam os elementos do *Eu* dividido, clivado”. As recorrências psíquicas a que se refere a autora e que permitem encontrar os elementos de espacialização, no caso, o espaço interior, podem ser localizadas não só no diálogo ou em determinadas imagens, mas também nas rubricas dos autores. No início do terceiro ato de *Electra no circo*, Borba Filho indica que o palco está dividido em dois planos sobrepostos: “*No de cima, que é alguma sala de sanatório, movimentam-se os personagens reais. No debaixo, uma rotunda escura que é o cérebro do Rapaz do Trapézio, tem lugar as cenas imaginadas pela sua loucura*” (Borba Filho, 2007, p. 61). É nesse segundo plano que o autor procura retomar o trágico destino do Orestes grego e, ao mesmo tempo, do Rapaz do Trapézio.

O fato é que, se nos dois primeiros atos as cenas mantêm certa linearidade de tempo/lugar/ação, no terceiro, a estrutura do que se convencionou chamar de “peça bem-feita” é destruída, pois as cenas são construídas em uma sequência sem nexo causal. Segundo Pavis (2015, p. 282), a paternidade do termo “peça bem-feita” é atribuída a Eugène Scribe (1791-1861), cujo conceito diz respeito à disposição lógica da ação, “um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada”. Ainda de acordo com o autor, o primeiro mandamento da peça bem-feita está pautado no desenvolvimento contínuo, fechado e progressivo dos motivos da ação. Em outras palavras, a distribuição da matéria dramática se organiza de acordo com normas precisas:

[...] a exposição coloca discretamente sinalizações para a peça e sua conclusão; cada ato compreende um Ascenso da ação pontuada por um ponto. A história culmina numa cena central [...] ou os diferentes fios da ação se reagrupam revelando ou resolvendo o conflito central (Pavis, 2015, p. 281).

Nesse sentido, o drama é “absoluto”, pois “não conhece nada além dele próprio. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados como emanção dele, e tampouco se ‘dirigem’ ao público” (Rosenfeld, 2012, p. 150). No drama absoluto, o conflito é resolvido através do diálogo e o tempo é “o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí impondo-se a unidade de tempo e espaço” (Rosenfeld, 2012, p. 150).

Por outro lado, no drama subjetivo, como é o caso de *Electra no circo*, a “unidade de ação é substituída pela unidade do Eu”, cuja técnica remonta ao “drama de estações” de Strindberg, no qual as cenas não se encontram ligadas por um nexos causal, elas “antes aparecem como contas isoladas, inseridas no fio tecido pelo Eu em seu avanço” (Szondi, 2011, p. 52-53). O “drama de estações” é uma referência à peça *Rumo a Damasco*, escrita entre 1898 e 1901. Nessa obra, conforme sintetiza Azevedo (2014, p. 30-31), são apresentados “os principais momentos de uma época vivida do protagonista. É sempre do ponto de vista deste que se mostra o enredo; as demais personagens ficam apenas relativizadas. A base do drama é o ego do herói [...]; o diálogo é posto em segundo plano, e o monólogo reina soberano”. Pela abordagem subjetiva da peça strindbergueana, a “psicologia buscada não é aquela racional, clássica; é, isto sim, a que expõe o inconsciente” (Azevedo, 2014, p. 31).

No último ato de *Electra no circo*, Hermilo Borba Filho rompe justamente com a estrutura fechada do drama absoluto, preferiu o autor a fragmentação.

A noção de fragmento deriva de uma escrita que entra em total contradição com o drama absoluto. Este é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e os começos sucessivos. O fragmento, ao contrário, induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade (Lescot; Ryngaert, 2012, p. 88).

Tudo aquilo que se passa no segundo plano de *Electra no circo* é a partir do ponto de vista do Rapaz do Trapézio, e o que nos é mostrado são visões subjetivas distorcidas e fantasiosas, de difícil credibilidade, pois são alimentadas por um estado de espírito vago e impreciso. Por conta da loucura que o consome, o Rapaz do Trapézio nem mesmo sabe quem ele é: “Não me chamo Orestes? Então quem sou? E porque matei a minha mãe? Os deuses não ordenaram? Ora, não me chamo Orestes?” (Borba Filho, 2007, p. 63).

Após cometer o duplo homicídio, o Rapaz do Trapézio se vê pressionado não por uma força externa do mundo-ambiente, tão comum ao teatro realista/naturalista, mas por uma pressão que vem do seu interior, isto é, dos abismos do seu subconsciente. Se na tragédia grega a luta era entre o Homem e o Divino, ou até mesmo a força esmagadora e inexorável do destino, que reduz o homem a nada, agora, no teatro moderno, há uma mudança radical, pois o confronto se estabelece dentro do peito do homem, ou melhor, entre o homem e sua consciência. Talvez aqui resida a essência eterna do teatro: “não é a tragédia que nutre o homem, mas o homem que nutre a tragédia” (Carvalho, 1971, p. 6). A tragédia, como um abutre à espreita, rondando a carnificina, se nutre dos despojos humanos (desejos, valores morais, destino, pecado, guerra, tirania etc).

Ao criar para *Electra no circo* dois planos sobrepostos – realidade e alucinação –, Borba Filho recorre ao teatro expressionista. Ao voltar-se para o homem moderno e insatisfeito com as aparências externas das suas personagens, o autor brasileiro optou por penetrar na mente delas para expor os devaneios, as fantasias, as imoralidades e os pensamentos mais íntimos que povoam a mente humana. Aliás, suas peças “quase sempre pendem para o expressionismo, mesmo quando, na estrutura formal, parecem se aproximar da estética realista” (Reis, 2008, p. 331). A influência expressionista, segundo Reis (2008), já estava presente em textos jornalísticos de Hermilo escritos em meados da década de 1940, nos quais o autor não escondia sua admiração pelos precursores do teatro expressionista, a exemplo de Georg Büchner (1813-1837), Frank Wedekind (1864-1918) e August Strindberg.

É de se acrescentar que a estrutura de *Electra no circo* de imediato remete à peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, que também se inscreve numa linha expressionista, uma vez que o palco é transformado em espaço interno da mente da personagem e o dramaturgo, ao sondar os níveis do inconsciente, desvenda as imoralidades, as taras e os devaneios da personagem Alaíde. Mesmo que não tenha visto a montagem da tragédia rodrigueana, no Rio de Janeiro, Borba Filho leu, em Recife, o texto da peça (REIS, 2008).

Para Magaldi (1952, p. 6), *Electra no circo* tem uma influência direta de Nelson Rodrigues, e o crítico estabelece o recorte: “pelo contato na simbologia freudiana e nos temas sexuais e de incesto”. Embora este assunto não seja desenvolvido neste trabalho, Borba Filho trouxe, de fato, o tema à baila: em uma cena de alta tensão psicológica, o Rapaz do Trapézio vê a irmã vestida à moda grega, com grinalda da cabeça, sugerindo ser ela sua noiva, prestes a ser desposada; é o que diz a Moça do Arame: “Você é o meu amado. Desde meninos que nos amamos. Ah, como sonhei com esse dia! O dia em que pertenceríamos um ao outro” (Borba Filho, 2007, p. 72). Todavia, as projeções perturbadoras da mente do trapezista provocam

novo desvio, não menos absurdo; a Moça do Arame diz ser outro o noivo e é, diz ela, seu próprio pai: “E agora vamos nos casar, não é, paizinho?” (Borba Filho, 2007, p. 72-73). Como se vê, o autor adota a expressão moderna do “complexo de Electra”, em oposição ao “complexo de Édipo” freudiano, para fixar a pulsão sexual da filha em relação ao pai.

Sobre a estrutura de *Vestido de noiva* em três planos (realidade, memória e alucinação), dissemos anteriormente que a ação, na maior parte, se passa na mente da protagonista Alaíde. A estrutura tradicional do drama, de tempo, lugar e ação, também é destruída. No texto “Teatro desagradável”, publicado originalmente no primeiro número da revista *Dionysos*, em 1949, Nelson Rodrigues (2004, p. 274) afirma que, ao escrever *Vestido de noiva*, se propôs a “contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica”; preferiu o autor recorrer à técnica de criar cenas desconexas e fragmentadas. Nesse sentido, no plano da memória, o que se verifica são os esforços do Eu “agonizante para restaurar sua identidade a partir daquele emaranhado de recordações [...]. No entanto, a mente traumatizada continuamente se desvia da trilha da reminiscência, produzindo fantasias delirantes, que são projetadas no plano da alucinação” (Nunes, 2004, p. 16). Também em *Vestido de noiva* o plano da realidade, com curtas interferências, tem “a função de situar a esfera da subjetividade no contexto do mundo exterior” (Nunes, 2004, p. 16).

Ao mergulhar nas profundezas da mente humana, mesmo que no terreno do absurdo, tudo pode acontecer, e sob “um frágil alicerce de eventos efetivos, a imaginação urge e tece novas disposições: uma entremescla de lembranças, experiências, caprichos, fantasias, ideias, absurdos fantásticos e improvisações, bem como invenções originais da mente” (Guinsburg, 2009, p. 305). Alaíde, com a mente agitada, crê que Lúcia, sua irmã, roubou-lhe o noivo; o Rapaz do Trapézio, em agitação psíquica, afirma ser o Orestes grego. Se em *Vestido de noiva* o público invade a mente traumatizada de Alaíde, em *Electra no circo* ele adentra no perturbado cérebro do Rapaz do Trapézio. Cada peça, a sua maneira, mergulha em estados psicológicos extremos: a agonia de Alaíde em estado pré-morte, após ter sofrido um acidente automobilístico, e a loucura do Rapaz do Trapézio, pós-matricídio, fazem com que realidade e memória se confundam com fantasias delirantes e absurdas. Esses elementos, sobretudo as projeções psíquicas, estão presentes nas peças chamadas de “expressionistas”.

Para um conceito de “expressionismo”, pode-se recorrer às palavras de Fraga (1998, p. 19), que o define como uma particular maneira de ver: “a expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência do conflito entre os pseudorealidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento”. Nessa acepção, o

expressionismo pode ser verificado em qualquer época ou contexto. Por outro lado, historicamente, o expressionismo foi um movimento artístico – *vanguarda europeia* – desenvolvido na Alemanha no final do século XIX. Trata-se de um dos acontecimentos artísticos mais importantes da época e, no caso do teatro, trouxe inovação: ao conduzir “o drama para as últimas trincheiras, em direção à forma ‘incoerente’” (Sarrazac, 2017, p. 136), o teatro expressionista desestabilizou a forma dramática tradicional.

Esteticamente, o expressionismo se aproxima do surrealismo, pois esta vertente defende que arte se utiliza do automatismo psíquico, ou seja, de que ela é criada “sem o ‘controle exercido pela razão’, liberando os recalques e sublimações do inconsciente”; já o expressionismo, “é uma atitude do homem perante o mundo, na crença de existirem verdades que não podem ser racionalizadas, mas intuídas pelos sentidos” (Fraga, 2009, p. 307). Nesta perspectiva, as duas vanguardas se voltaram contra o teatro naturalista. Enquanto este “tentava pintar um quadro realista pelo acúmulo de toda uma riqueza de detalhes reveladores e pequenos, todos eles externos”, o teatro expressionista “descartava-se dos detalhes em favor de um máximo de expressividade” (Esslin, 1978, p. 69).

Os dramaturgos expressionistas se voltaram violentamente contra o passado, combatendo as antigas formas de pensar o drama e, ao mesmo tempo, defendiam uma abordagem subjetiva. O teatro expressionista testemunhou um período marcado pela crise e pelo embate entre gerações, entre os diferentes modos de ver o mundo: de um lado, “a percepção, a memória e a imaginação”; do outro, “a instância científico empirista do Naturalismo” (Garcia, 1997, p. 27). Os adeptos da vertente expressionista repudiavam toda e qualquer concepção calcada no materialismo que estava em alta em meados do século XX. A fascinação futurista pela maquinaria do mundo moderno e pelos produtos industriais não recebeu a adesão da maioria dos autores. Eles tendiam a achar que o espírito do indivíduo moderno estava sendo esmagado pelo demasiado excesso de desenvolvimento tecnológico. Conforme registra Carlson (1997, p. 336), “O futurismo encarecia as circunstâncias exteriores – luz, cor, movimento, velocidade, risco físico –, enquanto que o expressionismo, como os surrealistas [...], buscavam explorar os mistérios” que rondam a vida interior e profunda do Eu.

Nas primeiras peças de Strindberg e Wedekind, por exemplo, embora haja uma tendência ao teatro naturalista, os autores descobriram “que retratar o mundo externo só conta metade da história” (Esslin, 1978, p. 68). Era necessário inserir também o mundo subjetivo, o que significa falar de seu mundo interior, e com Strindberg tem início ao que mais tarde se convencionou chamar de “dramaturgia do eu” (Szondi, 2011, p. 46). A fase expressionista de

Strindberg, segundo destaca Guinsburg (2009, p. 304), “é a forma de expressão pela qual chegou mais perto da nascente de seus sentimentos subterrâneos do eu (medos, fantasias, ambivalências, amor, ódio). É o mergulho no ‘inconsciente’ ou no ‘subconsciente’”.

No “Prefácio” da peça *O sonho* (1901), Strindberg (1978, p. 19) afirma que as suas personagens “desdobram-se e multiplicam-se, desvanecem-se e condensam-se, dissolvem-se e reconstituem-se. Mas uma consciência suprema domina a todos: a do sonhador”, e para este, que está enredado na atmosfera onírica, “não existem segredos, inconsequências, escrúpulos, leis”. Assim como em *O sonho*, nas peças em que predominam o universo interior das personagens, com uma atmosfera onírica, de pesadelo, de alucinação etc., o conflito é desenvolvido de modo fragmentado, com cenas curtas que, embora desconexas, possuem autonomia dramática.

As “personagens, colocadas em situações-limite, tendem à abstração e a estrutura monológica do drama estiliza o diálogo, sempre exaltado, entrecortado, assumindo feições nitidamente fáticas e, não raramente, artificiosas” (Pavis, 2015, p. 151). O diálogo, base do drama tradicional, não dá mais conta de resolver as forças oriundas do inconsciente e, por isso, torna-se obsoleto. O palco como espaço interno “não tende a apresentar o embate de uma personagem [...] vivendo, como na vida real, num tempo sucessivo e irreversível, podendo voltar ao passado apenas através do diálogo que procura articular e exprimir a memória” (Rosenfeld, 1993, p. 204). Pelo contrário, o espaço interno, diz Sarrazac (2017, p. 135), “quebra definitivamente toda linearidade e toda causalidade”, permitindo montagens inéditas de espaço-tempo.

Com a crise do diálogo, os dramas que se valem do palco como espaço interno tendem a apresentar, cenicamente, os planos psíquicos profundos do protagonista; as demais personagens, que se movimentam em torno do protagonista, são projeções subjetivas do Eu central; basta recorrer à cena de *Electra no circo* em que “*aparecem o **Dono do Circo** e a **Equitadora**, vestidos como Agamêmnon e Clitemnestra da tragédia grega*” (Borba Filho, 2007, p. 65). Os pais do Rapaz do Trapézio, a essa altura, já estão mortos, mas eles retornam no plano psíquico do personagem, ou seja, como projeções subjetivas. Fantasia e memória se misturam. Na esfera subjetiva, a memória “não se atém ao tempo empírico, sucessivo e irreversível” (Rosenfeld, 1993, p. 204). A volta ao passado, que não se dá mais por meio do diálogo, rompe com a tradicional estrutura tempo-espaço, “já que a variedade dos momentos temporais plenamente atualizados na cena implica a ampliação, variação e superposição espaciais” (Rosenfeld, 1993, p. 204).

Ao romper com a estrutura do drama tradicional, os autores expressionistas recorrem também a uma linguagem dotada de expressividade que, em certas peças “se restringe ao telegráfico, e até ao extremo de negar-se a si própria, violentando a palavra através de sua substituição por ruídos, sons, gritos etc” (Bornheim, 2007, p. 67-68). Em *Electra no circo*, é possível encontrar as seguintes indicações de sonoplastia, nitidamente expressionistas: “ruído de uma porta que se abre”; “o som de um órgão é ouvido”; “grito selvagem”; “grito abafado”; “um grito mais abafado”; “grito esganiçado, de pavor, interrompe a cena”; “ruído de uma carreira e de uma porta que se abre violentamente”.

O mesmo se pode dizer da iluminação expressionista, que tende ao disforme e ao violento. A luz no discurso narrativo, sobretudo em peças que rompem com a unidade de tempo/lugar/ação, tem importância fundamental: “apaga-se depois de uma cena em determinado tempo e lugar para tornar a acender no dia seguinte ou tempos depois, no mesmo local ou em outro. A luz torna-se imprescindível ao dar mobilidade à narrativa e coesão ao discurso cênico” (Camargo, 2012, p. 71). No palco expressionista, a predominância é a da sombra e a do contraste entre claro e escuro. As personagens, quando banhadas subitamente pela luz, parecem flutuar no vazio. Tem-se, aqui, aquilo que se pode conceituar de “subjetivação do palco, que é decomposto não mais em função de linhas e massas, mas, sim, de cores, luzes, impressões de realidade que jogam com sugestão de uma atmosfera onírica ou fantasiosa do palco e de sua relação com o público” (Pavis, 2015, p. 44).

Ainda sobre a iluminação expressionista, Camargo (2012, p. 118) destaca que o teatro expressionista “explorou os focos concentradores, as sombras, as deformações, os contrastes fortes e variações cromáticas, preocupado muito mais com a eficácia dramática do que com o efeito imitativo (até porque surgiu como reação ao naturalismo e ao impressionismo”. Em outra passagem, o referido autor acrescenta:

Cercados de sombra, os elementos reais do palco expressionista pareciam flutuar no vácuo, arrancados do nada pela iluminação. Os projetores dividiam a cena, tirando da escuridão cones de realidade mágica, como projeções subjetivas do protagonista. Em palcos quase vazios, a iluminação estabelecia contrastes violentos de claro-escuro, reforçando a expressividade (Camargo, 2012, p. 49).

Todos esses aspectos que caracterizam a iluminação expressionista estão presentes em *Electra no circo*, é o que se pode verificar nas seguintes rubricas: “Trevas. Silêncio. Um número 13 luminoso, muito grande, aparece ao fundo. Desaparece. Torna a voltar. Está fixo por um instante. Some-se. Volta. Apaga-se”; “trevas”; “penumbra”; “escuridão”; “escuridão completa”; “um fiapo de luz penetra nas trevas”; “a luz vai subindo em resistência”; “luz violenta”; “sombra indistinta”; “a luz aumenta e cai”; “várias sombras atravessam a cena”;

“a cena entra em escuridão”; “claridade fosca”; “um jato de luz muito forte cai a um lado do palco”, “A luz [...] explode abundante e vai saindo lentamente”.

Portanto, à iluminação geral, Borba Filho optou por uma iluminação “por zonas, por manchas, por *flashes* que no momento crucial, prende um ator num feixe de projetores que o retiram bruscamente do universo que o cerca, suprime suas relações com o mundo exterior, os outros personagens, para isolá-lo num momento estático” (Bablet, 1975, p. 20); como nessa cena: “Na escuridão que se faz, [está] somente o **Rapaz do Trapézio**, banhado por uma onda de luz” (Borba Filho, 2007, p. 75).

Foi nesse contexto que o dramaturgo brasileiro Hermilo Borba Filho deu sequência à reescrita do mito dos Atridas. Por se tratar de um drama subjetivo – ao menos é o que indica o terceiro e último ato –, é de se esperar que em *Electra no circo* a realidade se misture com fantasias delirantes, ao ponto de o trapezista não se reconhecer enquanto tal:

O Palhaço – O circo acabou-se.

A Voz do Rapaz – Que é que eu tenho com esse negócio de circo?

O Palhaço – Oi! Você não vai andar no trapézio?

A Voz do Rapaz – Eu? Você está maluco. Eu não tenho nada com trapézio!

O Palhaço – E você não é o equilibrista? Sem você o espetáculo não tem graça.

A Voz do Rapaz – Você está enganado, meu amigo. Eu sou Orestes.

O Palhaço – Ih! Você está fazendo uma confusão danada. Orestes... (*Dá uma risadinha.*) (Borba Filho, 2007, p. 64).

Por outro lado, é no dinamismo de louco que, obsessivamente, o Rapaz do Trapézio afirma ser Orestes. Quando a cena volta ao primeiro plano, onde se movimentam as personagens “reais”, as projeções psíquicas são imediatamente interrompidas, revelando, como diz o Palhaço, que ele “está fazendo uma confusão danada”:

A Voz do Segundo Médico – Que é isso?

A Voz do Rapaz – Defenda-me senhor!

A Voz do Segundo Médico – De que tem medo?

A Voz do Rapaz – As fúrias vão me matar.

A Voz do Segundo Médico – Que fúrias? Deixe disso. Você está muito impressionado.

A Voz do Rapaz – Tenho que correr para alcançar o templo de Palas.

A Voz do Segundo Médico – Você está enganado, meu amigo. Isso é uma obsessão.

A Voz do Rapaz – Obsessão? Não vê que sou Orestes?

A Voz do Segundo Médico – Você não se chama Orestes, não.

A Voz do Rapaz – Não me chamo Orestes? Então quem sou eu? E por que matei a minha mãe? Os deuses me ordenaram? Ora, não me chamo Orestes?

A Voz do Segundo Médico – Não pense nisso agora.

A Voz do Rapaz – E em que posso pensar? Tenho que correr para alcançar o templo de Palas, senão elas me pegam. Vou correr! Vou correr!

A Voz do Segundo Médico – Você vai melhorar com essa injeção. Verá!

A Voz do Rapaz (*Estranhando a palavra.*) – Injeção?

(*Acendem-se as luzes do palco superior. O Primeiro Médico continua sentado. Entra o Segundo Médico ainda com a seringa na mão*)

Primeiro Médico – Que há?

Segundo Médico – Ainda o doente do quarto número 13. Está agitado. E pensando ser uma outra pessoa.

Primeiro Médico – Outra pessoa?

Segundo Médico – Sim. Diz que é Orestes e que precisa correr para alcançar um templo não sei de quê. Dei-lhe uma injeção. Está mais calmo (Borba Filho, 2007, p. 63).

O deserto íntimo do Rapaz do Trapézio carece de povoamento e, despojado de sua própria identidade, ele procura alimentar-se, gradativamente, com a substância do Outro, isto é, do Orestes grego. Por conta de uma exacerbada subjetividade, a identidade do personagem, mesmo que fragmentada, é posta em questão; a pensar que as figuras de *Electra no circo* não têm nomes próprios, são tipificadas, identificadas apenas pela função desempenhada no picadeiro. No caso do Rapaz do Trapézio, não passa agora do “doente do quarto número 13” (Borba Filho, 2007, p. 63). Isso ocorre porque, no teatro expressionista, a personagem é destituída “de identidade”⁸⁹; ou bem a identidade se fragmenta, chegando mesmo a plurificar-se em diversas personagens, ou então ela é negada por uma espécie de estaticização que a transforma em marionete” (Bornheim, 2007, p. 66-67).

Ao falar sobre a fragmentação da personagem no texto teatral, Candeias (2012, p. 19) afirma que, “Se a personagem se fragmenta porque o autor quer mostrar que ela é uma soma de máscaras, tem vários eus, pode haver uma transferência do foco da ação para o interior da figura, o que redundaria em desdramatização do drama”. Para Kothe (2000, p. 29), “o trágico se torna um rito solene [...] por ser o desfile da consciência diante do espelho desnudo da existência”. Nesse sentido, na soma de máscaras sobrepostas, o Rapaz do Trapézio, ao viver as aflições do mítico Orestes, que, de certa forma, são as dele, aparece duplicado por meio de um jogo de projeções, cujo reflexo, mesmo que fragmentado, remete-o a si mesmo; desnudando sua própria consciência. O desafio último do Rapaz do Trapézio, talvez, consista nisto: em descobrir que o Outro que o domina é ele mesmo. Um percurso doloroso esse, todavia, “a consciência do mundo é apreendida pelo sofrimento, e a plena absorção dele confere grandeza ao homem” (Magaldi, 1957, p. 5).

Na medida em que o Rapaz do Trapézio se desdobra em um Orestes grego, duas cenas do mito dos Atridas se destacam, e a primeira é quando o trapezista revive – como espectador de si mesmo – a trama assassina de Clitemnestra e Egisto contra Agamêmnon, o pai de Orestes e Electra, assunto tratado por Ésquilo na primeira parte da *Oresteia*:

⁸⁹ Nesse ponto, é importante fazer uma menção à “máscara” do teatro grego, que, em seu contexto de representação, transmitia “a consciência de um outro eu” (Castiajo, 2012, p. 51). Ou seja, trata-se de um adereço, cujo uso na tragédia grega possibilita refletir sobre a relação entre ator/personagem e sobre a ausência de identidade/subjetividade.

A Voz do Rapaz – É o marido da minha mãe que volta da guerra. (*Aparece a Equitadora também vestida à moda grega.*) Olhe ela.

(*Dirigem-se para o outro e abraçam-se. Desenha-se no fundo, a figura do Domador, no papel de Egisto.*)

Cuidado.

(*O Domador vai avançando, com uma espécie de rede na mão.*)

Cuidado!

(*A Equitadora afasta-se do Dono do Circo, segurando-lhe as mãos, como a contemplá-lo. O Domador vai avançando e envolve-o na rede. O Dono do Circo procura desvencilhar-se, mas os dois – a Equitadora e o Domador – apertam mais a rede e ele se imobiliza.*)

Matou o meu marido...

(*A luz aumenta e cai. Várias sombras atravessam a cena. Ouve-se o estribilho. Aparecem o Domador e a Equitadora. Conversam baixo.*)

Que é que estão conspirando?

(*Aparece o Dono do Circo.*)

Ah! querem matar o meu pai!

(*A Equitadora dirige-se ao Dono do Circo. Abraça-o. O Domador vem por trás e dá-lhe uma pancada. O Dono do Circo cai. A cena entra em escuridão.*)

Mataram o meu pai! Mataram o meu pai.

(*Volta a penumbra. Cena vazia.*) (Borba Filho, 2007, p. 68-69).

O assassinato do Dono do Circo, ou de Agamêmnon, como insiste em dizer o Rapaz do Trapézio, é mostrado uma segunda vez, mas agora “*em velocidade de máquina cinematográfica*” (Borba Filho, 2007, p. 69). Tudo não passa de uma fantasia delirante, de um indicativo de que a mente do personagem está em agitação total. Na cena do fragmento anterior, e em outras que tratam do delírio do Rapaz do Trapézio, as falas indicam “um murmúrio imaginário da memória” (Rosenfeld, 1993, p. 110). Da memória, o personagem carrega apenas os crimes ocorridos no Grande Circo do Mundo e por ele vivenciados; da sua imaginação, estão os rastros de carnificina deixados por outra conhecida família, a dos Atridas. Nesse percurso subjetivo, em que a unidade de ação é substituída pela unidade do Eu, o trapezista encontra outros personagens, como o pai e a mãe, artistas circenses já mortos e que são transformados em Agamêmnon e em Clitemnestra. Os crimes mostrados em duas temporalidades se assemelham: Orestes e o Rapaz do Trapézio são matricidas, mas, o primeiro é a projeção do segundo, seu duplo, o reflexo invertido de uma consciência central.

Após a cena em que o Dono do Circo é assassinado, uma segunda cena do mito dos Atridas volta a aparecer: o Rapaz do Trapézio revive o próprio crime, conforme sugere esta rubrica: “*Um raio de luz cai sobre o cadáver da Equitadora que está estendido, com um punhal cravado no peito*” (Borba Filho, 2007, p. 69). Esta cena, mostrada rapidamente, é extremamente importante, não apenas por indicar que a morte da Equitadora se deu por motivo de vingança, mas também porque liga os temas da loucura e do julgamento.

É nesse ponto que surge o espectro da Equitadora. A morta, que aparece ao filho, vestida à moda grega, como Clitemnestra, reivindica justiça pelo seu sangue derramado:

A Equitadora – Onde está ele? Essa escuridão não me deixa ver nada.
(Avança mais. Perto da escadaria dá um grande grito selvagem. Parece uma louca.)
 Fugiu! Fugiu!
(Tenta despertar as Seis Mulheres de Preto. Não consegue.)
 Fugiu! E essas cachorras adormecidas!
(Entra em frenesi como que alucinada. Os seus gestos e atitudes dão a ideia de uma dança desesperada, uma dança desconhecida.)
 Acordem! Acordem! Não estão vendo que ele fugiu?
(As Seis Mulheres de Preto roncam, em um sono profundo.)
 Quem me vingará? Quem? Vocês estão encarregadas da minha vingança e deixaram que ele fuja assim.
(Sacode as Seis Mulheres de Preto, que vão despertando uma a uma. Cada cara, iluminada, tem uma expressão diferente.)
 Ele fugiu, enquanto vocês dormiam. Não deixem que ele escape à vingança.
(As Seis Mulheres de Preto, de movimentos coleantes como cobras, estão se levantando.)
 É preciso que não deixem o meu assassino escapar.
(Um grito abafado no coro das Seis Mulheres de Preto.)
 Vão! Vão buscá-lo! Aquele assassino... aquele assassino... (Borba Filho, 2007, p. 70).

Após a aparição espectral, o segundo plano cai em trevas e uma luz surge imediatamente no palco superior. Borba Filho, fiel à estética expressionista, insere um dado novo: se até este ponto da ação o personagem estava acordado ao ter suas perturbadoras visões, agora, ele cai em sono profundo – “Felizmente o treze está dormindo” (Borba Filho, 2007, p. 71) – e o que se verá a partir de agora são imagens oníricas.

No sonho, tudo pode acontecer; e no universo onírico tudo é possível e verossímil. “Tempo e espaço não existem. A partir de uma base real insignificante, o autor dá curso livre à sua imaginação que multiplica os lugares e as ações numa mistura de recordações, experiências vividas, livres fantasias, absurdas e improvisações” (Strindberg, 1978, p. 12). É no sonho que se dará “o julgamento de Orestes vivido pela loucura do Rapaz do Trapézio” (Borba Filho, 2007, p. 73), última cena de *Electra no circo*, correspondente ao quarto episódio de *Eumênides* (v. 566-777), que põe em cena a instituição do tribunal no Areópago, por Atena. No final de uma peça, é de conhecimento que o conflito dramático “deve ser levado às suas últimas consequências e, depois, resolvido, infelizmente que seja, mas de molde a deixar no espectador a sensação de uma coisa acabada” (Pallottini, 2015, p. 115). Nesse sentido, Borba Filho se vale desse modelo, mas, como se verá, não segue Ésquilo linearmente, ele trouxe significativa alteração para o desfecho trágico.

Em *Electra no circo*, os sete juízes, os magistrados noturnos, só julgam nas trevas para não se comoverem com a cara piedosa do assassino. No banco do réu, só se vê apenas o vulto do Rapaz do Trapézio, cuja imagem distorcida indica um “*alter ego* sinistro”, um “sósia singular que [...] devora as forças e os desejos daquele a quem pertence” (Eisner, 2002, p. 93). O debate está aberto; a acusação é a primeira a falar:

Primeira Mulher de Preto – Este homem matou a própria mãe. Deve morrer.

Segunda Mulher de Preto – Mas não deve morrer simplesmente. Queremos que esse júri nos entregue o acusado.

Terceira Mulher de Preto – Não é verdade que mataste a tua mãe?

O Rapaz do Trapézio – É.

Quarta Mulher de Preto – Estão ouvindo?

Quinta Mulher de Preto – E como matou-a?

O Rapaz do Trapézio – Com uma punhalada (Borba Filho, 2007, p. 74).

Ao se defender da acusação, o Rapaz do Trapézio afirma que seu crime foi um ato de justiça e, semelhante ao Orestes grego, diz que o crime da Equitadora é ainda mais grave, ela “matou o seu marido e matou o meu pai” (Borba Filho, 2007, p. 74). Assim como as Erínias (v. 603), as Mulheres de Preto refutam o argumento do matricida: “Mas tu ainda vives e ela já morreu” (Borba Filho, 2007, p.74). Então, o trapezista indaga porque elas não perseguiram a mãe após o crime dela; e a resposta é a mesma que teve Orestes: “A nossa função é perseguir aqueles que matam os parentes” (Borba Filho, 2007, p. 74). Acuado, o criminoso solicita um defensor e ao seu lado está o Homem de Branco, o equivalente ao deus Apolo em *Eumênides*, que também defende o matricida: “Esse homem praticou justiça executando uma criminosa” (Borba Filho, 2007, p. 75).

Após o debate, os juízes iniciam a votação e, ao fundo do palco, um grande quadro, dividido ao meio, se ilumina. Nele está escrito: condenado e absolvido. “*Um dos Juízes lança uma pedra à urna e aparece o número 1 no lado correspondente a Condenado. Gritos abafados de alegria no coro das Seis Mulheres de Preto. Outra pedra: Absolvido. Outra, Condenado*” (Borba Filho, 2007, p. 75). No momento em que o Sétimo Juiz se levanta para depositar a última pedra, um jato de luz invade um dos lados do palco. Algo inesperado acontece. Simultaneamente, ouve-se um tiro de revólver e a cena volta imediatamente ao primeiro plano, da realidade, e só se ouve a voz desesperada da Enfermeira: “Depressa, doutor! O treze deu um tiro na cabeça! (Borba Filho, 2007, p. 75).

De fato, em uma cena anterior, durante uma visita ao hospital, a Moça do Arame, escondida dos médicos, entregou o revólver ao irmão, induzindo-o ao suicídio: “Olhe aqui o que eu trouxe pra você” (Borba Filho, 2007, p. 67). O Rapaz do Trapézio sabe muito e, mesmo louco, pode abrir a boca e contar à polícia que a Moça do Arame é cúmplice no duplo homicídio. Nessa perspectiva, a hipótese que predomina é esta: o pai fora vingado e a Moça do Arame não mais precisa do irmão. É preciso que o assassino se cale; é o que ela diz:

Voz da Moça do Arame – Penso que você nunca mais poderá sair daqui.

[...]

Voz da Moça do Arame – E é melhor mesmo. Se você sáísse poderia contar muita coisa.

[...]

Voz da Moça do Arame – E eu não quero que você conte, está ouvindo? (Borba Filho, 2007, p. 66).

Levando em consideração o fato de *Electra no circo* ser um drama subjetivo, o mundo onírico “poderá libertar o ser humano, aliviando dos pesos e das angústias que o oprimem, tirando-lhe a força e o poder que o impedem de viver numa existência feliz e harmoniosa” (Ferreira, 2013, p. 160). Não é bem o que ocorre com o trapezista. Há aqui uma alteração significativa em relação ao modelo esquiliano. Em Borba Filho, mesmo que em um plano subjetivo, no qual impera a imaginação, a fantasia e o delírio, não houve condenação ou absolvição do artista circense; suicidou-se o Rapaz do Trapézio.

De fato, o tema da loucura seguido do suicídio está posto na tragédia *Ajax* de Sófocles, que, inclusive, foi aproveitado por Borba filho na sua já citada tragédia *O vento do mundo*. Mas, o dramaturgo brasileiro se volta, mais uma vez, à dramaturgia moderna e busca em Eugene O’Neill o substrato de sua composição trágica. No dia 11 de junho de 1944, justamente no período em que escreve *Electra no circo*, Borba Filho tece comentário no *Jornal do Comércio* sobre a constante atualidade do mito e da tragédia grega, e ele não deixa de ressaltar que, na *Electra enlutada*, O’Neill “aproveitou a essência da tragédia e, em homens e mulheres dos nossos dias, conseguiu impor grandiosidade do drama antigo, com a mesma força e o mesmo sentido de fatalidade” (Borba Filho apud Reis, 2008, p. 338).

Nesse sentido, Gassner (1965, p. 105) destaca que, ao escrever *Electra enlutada*, O’Neill “tinha em vista a grandeza do tema e o tratamento presente nos grandes períodos do passado do teatro, especialmente na era da tragédia ática. [...] Procurou ele aquela grandeza não como imitador mas como artista esforçadamente criador”. Em relação ao trágico, Gassner (1965, p. 105) sustenta a tese de que “o estilo clássico é quase invisível nas peças de O’Neill”, mas ressalta que as pressões psicológicas substituem o clássico Destino. Essa abordagem foi, de fato, defendida por Eugene O’Neill: “Seria possível fazer em tal peça uma aproximação psicológica moderna do sentido grego de destino, que um público inteligente de hoje, sem crença em deuses ou recompensas sobrenaturais, aceitasse e sentisse?” (O’Neill apud Magaldi, 1959, p. 5). Tal aproximação foi atingida através da estreita combinação entre as alusões míticas e a psicologia freudiana. De modo semelhante, Borba Filho, ao se valer de elementos do teatro expressionista, voltando-se para o drama subjetivo, por meio de uma sondagem do interior da mente humana, alcança os mesmos efeitos que o dramaturgo O’Neill.

Não é de nosso intento tecer um estudo comparativo pormenorizado sobre as duas peças. Chama-nos a atenção um aspecto específico: o personagem Orin (Orestes), após o suicídio da mãe, Christine (Clitemnestra), e como forma de reparação, também se lança ao

suicídio, não só por sentir remorso ou culpa, mas também por ser a única forma de reparação. Semelhante à Moça do Arame, Lavínia (Electra), diante de uma forte carga emocional, também sugere ao irmão o suicídio: “Eu gostaria que você estivesse morto! Você é vil demais para viver! Deveria matar-se se não fosse covarde!” (O’Neill, 1970, p. 325-326).

Uma leitura possível sobre desfecho de *Eumênides* recai no abandono da pena – Orestes é absolvido – por meio do tribunal instituído pela deusa Atena. As novas divindades derrubam as leis obscuras das terríficas Erínias, leis antigas, legadas pela tradição. Em contrapartida, instauram outras novas, por meio de métodos racionalistas, refletindo o novo contexto político e social de Atenas do século V AEC. Ademais, Orestes se liberta da sufocante fatalidade que sobre ele recaia e, ao mesmo tempo, tem-se uma exaltação da conquista humana. Em *Eumênides* (v. 1048-1065), embora o Orestes de Ésquilo seja “impelido a uma situação trágica que o leva à noite da loucura”, o desfecho da tragédia “admite a grande reconciliação final, a solução radiante pela graça do Deus supremo” (Lesky, 2015, p. 39).

Segundo Lesky (2015, p. 38), na *situação trágica*, na qual se insere o Orestes esquiliano, “há forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição”. Mas estar em *situação trágica* não é uma instância definitiva, as “nuvens que pareciam impenetráveis se rasgam e do céu aberto surge a luz da salvação que inunda a cena, até então envolta pela noite da tempestade” (Lesky, 2015, p. 38). Por mais que o matricida esteja envolvido em uma situação absurdamente terrível, o conflito não é cerrado, isto é, não culmina no aniquilamento do herói, “pois admite a reconciliação das potências combatentes e, nessa reconciliação, a liberação da dor e do sofrimento” (Lesky, 2015, p. 39).

Em *Electra no circo* se verifica justamente um *conflito trágico cerrado*, uma vez que “não admite solução senão o aniquilamento” (Lesky, 2015, p. 39). Não há saída ao Rapaz do Trapézio que, imerso em um conflito insolúvel de desordem sentimental, e em decorrência do seu crime monstruoso, é arremessado à própria aniquilação. Ao se colocar “dentro de cena” e reviver o julgamento de Orestes, o trapezista descobre que, na verdade, é protagonista, e ao mesmo tempo, espectador de si mesmo. A agonia do personagem parecia interminável, mas, ao sentir o sopro trágico da vida – no súbito despertar – ele se depara com a sua condição humana e que, por ser limitado e finito, caminha para a morte. Ao manter-se preso em seu mundo interior, complexo e incoerente, o trapezista debate-se, luta, protesta, faz justiça com as próprias mãos, manchando-as com sangue da própria mãe. Mas, seus esforços, no mundo moderno, sem o deus Apolo e a deusa Atena para ampará-lo, tornam-se inúteis.

No revés, o suicídio do Rapaz do Trapézio é a afirmação de sua liberdade e, simultaneamente, a reparação de sua desmedida. Segundo destaca Gumbrecht (2001, p. 11), “não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte”. E a tragédia só pode existir “se o herói trágico não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro” e nem “dispor da possibilidade de proteger-se do perigo [...] de uma morte violenta proveniente do seu erro” (Gumbrecht, 2001, p. 11). O Rapaz do Trapézio, ao cometer um dos piores crimes – o matricídio –, foi acometido pela loucura que, ao se apoiar em Orestes, implicou-lhe sua própria destruição. O suicídio do trapezista destaca o realce trágico justamente pelo fato de que, ao herói, não há saída a não ser seu aniquilamento.

5 LAZZARO (1948), DE FRANCISCO PEREIRA DA SILVA

*Até quando deverei opor a minha nudez
Ao mistério da Tua insaciabilidade?
Nada tenho para Te oferecer; senão os crimes de outrem
Ah! Dinamitem a casa dos Átridas, para que se dissolva
A espessura das gerações anteriores.*
(Murilo Mendes, “A casa dos Átridas”)

O ano de 1952 foi marcado por grandes acontecimentos e o destaque recaiu na criação do Teatro Duse e, nele, a inauguração do Festival do Autor Novo⁹⁰, uma iniciativa de Paschoal Carlos Magno, o mesmo que criara, na década de 1930, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Paschoal era, de fato, um “homem de grandes iniciativas” que, repetidamente, levantava “multidões em tono de si” (Doria, 1975, p. 147). Ainda em 1952, entre 15 e 30 de julho, tentou ele realizar o Festival do Teatro Grego; se concretizado, teria sido também um grande empreendimento, pois o festival seguiria um modelo similar ao do Teatro da Natureza, realizado em 1916, no Campo de Sant’Ana, com encenações ao ar livre⁹¹.

Com a criação do Teatro Duse, quis Paschoal impor a presença do dramaturgo brasileiro, “dentro de um repertório normal, como rotina” (Doria, 1975, p. 147). O Teatro Duse foi construído na própria residência de Paschoal, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. O local era “uma sala de pouco mais de cem lugares, diante de um pequeno palco, onde iria desenrolar-se mais um capítulo da história do Teatro do Estudante⁹², talvez o mais importante” (Doria, 1975, p. 147-148). Em nota publicada no *Última Hora*, no dia 11 de

⁹⁰ “O termo ‘festival’ pode sugerir algo diferente do que se passou no teatro de Paschoal Carlos Magno. O evento não foi organizado, como se poderia pensar, nos formatos tradicionais de um festival — fato que era bem característico do Teatro Duse. Para começar, não havia um período específico para sua realização. Depois, sua programação era incerta e podia ser intercalada com outros eventos do teatro. Mas algo do sentido ancestral do termo era preservado: a diversidade e a celebração” (Molina, 2015, p. 107).

⁹¹ Três tragédias seriam encenadas com direção de Esther Leão: *Hécuba* de Eurípides; e *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles. O *Correio da Manhã*, no dia 27 de março, fez um registro: “Enfim vamos ressuscitar o ‘Teatro da Natureza’ que o gênio de Italia Fausta há trinta e cinco anos aproximadamente iluminou sob as árvores do Campo de Sant’Ana. O Teatro do Estudante que obteve grande êxito na sua execução pelo Norte vai apresentar *Hécuba* de Eurípides, *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, ao ar livre, nos jardins da Praça da República, no Palácio Guanabara e nas escadarias do Ministério da Fazenda [...]. Trata-se de uma iniciativa audaciosa, feita sob os auspícios do Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura” (*Correio da Manhã*, 1952, p. 9).

⁹² Aqui, não se trata do Teatro do Estudante do Brasil, criado na década de 1930. A inauguração do teatro Duse, em 1952, foi “também a data do surgimento de outro movimento de Paschoal, o novo Teatro do Estudante (TE), muitas vezes confundido com o antigo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), gerando um problema recorrente em nossa historiografia, poucas vezes percebido ou discutido” (Molina, 2015, p. 46). Segundo Molina (2015, p. 50), “O problema historiográfico mencionado acontece quando os dois movimentos são ‘confundidos’ sem se ter em mente os progenitores aos quais estão ligados: o primeiro, TEB, à Casa do Estudante do Brasil, e o segundo, TE, ao Teatro Duse. Assim, o segundo semestre de 1952 deve ser a referência para a distinção dos dois, mesmo que o próprio Paschoal tenha trocado o nome incontáveis vezes – por descuido ou intencionalmente, para questões de promoção do novo grupo. Era bastante comum, na verdade, Paschoal afirmar, em meados de 1952, que o Teatro do Estudante estava completando quatorze anos. A confusão, portanto, não é para menos. O cerne da questão talvez se encontre no fato de que o TEB, sem Paschoal à frente e sem espaço próprio, não continuou sua carreira, na prática”.

novembro de 1952, Barros (1952, p. 3) diz ser o Teatro Duse “uma casa de espetáculo pequena [...], mas que se torna grande, imensa, pelo papel extraordinário que representa na nossa vida teatral”.

A criação do Teatro Duse foi, de fato, um grande acontecimento, não só para o público carioca, mas também para a arte teatral nacional. Isso porque pela primeira vez no Brasil foi criado um teatro laboratório/experimental, voltado para a formação de novos dramaturgos, atores, diretores e demais profissionais da arte da cena; é o que diz Paschoal Carlos Magno em uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, no dia 5 de abril de 1952: “Um autor novo, desconhecido, luta com muitas dificuldades para ser apresentado, tanto aqui como em qualquer parte do mundo [...]. O Teatro Duse – que é o laboratório dos artistas e das peças do Teatro do Estudante – terá essa missão” (Magno, 1952, p. 9).

Revelar autores novos, o que raramente ocorria em uma companhia teatral profissional, que prioriza a bilheteria, textos clássicos e dramaturgos consagrados, foi o empreendimento máximo do Teatro Duse. Em decorrência desse feito, na primeira temporada do Festival do Autor Novo, o jovem piauiense Francisco Pereira da Silva foi revelado. Ademais, a ele “o tempo reservaria um lugar de destaque na história da dramaturgia brasileira [...], tornando-o um dos mais bem-sucedidos autores que passaram pelo Duse” (Molina, 2015, p. 123). O aparecimento de Chico, como era carinhosamente chamado pelos amigos, contribuiu para que, mais uma vez, o mito dos Atridas fosse revisitado na dramaturgia brasileira, pois sua peça de estreia, *Lazzaro*, traz novamente os irmãos Orestes e Electra para o primeiro plano. A análise da mencionada tragédia ficará para o segundo momento. Importa-nos, antes, tecer alguns apontamentos sobre a criação do Teatro Duse e sobre o Festival do Autor Novo, pois é neste contexto que o jovem autor piauiense foi revelado.

5.1 O Teatro Duse e o Festival do Autor Novo

O Teatro Duse entrou para a história do teatro brasileiro por ter sido o primeiro teatro experimental criado no Brasil. Este termo, *a priori*, está em concordância com o teatro laboratório e com o teatro moderno, que se opõe ao teatro tradicional e comercial, que visa rentabilidade financeira e “se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial” (Pavis, 2015, p. 388). Na edição do *Diário Carioca*, do dia 9 de julho

de 1952, Paschoal Carlos Magno fala sobre seu propósito de fazer do Duse um teatro experimental e, segundo ele, surgiu justamente em oposição ao “teatro comercial”:

Peça comercial é uma espécie de tabu que os donos das companhias criaram para os autores. Comercial é sinônimo de vulgar, banal, igual aos outros chavões que já deram resultado financeiro. [...] Infelizmente, no teatro, os empresários ainda têm medo de se arriscarem com peças diferentes, que fujam um pouco à rotina. Fora do trio amoroso, é sempre arriscado. Mormente quando se trata de peça brasileira, que é ainda considerada em segundo plano. Se tem uma estrangeira e outra brasileira, a preferência recairá fatalmente sobre a primeira. O Teatro Duse, que construí em minha residência, só montará autores nacionais, ou autores estrangeiros, considerados não comerciais... O que equivale dizer que o Duse envidará para encenar boa literatura teatral (Magno apud Magaldi, 1952, p. 6).

Experimentar pressupõe que numa peça, ao ser levada ao palco, importa mais o processo do que vê-la como algo pronto, estanque e finalizado. O processo criativo é alargado, pois a partir da encenação, da análise crítica e da recepção do público, o texto pode vir a ser modificado. Ao falar sobre esse processo criativo, Pavis (2015, p. 389) assim sintetiza:

Experimentar pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem-se tentativas na escolha de textos inéditos ou considerados ‘difíceis’, na interpretação dos atores, na situação de recepção do público. De uma noite para outra, a ordem do espetáculo é submetida a variações; o tempo dos ensaios ou da teorização é muito mais longo que o da exploração comercial. O direito à pesquisa e, portanto, ao erro, estimula os criadores a assumirem riscos a propósito da recepção (a ponto, por vezes, de não procurarem chegar a uma representação pública), a modificar incessantemente a encenação, a buscar e a transformar em profundidade o olhar do espectador muitíssimas vezes intalado na rotina.

O empreendimento de Paschoal Carlos Magno movimentou o cenário teatral no Rio de Janeiro e os olhares da crítica se voltaram todos para o Teatro Duse. No dia 8 de julho de 1952, por exemplo, ao falar sobre a proposta experimental trazida com a criação do Teatro Duse, Magaldi escreveu uma nota no *Diário Carioca*, enfatizando seu ineditismo no Brasil:

Às vezes, [os teatros laboratórios] são localizados em pequenos porões, sótãos, pequenas salas, garagem, quase sempre distante da cidade. Esses teatros de capacidade mínima servem de experiência a jovens autores. Em muitos teatros dessa natureza, têm aparecido grandes nomes do teatro Universal. Eugene O’Neill ensaiou seus primeiros passos num pequeno teatro, montando suas peças em 1 ato. No Brasil não há teatros laboratórios. O Duse, localizado em ponto pitoresco, pois gasta-se 10 minutos do largo da Carioca até a residência de Paschoal Carlos Magno, será um teatro assim, de 100 lugares. No seu pequeno palco, os autores jovens do Brasil, que tiverem em casa peças nas gavetas, ensaiarão seus primeiros voos na vida teatral (Magaldi, 1952, p. 6).

A inauguração do Teatro Duse ocorreu no dia 2 de agosto de 1952, à meia noite, com a peça *João sem terra*, de Hermilo Borba Filho. Para além de algumas críticas negativas em torno do texto, a encenação foi um sucesso. O autor de *Electra no circo*, naquela época,

era desconhecido apenas no Rio de Janeiro, pois vimos no Capítulo anterior que ele deu seus passos iniciais no teatro em Pernambuco, desde o início da década de 1940. Em meados dos anos 1950, estava Borba Filho se transferindo de Recife para São Paulo, onde permaneceu até o ano de 1958. Seu objetivo era “se profissionalizar na competitiva cena teatral paulista” (Reis, 2008, p. 319). Quando Hermilo chegou ao Rio de Janeiro para assistir sua peça, Paschoal (apud Reis, 2008, p. 319) afirma que “Um dos primeiros grandes e autênticos autores teatrais que possuímos nunca foi representado no Rio ou em São Paulo”.

Diante da repercussão de algumas críticas negativas sobre *João sem terra*, Paschoal Carlos Magno (1952) fez um severo apontamento, afirmando que estão julgando-a erroneamente, pois “não [se] compreendeu ainda os objetivos do Teatro Duse. Se seu autor considerasse uma peça completa, definitiva, não permitiria sua representação num palco experimental. Iria forçar as portas do teatro profissional” (Magno, 1952, p. 11). Em outra passagem, ressalta Magno (1952, p. 11): “é sabido que não se aprende cirurgia sem assistência a aula de operação. Dá-se o mesmo com os autores: como saber se suas peças são de fato ‘peças’ sem vê-las representadas?” Para além dessa problemática, com *João sem terra*, Borba Filho contribuiu significativamente para a dramaturgia brasileira, alargando o leque temático. O crítico Sábato Magaldi (1952, p. 6), no dia 9 de agosto de 1952, destaca que em *João sem terra* o dramaturgo fez uma interessante tentativa no “sentido de fixar teatralmente o mundo nordestino” e, embora a peça lembre certos aspectos dos romances de José Lins do Rego (1901-1957), o crítico não a inclui “na chamada corrente regionalista”.

Outro ponto a ser destacado sobre o Duse é que na ocasião de sua inauguração, e nas demais representações, não se cobraram ingressos; o público teve de solicitar sua inscrição prévia. Todavia, durante o intervalo dos espetáculos, apelava-se ao público que, voluntariamente, contribuísse com o valor que quisesse ou quanto pudesse pagar. A bilheteria destinava-se, inteiramente, à criação de uma cantina; muitos artistas do Teatro do Estudante residiam em regiões apartadas do centro carioca e não tinham condições financeiras para custear suas refeições diárias:

Em todos os espetáculos do Duse, que são absolutamente grátis, haverá num dos intervalos uma coleta como nas igrejas [...]. Cada espectador dará o que quiser; não é para o Teatro do Estudante, mas para sua cantina. Há alunos pobres e ricos. O visitante nunca perceberá diferença alguma entre eles porque se apresentam com o seu uniforme simples e famoso: saias ou calças pretas com blusas ou camisas brancas, ostentando as iniciais T.E. Mas todos eles saem de suas escolas, escritórios, repartições, oficinas, lojas, sobem o morro de Santa Tereza e vêm nesta sala fazer o aprendizado da arte que amam. Com raras exceções, todos moram distante do centro. E a maioria não pode se dar ao luxo de jantar na cidade. Por isso faz-se necessário a criação dessa cantina que deverá ser mantida, pelos espectadores do Teatro Duse (Magno apud Doria, 1975, p. 148).

Ainda sobre o contexto de inauguração do Duse, Sábato Magaldi escreveu uma nota, reforçando a importância do Festival do Autor Novo para os jovens dramaturgos

Quando se cogita de levar uma peça nacional percebe-se a fragilidade da nossa dramaturgia. Ora as empresas não se dispõem ao risco de uma experiência de resultados financeiros duvidosos. Ora relegam a segundo plano os autores brasileiros, ao acenar-lhes a possibilidade de representarem um texto estrangeiro que logrou êxito. Ora – é preciso dizer claramente – não descobrem um original com os requisitos mínimos para uma carreira regular.

No estágio presente do nosso teatro, a ascensão precisa ser feita através dos autores. Mas como conciliar tantos interesses contraditórios a essa necessidade básica?

O único caminho possível e seguro é a dos teatros experimentais, dos palcos-laboratórios. O Teatro Duse, que nesta madrugada se inaugurou em espetáculo de gala, se propõe realizar essa iniciativa. Tem como programa lançar os autores brasileiros inéditos, bem como representar os textos estrangeiros considerados não comerciais.

Os jovens de todos os Estados terão agora essa oportunidade. [...] Quantos autores de talento serão revelados nesse “Festival”, colaborando para a verdadeira formação da nossa dramaturgia? (Magaldi, 1952, p. 6).

Infelizmente, o Teatro Duse realizou suas atividades durante um curto período, de 1952 a 1956. Mas o Festival do Autor Novo “teve excelentes resultados devido à boa divulgação dos espetáculos, garantindo sempre uma plateia lotada e dialogando com uma das grandes questões do teatro nacional da época: a busca por uma nova dramaturgia” (Molina, 2015, p.108). Ademais, o saldo foi positivo: lançou cerca de 23 dramaturgos⁹³ e mais de 200 atores, dentre os quais se destacam Othon Bastos, Tereza Raquel e Maria Pompeu. Por fim, é de se acrescentar que o Teatro Duse promoveu cinco temporadas⁹⁴ do Festival do Autor Novo e, além da tragédia *Lazzaro*, outras duas peças de tema mitológico foram apresentadas: *Idomeneu*⁹⁵ de José Paulo Moreira da Fonseca e *A Matrona de Éfeso*⁹⁶ de João Augusto.

⁹³ A saber: Adolfinha Bonapace Portela, Aldo Calvet, Antonio Callado, Aristóteles Soares, Cláudio de Araújo Lima, Edmundo Lys, Etelvina Felício dos Santos Zanarini, Francisco Pereira da Silva, Geraldo Markhan, Hermilo Borba Filho, Herolt Carneiro de Miranda, Ivan Pedro Martins, João Augusto, José Maria Monteiro, José Paulo Moreira da Fonseca, Léo Victor, Leone Vasconcelos, Lúcio Fiuza, Luciana Peotta, Maria Inês de Almeida, Maria Ruth de Araújo Lima, Paulo Duque e Rachel de Queiroz.

⁹⁴ “Paschoal não dividiu as apresentações em temporadas” (Molina, 2015, p. 107). Repertório/1953: *O idiota*, de Léo Victor; *Treze degraus para baixo*, de Lúcio Fiuza; *Põe dinheiro no bolso*, Rodrigo, de Paulo Duque; *Declive*, de Etelvina Felício dos Santos Zanarini; *Dia de natal*, de Maria Ruth de Araújo Lima; *Um homem sem sorte*, de Herolt Carneiro Mirnada. Repertório/1954: *Lampião*, de Rachel de Queiroz; *Frankel*, de Antônio Callado; *Da mesma argila*, de Maria Inês de Almeida; *Tropeiros*, de Ivan Pedro Martins; *Quilômetro 156*, de Luciana Peotta; *A noiva do véu negro*, de Leone Vasconcelos. Repertório/1955: *O preço da paz*, de Adolfinha Bonapace Portela e *Idomeneu*, de José Paulo Moreira da Fonseca. Repertório/1956: *O romance de Joana, a linda pastora*, de Edmundo Lys.

⁹⁵ Peça apresentada na temporada de 1955 do Festival do Autor Novo. Com *Idomeneu*, José Paulo Moreira da Fonseca “continua uma linha que sempre o interessou: dar conteúdo atual e universal” (*Jornal do Comércio*, 1955, p. 10). O autor também escreveu *Dido e Eneas* e uma versão de *Agamêmnon* de Ésquilo, intitulada *Noturno em Vargem das Pedras*. No dia 3 de dezembro de 1955, o *Correio da Manhã* publica a seguinte nota: “O autor, que surgiu nas letras com ‘Elegia Diurna’ (poemas) já publicou vários volumes de poesia. Em 1953,

Na primeira temporada, o repertório foi o seguinte: *João sem terra*, de Borba Filho; *Terra queimada*, de Aristóteles Soares; *Lazzaro*, de Francisco Pereira; *O discípulo e Prima dona*, de José Maria Monteiro; *Débora e o capataz*, de Geraldo Markhan; *A Matrona de Éfeso*, de João Augusto; *Casa de ninguém*, de Aldo Calvet; *A volta*, de Cláudio de Araújo Lima. Ao analisar este repertório, Molina (2015, p. 116) insere as peças em três categorias, por conta das semelhanças entre elas: os três primeiros textos, “que formaram uma espécie de ‘trilogia nordestina’; o conjunto composto por apresentações de grupos convidados; e o espetáculo *A volta*, o último da temporada, realizado em janeiro de 1953, após o recesso de final de ano”.

Não é nosso objetivo fazer um estudo pormenorizado sobre todas as temporadas do Festival do Autor Novo e suas respectivas montagens. No entanto, faz-se necessário tecer algumas particularidades sobre *Terra queimada*, segunda peça apresentada na primeira temporada e que antecedeu *Lazzaro*. A peça de Aristóteles Soares e também *João sem terra* de Borba Filho, por tratarem de temas regionais do nordeste brasileiro, serviram de parâmetros qualitativos para alguns críticos tecerem seus apontamentos sobre o texto e montagem da reescrita mitológica de Francisco Pereira da Silva.

Terra queimada de Aristóteles Soares, autor natural de Catende, Pernambuco, estreou no dia 14 de outubro de 1952. Um dos temas presente nesta peça, o dos engenhos de açúcar do nordeste brasileiro, em parte, já estava no “romance de 30”, a pensar nas obras de José Lins do Rego, como *Menino de Engenho* (1932) e *Fogo morto* (1947). Em uma nota publicada no *Diário Carioca*, no dia 3 de outubro de 1952, afirma-se que a peça de Aristóteles “é um retrato de um engenho de açúcar de Catende, não no seu aspecto histórico, já tantas vezes revivido pela literatura, mas no aspecto dramático de sua gente que se revolta, gente que briga, gente que se vinga”. Em seguida, a nota diz que “o teatro que Aristóteles está fazendo é

escreveu a peça ‘Dido e Enéas’, sua primeira obra para teatro. [...] ‘Idomeneu’, sua primeira encenada representa a verdadeira estreia como autor teatral.” Em outra edição do mencionado jornal, no dia 10 de dezembro de 1955, José Paulo Moreira da Fonseca concedeu uma entrevista, explicando o assunto da peça: “É a primeira peça que escrevi. Iniciei-a em 1947, terminando-a apenas em 1952. Escolhi como ‘história’ uma fábula grega, porém, sem intenção de escrever uma peça histórica. O enredo é antigo, mas o estofo [é] de nossos dias. Como nervo do drama indicaria um processo muito comum em nossa vida – solucionarmos a angústia mediante a ação, a fundação. Idomeneu após haver permitido o sacrifício do filho, cai no desespero. Tenta curar-se dessa aflição fundando a cidade de Salento, buscando exorcismo contra as sombras interiores, nas nítidas formas se desenhando ao sol” (Fonseca apud *Correio da Manhã*, 1955, p. 13).

⁹⁶ P. S. (1952, p. 10) assistiu a montagem da peça e escreveu uma crítica no jornal *Última Hora*: “*A Matrona de Éfeso*, a célebre história de Petrônio, aparece, para o nosso teatro, numa interpretação deliciosa do jovem autor estreante. A peça, muito bem dirigida e interpretada pelo ‘Teatro Sem Nome’, consegue prender o espectador do princípio ao fim, não só pelo desenvolvimento da ação, mas, ainda, pela excelência do texto, um diálogo vivo e elegante, recontando, com graça, a figura daquela viúva [...] que se abrigou naquele mausoléu do recém-falecido marido”. Em seguida, diz o crítico: “A peça do Sr. João Augusto é [...] uma farsa muito bem feita e apresentada. Um ótimo cenário, belíssimos trajes e uma boa interpretação. Todos os atores se mantiveram num ritmo seguro, principalmente as duas moças que fizeram os papéis da viúva e de Milene, a aia” (P. S., 1952, p. 10).

o teatro de sua terra, dos seus costumes, de seus hábitos, sem o triângulo amoroso do teatro francês, sem as influências estrangeiras” (*Diário Carioca*, 1952, p. 12).

Para a crítica Claude Vincent, que escreveu suas impressões na *Tribuna da Imprensa*, a peça *Terra queimada* retrata “a vida triste [...] desta gente que trabalha, resignada, sem esperança [...]. Para [os personagens], o catimbozeiro, a sanfona, o ladrão de galinha, as mulheres são momentos de relevo na monotonia a que se acostumaram” (Vincent, 1952, p. 8). Em outra edição da *Tribuna da Imprensa*, do dia 24 de setembro de 1952, Vincent (1952, p. 8) ressalta que Aristóteles Soares estava empolgado com o movimento teatral que se processava, na época, em Pernambuco, e, “movido por esse fluxo revolucionário, [abandona] as peças ligeiras para se dedicar ao drama inspirado em motivos regionais. Com esse feitio, escreveu *Cana brava*, *A trovada*, *Terra queimada* e, ultimamente, *Sangue velho*”.

No jornal *Última Hora*, em texto assinado pelas iniciais P. S., em 22 de outubro de 1952, assim é descrita *Terra queimada*:

Náufragos de uma vida sem esperança ali estão seis homens e uma mulher, mas reunidos apenas por uma contingência do destino, porque cada um guarda [...] a sua solidão.

[...]

A característica dos personagens que o Sr. Aristóteles Soares criou é a sinceridade dentro do meio em que vivem. O caboclo aceita a exploração sem quase revolta, e aqueles que não a aceitam ganham os trens do nordeste ou os caminhões de “paus-de-araras”, e vão, com a sua bondade desconfiada, aceitar a exploração em outras terras (P. S., 1952, p. 5).

No dia 16 de outubro de 1952, um crítico do *Correio da Manhã* também escreveu suas impressões sobre *Terra queimada*; a linha segue o mesmo foco dos autores anteriores:

Quando o que atrai um autor é sobretudo o ambiente, o cenário, o clima – que são afinal a terra em uma de suas fisionomias locais – é frequente a sua obra participar do quadro pictórico em sua concretização cênica, e da poesia em sua concretização verbal.

[...]

Como drama regional, como tragédia rústica, *Terra Queimada* abre um filão opulento aos autores brasileiros: – a fixação dramática de particularismos regionais (*Correio da Manhã*, 1952, p. 6).

Como se pode observar, Aristóteles Soares tem como entrecho o assunto regional, o que vai ao encontro das propostas defendidas por diversos dramaturgos da época, de aproveitar a imensa riqueza de motivos que o Nordeste oferece. Essa assertiva pode ser observada em uma fala do próprio autor, em uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, no dia 8 de outubro de 1952:

É necessário frisar que devemos a Hermilo Borba Filho, diretor do Teatro do Estudante de Pernambuco, o lançamento da ideia para a criação de um teatro baseado em assuntos da região, promovendo concursos de peças e sugerindo aos escritores da terra o aproveitamento de motivos nordestinos para a construção de uma dramática (sic) de substância brasileira. E graças a isso, já estão surgindo escritores capazes de dar contribuição verdadeira ao Teatro do Nordeste, ou melhor, ao próprio teatro brasileiro (Soares, 1952, p. 9).

Por fim, na sequência de apresentações no Teatro Duse, o terceiro autor revelado foi Francisco Pereira da Silva. Embora tenha escrito uma primeira peça em 1945, foi em 1952, no Festival do Autor Novo, que ele lançou o primeiro voo na arte da cena. Seria, “por meio de Francisco Pereira da Silva que, pela primeira vez no Festival do Autor Novo, um texto conseguiria equalizar uma proposta estética com qualidade dramatúrgica, levando a peça *Lazzaro* ao status de peça de maior destaque até então” (Molina, 2015, p. 120).

Figura 1: Teatro Duse, localizado na casa de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo: Instituto de Cultura e Arte (ICA). Universidade Federal do Ceará (UFC).

Figura 2: O pequeno Teatro Duse, durante um ensaio.



Fonte: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 13, 12 de janeiro de 1952, p. 99

5.2 Francisco Pereira da Silva: “Autor Revelação de 1952”

Quando se realizava o Festival do Autor Novo, o *Correio da Manhã*, no dia 25 de março de 1952, publica a seguinte nota: “Quem poderá informar o nome do autor de *Lazzaro*? Não quer ele próprio se apresentar?”. Francisco Pereira da Silva, como se vê, era completamente desconhecido. Além de “Tímido, profundamente tímido, o novo teatrólogo” (Barros, 1952, p. 3) era “avesso às badalações sociais ou intelectuais” (Heliadora, 2009, p. 55). No “Prefácio” que Raquel de Queiroz fez para o livro *O desejado – Romance de Vilela* (1974), peça de Francisco, assim ele é apresentado: na dramaturgia do autor piauiense “tem tudo que nos peça o coração. Uma força de legitimidade, ouro de lei na sua maior pureza. Um cheiro de coisa viva, misteriosamente casada com uma sofisticação de tratamento do mais alto gabarito. Um senso de poesia que é épico e lírico” (Queiroz, 2009, p. 65).

Francisco Pereira da Silva nasceu em 1918, em Campo Maior, no Piauí. Nesta pequena cidade, não muito distante da capital, Teresina, ele passou toda a infância e juventude. Em 1942, com apenas 24 anos, o dramaturgo se muda permanentemente para o Rio de Janeiro, retornando à cidade natal esporadicamente. Neste mesmo ano, o jovem autor

ingressa no Serviço Público Federal, então Ministério da Educação e Saúde, no qual estava incluída a área da Cultura. Francisco falece em 1985, no Rio de Janeiro, em decorrência de problemas circulatórios, no seu pequeno apartamento onde morou por muitos anos.

Antes de escrever peças, Francisco Pereira foi crítico teatral no *Diário Carioca* e no jornal *Última Hora*, o que deu a ele um olhar sensível e amplo sobre o fazer dramático. No campo literário, percorreu, também, “os caminhos da poesia e do conto” (Barros, 1952, p. 3), publicando, inicialmente, em revistas e suplementos literários. Em 1974, o autor publicou três biografias: *Castro Alves*, *Villa-Lobos* e *Santos Dumont*. Na ficção, deixou duas obras inéditas, escritas em 1985: *Revocata, romance de cordel* e *Um dia de sol no Kilimanjaro*.

Na dramaturgia, Francisco escreveu mais 30 peças, as quais foram reunidas em *Teatro Completo* (FUNARTE, 2009), publicado em três volumes: *Viagem* (1945), *Lazzaro* (1948), *O caso do chapéu* (1951), *Memórias de um sargento de milícias* (1956), *Graça e desgraça na casa do Engole-Cobra* (1957), *A nova Helena* (1958), *Uma carga de laranjas* (1958), *Cristo proclamado* (1958), *Romance do Vilela* (1959), *Chapéu de sebo* (1961), *O chão dos penitentes* (1964), *A caça e o caçador* (196?), *No país da antropofagia (Hans Staden)* (1961), *O desejado* (1966/69), *O parque* (196?), *Aquário* (1967), *Transistor* (1968), *3x4* (1968), *Um dia de sol no Kilimanjaro* (1969), *A jumenta* (1969), *Amor por amor, que é liberdade (Gregório de Matos)* (1971), *Navalha, tesoura e pó* (1972), *Esta noite se improvisa II Guarany* (1972), *Raimunda Jovita cansada de guerra ou De Pucela a Mignon* (1972), *Raimunda Pinto sim senhor* (1972), *O trágico destino de duas Raimundas ou Os amores secretos e só agora revelados de Lampião* (1972), *Ramanda e Rudá* (1972), *Reino do mar sem fim* (1972), *Mariana alcoforado* (1973), *O cedo e sua dona ou Tadeu e Moreana* (1976).

Ao falar sobre a produção de Francisco, Costa (2009, p. 11) assim sintetiza a verve artística do autor de *Lazzaro*:

As armas frágeis de Francisco: sensibilidade, delicada poesia, depurada língua; sutil, muitas vezes irônico, jamais maldoso. Contador de histórias, encontrou nas palavras sua realidade. Representou sua fantasia, transportou seus ventos, seu rio, seus currais, suas carnaúbas. Recriou seu mundo, o mundo de sua infância e o de adulto, feito de sangue, risos, flores do campo, criaturas reais, gente real, mistura de bem e mal. Invenção, riso, sorriso, tragédia.

Em outra passagem, Costa (2009) diz ser a obra de Francisco Pereira

Um conjunto surpreendente, por sinal: tanta variedade de fontes e formas, da farsa à tragédia, da presente cidade grande a seu Nordeste interior, escritas em versos e em prosa; bebendo de fontes populares – cordéis, versos de cantadores, pastoris; ou de textos históricos – a narrativa de Hans Staden entre índios antropófagos; os poemas violentos, eróticos e satíricos de Gregório de Mattos, as apaixonadas cartas da monja

Mariana Alcoforado –; ou notícia de jornal; ou cenas brutais do cotidiano carioca; ou cenas trazidas da infância, lá de Campo Maior (Costa, 2009, p. 13).

Ainda sobre o lugar de Francisco Pereira na cena teatral nacional, Guzik (2013, p. 139) não deixa de destacar que, embora o autor piauiense tenha se “radicado no Rio de Janeiro, manteve-se fiel às origens nordestinas, trazendo para dentro de suas peças os tipos e as tradições populares”. Ainda de acordo com o mencionado autor, dentre os procedimentos mais utilizados por Francisco Pereira da Silva foi o “aproveitamento dos folguedos populares na reelaboração erudita de peças teatrais” (Guzik, 2013, p. 139). Conforme diz o próprio autor: “o cordel, o repente dos violeiros, a cantoria dos cegos estão no meu sangue” (Silva apud Ferreira, 2009, p. 7).

Sua preocupação primordial era a de divulgar sua cultura, dialogando com seu povo, sua gente. Nesse sentido, a crítica teatral Barbara Heliodora, em um texto sobre Francisco Pereira, publicado em 21 de julho de 1962, no *Jornal do Brasil*, não deixa de ressaltar que, a cada peça do dramaturgo piauiense que vem à baila “sugere um tipo muito especial de autor, autor de texto trabalhado longamente e com cuidados, autor que leva a sério o teatro em virtude daquilo que o teatro pode ser realmente, como instrumento de divulgação de cultura, de popularização da cultura” (Heliodora, 1962, p. 4).

Mesmo distante geograficamente da terra natal, Francisco Pereira se empenhou em imprimir um testemunho sobre suas raízes, sua cultura, sua gente. Ele fez “da pobreza e da seca do Nordeste sua temática principal e formou, com Ariano Suassuna e Osman Lins, uma tríade de expoentes da dramaturgia regionalista” (Ferreira, 2009, p. 7). A preocupação de Francisco Pereira, de trazer ao centro de suas peças os elementos da cultura popular nordestina, aparece desde sua primeira obra, *Viagem*, escrita em 1945. Nessa peça, que sofreu influência de Federico Garcia Lorca, o dramaturgo recorre ao cancioneiro popular, o pastoril, mesclando canções com uma estrutura dialogada.

Para além dos aspectos culturais regionais do nordeste brasileiro, é de se destacar que a produção de Francisco Pereira “extrapola os temas regionais e, em muitos casos, se volta para a realidade cultural do país” (Ferreira, 2009, p. 7). Nesse sentido, na ocasião da estreia da peça *Chapéu de sebo*, peça montada pelo Teatro Jovem, em 1962, Paulo Francis (1962, p. 8) escreveu a seguinte nota no jornal *Última Hora*: “Seu teatro reúne elementos fabulosos, explorados dentro de um contexto de crítica social”.

Ao escrever a citada peça, Francisco Pereira se voltou às memórias de sua infância, quando morava em Campo Maior. A história tem como entrecho um fato verídico “de uma figura que realmente existiu e que hoje em dia pertence ao romanceiro nordestino”

(Heliodora, 1962, p. 4): Chapeu de Sebo foi um vaqueiro que, ao ser traído pela esposa, a mata cruelmente com machadadas na cabeça. Para além do conflito conjugal, marcado pelo adultério, que culminou no assassinato da esposa, o dramaturgo acrescenta à tragédia a poesia dos cancioneros nordestinos. Além disso, com *Chapeu de Sebo*, o autor procurou “levar ao público toda a tragédia do subdesenvolvimento nordestino com os problemas gerados pelo latifundiário, pela corrupção e pelas injustiças sociais” (Jafa, 1962, p. 3).

Mesmo sendo autor de produção vasta e de sofisticada linguagem, Francisco Pereira da Silva encontrou diversas dificuldades para encenar suas peças. Sobre esta questão, Costa (2009, p. 13) afirma que o dramaturgo, “num de seus últimos atos – a vida tem muitos atos e muitas entradas e saídas de cena –, tomou a decisão de parar de escrever para teatro. Não queria mais amargas”. Em outra passagem, Costa (2009, p. 12) diz que não é estranho que um autor como Francisco Pereira, “dono de refinada e elaborada, pura e clara linguagem – torne-se um enjeitado, marginal mesmo. E, caramujo, recolhe-se em sua concha e seu silêncio, para morrer na solidão e, senão, pobreza, simplicidade; talvez pior, em descrédito, sem conseguir encenar suas peças”.

Falar de Francisco Pereira da Silva não é apenas resgatar um autor desconhecido, mas também resgatar o que há de mais belo na produção teatral brasileira. Ao lançar-se como dramaturgo, a peça de estreia foi uma reescrita mitológica. *Lazzaro* subiu no palco do Teatro Duse no dia 12 de novembro de 1952⁹⁷. Movido pela proposta de Paschoal Carlos Magno, o jovem autor retirou seu texto da gaveta, escrito em 1948, e deu seu primeiro voo na arte da cena. Dos autores que passaram pelo Festival do Autor Novo, Francisco Pereira da Silva foi aquele que mais se destacou; um crítico do *Jornal de Letras*, no dia 5 de janeiro de 1953, fez o registro:

[...] um grande autor a serviço de nossas letras dramáticas, uma das mais belas revelações com que podemos contar a partir de agora. Dos três originais apresentados, João sem terra, Terra queimada e Lázaro, este último sem dúvida alguma é o que mais qualidades revela, ou melhor, aquele que revela realmente a presença de um autor dramático. Francisco Pereira da Silva possui duas qualidades para quem se destina a esse gênero de literatura: uma grande habilidade no desenrolar do drama, dosando-o devidamente nos três atos, e uma fluência de linguagem no diálogo, tornando-o belo, sonoro, de muito boa qualidade literária e completamente destituído de excessos. Reside mesmo nessa alta qualidade de seu diálogo a melhor característica do jovem

⁹⁷ Ficha Técnica: autor: Francisco Pereira da Silva. Direção e cenários: Pernambuco de Oliveira. Figurinos: Mário Gatti. Chefe de guarda-roupa: Rosa Carlos Magno. Caracterização: José Jansen. Vestiaria: Nina Argentero. Maquinista: Souza. Eletricista: Moreira. Contrarregra: Jason César. Administração: Orlanda Carlos Magno e Daisy Del Negri. Secretaria e publicidade: Áureo Nonato. Fotógrafo: Francisco Campanela. Elenco: Luciana Peotta, Ana Edler, Ruth Andrey, Geny Borges, Hélcio de Souza, Victoria Gobbis, Maria Pompeu, Consuelo Leandro, Cilo Costa e Lafaiete Galvão (Molina, 2015).

autor de quem se ouvirá falar futuramente, se tiver a acolhida e o incentivo que bem merece (*Jornal de Letras* apud Molina, 2015, p.123).

Ademais, além de ter sido revelado pelo Teatro Duse, o autor de *Lazzaro* foi o grande vitorioso da primeira temporada; recebeu o título de Autor Revelação de 1952. É o que diz uma nota publicada no *Correio da Manhã*, no dia 29 de janeiro de 1953: em um pleito realizado pela Associação Brasileira dos Críticos Teatrais, Francisco Pereira da Silva foi aclamado com 33 dos 42 votos, o autor do ano 1952.

5.3 Os Atridas Nordestinos

Ao falar sobre os ecos clássicos na dramaturgia moderna/contemporânea, Bakogianni (2018, p. 443) destaca que “Algumas vezes é fácil fazer essa conexão” entre o texto grego e o texto recepcionado, uma vez que o próprio autor traz a indicação. Na “Apresentação” de *Lazzaro*, o autor diz sua fonte: trata-se de uma “Adaptação do mito grego de Electra (narrado nas peças de Sófocles e de Eurípedes) para o ambiente de uma pequena cidade do Nordeste” (Silva, 2009, p. 89). O tema é o da vingança familiar, com foco no matricídio: “Como no mito grego, Lurdes, a filha, insiste com Lazzaro, seu irmão, para vingarem a morte do pai, por ela atribuída à mãe, Almerinda, e a seu novo ‘marido’, Martim, corrupto e prepotente prefeito da cidade, autopromovido a coronel” (Silva, 2009, p. 89). O autor acrescenta, ainda: “A peça conta com um coro de lavadeira e versos populares, discreto e bem integrado ao contexto” (Silva, 2009, p. 89).

No período em que *Lazzaro* subiu ao palco, havia uma campanha tenaz a favor da fixação do autor nordestino com preocupações voltadas às questões culturais locais. As duas primeiras peças encenadas no Teatro Duse, *João sem terra* e *Terra queimada*, eram de autores nordestinos e tinham como entrecho os temas locais que ligam o homem à terra – inclusive trazem “terra” no título. Para alguns críticos, Francisco Pereira da Silva, por ser nordestino, deveria seguir o mesmo caminho. No entanto, ao voltar-se para um mito grego, o jovem dramaturgo chamou a atenção da crítica e dividiu opiniões no meio teatral.

Em uma nota publicada no *Diário de Notícias*, em 17 de novembro de 1952, assinada com as iniciais R. L., afirma-se que *Lazzaro*, por ser uma reescrita mitológica de tema trágico, “pertence ao gênero agressivo, é mais um drama de paixões violentas, instintos, reações amargas, crimes” (R. L., 1952, p. 8). O autor reconhece o talento do dramaturgo piauiense, “que demonstra notável força não somente na prosa e na poesia, mas também na própria técnica com que realizou *Lazzaro*” (R. L., 1952, p. 8). Ao fim, o crítico conclui: “pude apreciar os tons grandiosos com que o novo dramaturgo tratou o casamento infeliz de

Almerinda [...], seu miserável romance com [Martim], o ódio implacável de Lurdes, a desgraça do terno Lázaro provocada pela mãe pecadora e a irmã vingativa” (R. L., 1952, p. 8).

Sobre o aspecto estético-formal, Ney Machado (1952), em uma nota publicada no jornal *A Noite*, no dia 17 de novembro, afirma que Francisco utilizou em *Lazzaro* linguagens “realistas” e “metafóricas” e, para ele, esta hibridez formal provocou certo “desvio” estético: “O mais grave desvio do autor, a meu ver, foi o sanduíche de dois gêneros de teatro na mesma peça; às vezes, francamente simbólico, de uma poesia hermética e outras vezes realístico, com os personagens iguais ao que conheceu no seu Piauí” (Machado, 1952, p. 6).

Em “Lázaro fala”, texto publicado em 13 de novembro de 1952, na *Tribuna da Imprensa*, Odylo Costa Filho (1952) faz importantes comentários sobre a peça, ressaltando a “atualidade” do mito dos Atridas no teatro brasileiro:

A história, na verdade, não é nova: quinhentos anos antes de Cristo, Ésquilo compunha com ela uma tragédia e ganhava um prêmio em Atenas. E depois de Ésquilo, veio Sófocles, e a interminável turba dos dramaturgos de toda nação.

Mas há um gosto novo nessa velha história, na versão de Francisco Pereira da Silva sentiu com poeta dramático antes de verter na prosa dialogada do seu “Lázaro”. A pequena sala do Teatro Duse se dilata de horizontes enquanto as velhas paixões gritam suas ânsias renovadas [...].

[...] há [...] na versão que lhe dá Francisco Pereira da Silva, uma cor nova. Cor que é a do tempo e a do espaço. São as acauãs morrendo na seca, são as avoantes na beira do açude, são as lavadeiras em torno do poço. A seca: os cães entram dentro das reses mortas para saciar-se de sangue, os urubus engordam e sobrevoam a cidade na poeira.

Mas é também a hora presente. E nisso o poema dramático que Pachcoal Carlos Magno soube descobrir no original de um desconhecido, tem bem a marca do tempo e da geração a que pertence Francisco Pereira da Silva [...]. [É] o drama do sangue. O homem com as mãos sonâmbulas matando, a divisão do homem entre o impulso do desastre pela obsessão de justiça e o instinto da fuga [...] que não cura o remorso. A revolta leva à morte, mas depois? Essas angústias invadem o drama com um acento que é o da inquietação trágica desta era sem destino. [...] A alma forte fica e expia. Lurdes-Electra não foge: a prisão lhe é familiar, numa prisão que sempre viveu. Venham mais trinta anos, sempre além das grades haverá céu. Esperará pela paz como esperou pela justiça (Costa Filho, 1952, p.4).

Nessa esteira, em “Amor, ódio e vingança”, texto publicado em *O Jornal*, no dia 21 de dezembro, E. Martins Gonçalves (1952) tece as seguintes contribuições sobre *Lazzaro*:

Dos autores novos apresentados recentemente no Teatro Duse, foi certamente Francisco Pereira da Silva aquele que mais se distinguiu, quer pela concepção do tema dramático, que pela realização numa fatura em que se revela um escritor, de raras qualidades e de grande futuro [...]. [Em *Lazzaro*], Francisco Pereira da Silva foi quem mais se aproximou da própria vida, transpondo-a com muito vigor, apesar de não se (apegar) à “terra” ou ao “povo”, como pretendiam os autores representados anteriormente. Essa aproximação se fez por dois caminhos, que são também os mais verdadeiros. Primeiro, as recordações de interior e da juventude, abaladas pelos “acontecimentos” de uma distante cidade da província. Almerinda é um fantasma

que ronda os sonhos do jovem provinciano como a sua figura estranha e ao mesmo tempo tão simples. Mulher que não sendo um tipo “passional”, é capaz de cometer o crime com a inocência e a irresponsabilidade de uma predestinada. É também verdadeiro o ambiente daquelas casas grandes, de poucos móveis e cheias de um silêncio por vezes apavorantes (Gonçalves, 1952, p. 2).

Diante da repercussão negativa da encenação de *Lazzaro*, que foi acusada por alguns críticos de não tratar dos temas regionais do nordeste brasileiro, como fizeram os dois autores anteriores, Francisco de Assis Barbosa escreveu no jornal *Última Hora*, no dia 26 de novembro de 1952, uma defesa do jovem estreante. Segundo Barbosa (1952, p. 5), “O teatro esgotou todos os símbolos da tragédia. Depois dele, os clássicos, românticos e modernos não fizeram mais do que repetir temas e personagens”. Para o mencionado crítico, o que predomina em *Lazzaro*, para além da influência grega, são a imagem bíblica de Lázaro e a presença do dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca:

O que me pareceu dominar o pensamento do jovem teatrólogo [...] foi antes a lembrança bíblica de Lázaro, do milagre de Cristo, para mostrar, com o amargo pessimismo, a inutilidade da “volta”, ou melhor, da “ressureição”. Quanto às influências muito mais que os gregos, a presença atuante é, sem dúvida, a de Federico Garcia Lorca, no aproveitamento de temas de folclore ao entrecho do drama.

Este é um pormenor importante, entrevisto no prólogo das lavadeiras – achado de extraordinária beleza poética – que o diretor inseguro não soube explorar, em toda a sua grandeza. Ouvi dizer, duvidei, fiquei estupefato, mas é verdade, Pernambuco de Oliveira pensou em suprimi-lo. E não a compreendendo, não poderia dirigi-la (Barbosa, 1952, p. 5).

Ainda de acordo com o mencionado autor, a recepção negativa da montagem em muito se deu à direção, que não compreendeu na exatidão a proposta dramática de Francisco Pereira da Silva: “Paschoal Carlos Magno, que tanto tem feito pelo teatro, persevera no erro [...] ao conferir as peças de autores jovens a diretores inexperientes” (Barbosa, 1952, p. 5).

Em uma entrevista concedida ao jornal *Última Hora*, no dia 1 de dezembro de 1952, Pernambuco de Oliveira fala de sua estreia como diretor e não deixa de ressaltar que ele transmitiu aos atores os seus pontos de vista, “certos ou errados, através de suas vozes, gestos e emoção. Talvez muita coisa estivesse errada. Justo. Mas o Teatro Duse, de acordo com o ideal de Paschoal Carlos Magno, é um ‘laboratório’ não apenas no nome, bastante fácil de ser empregado, mas no seu sentido mais profundo” (Oliveira apud Barros, 1952, p. 6). O jovem diretor enfatiza, ainda, que o Duse não é um teatro comercial, portanto, “tanto o autor, como o jovem diretor, os atores, cenógrafos e figurinistas estão diante da possibilidade de aprender, verificar, confirmar pontos de vistas, métodos, situações dramáticas e todos os problemas decorrentes da montagem de uma peça” (Oliveira apud Barros, 1952, p. 6).

Assim como o estreante Francisco Pereira, também era Pernambuco de Oliveira um jovem diretor teatral. *Lazzaro* foi a primeira peça por ele dirigida. Diante disso, não se pode perder de vista que, sendo o Teatro Duse um teatro experimental, “a queda de uma peça não implica, de modo algum, fracasso do autor” (Silva, 1953, p. 6). Para Francisco Pereira, “a função do teatro experimental é justamente essa: mostrar a peça tal como o autor a concebeu, se necessário procurar novos arranjos e reencená-la” (Silva, 1953, p. 6).

Não foi tanto a estética dramática (se realista ou metafórica) proposta para *Lazzaro*, nem o fato de ser Francisco Pereira da Silva estreante na dramaturgia brasileira, tampouco a direção de Pernambuco de Oliveira contra que se voltaram alguns críticos. O foco recaiu no fato de a peça do jovem dramaturgo ter como entrecho o mito grego dos Atridas.

O crítico e dramaturgo Renato Vianna (1952), por exemplo, partindo da tese defendida pelos autores do nordeste, de valorizar da cultura local, e valendo-se de uma assertiva de Borba Filho – “Sem autores nacionais não há teatro nacional; se, realmente, estamos cuidando da formação desse teatro, devemos voltar-nos para o autor brasileiro como base dessa formação” (Borba Filho apud Vianna, 1952, p. 11) – tece uma longa crítica sobre *Lazzaro*. Ao longo da exposição, fica evidente que Vianna (1952) é contrário à tendência de escrever peças com temas clássicos:

Seu talento possui força do cerne, mas não é o cerne, o nosso cerne. Sua peça nada nos fala do drama de sua terra, do seu sertão – da nossa gente. [...] o jovem autor, para escrever a sua peça, achou de remontar a quinhentos anos antes de Cristo, para nos repetir as *Coéforas*, de Ésquilo, e a *Electra*, de Sófocles, repetições já muito velhas e batidas, sem a menor força poética para o nosso tempo. Porque (sic) nos afligirmos ainda com o assassinio de Agamêmnon e de Clitemnestra ou o terrível massacre dos Atridas, família amaldiçoada que já espantava Homero?

Há uma espécie dessa obsessão dos “atridas” na literatura dramática de nossa época. Peça que não traga sangue de Édipo ou furor epilético de Electra não se recomenda bem. Tudo sem propósito, sem verdade, sem ambiente, numa desfiguração de todo e qualquer valor dramático.

Não acredito em Atridas no Piauí e a peça do senhor Francisco Pereira da Silva não me convenceu, senão a pujança de uma bela inteligência ao serviço do teatro. É a vocação evidente de um escritor que pode dar-nos ainda preciosas contribuições para a dramaturgia, quando se livrar dessas influências exóticas e se voltar para o nosso próprio drama, nossa poesia, e para si mesmo, criando com o seu próprio pensamento e sentindo com a sua própria psique, depois de adquirir a experiência técnica que só o tempo lhe dará [...].

[...] Nossos autores de hoje vivem a pesquisar monstros. [...] Ésquilo e Sófocles tem sido profanados nos seus túmulos [...].

Sou, por princípio, contrário a essa tendência, que julgo falsa, sensacionalista, doentia e plebeia (Vianna, 1952, p. 11)

Ao valer-se de um mito da antiguidade clássica, estaria mesmo o autor distante de sua “terra” e da cultura local? Para responder esta questão, basta recorrermos a algumas passagens de *Lazzaro*, a começar pela rubrica inicial: “Seca numa velha cidadezinha do Nordeste. Sente-se que tudo amarelece e o sol, um sol terrível e belo, varre a terra do nascente ao poente” (Silva, 2009, p. 93). O tema da seca é o pano de fundo de *Lazzaro* e aparece de forma constante, a exemplo da passagem em que a 3ª Lavadeira diz que “O sol amanhece como se pôs, parece uma fogueira a queimar tudo. As avoantes voam para o poente e neste sertão os espinhaços dos bois se estiram procurando água” (Silva, 2009, p. 96). Ou na passagem em que o personagem Anselmo diz que “O sol está vermelho como fogo” e Lazzaro, corrigindo-o, diz: “Vermelho como sangue” (Silva, 2009, p. 102) – uma metáfora que elucida a sangria dos malditos descendentes de Atreu.

O referido tema volta a aparecer entre a Primeira e Segunda Parte da peça, no momento em que Francisco Pereira insere de um *intermezzo*⁹⁸. Há, aqui, uma ruptura dramática, um efeito épico de “distanciamento/estranhamento”⁹⁹, que quebra a ilusão cênica: o Ator que interpreta Anselmo (ainda tirando a maquiagem do personagem) dirige-se à plateia e tece um importante comentário – que também pode ser visto como uma fala do próprio autor – sobre os motivos pelos quais o principiante dramaturgo preferiu recuar ante o horror do painel da seca, tema já discutido por diversos autores e, muitas das vezes, reduzido a clichê:

ATOR – Pois é. Como vocês viram, fui o escolhido, pelo Diretor, para fazer o Anselmo, bolação do Autor para o fio condutor de uma estória que estou farto de ouvir. Trata-se, como vocês logo manjaram, de uma transposição, para o Nordeste, da tragédia dos Átridas. Sonho alto do principiante nordestino, não? [...] E por que [...] me pergunto, e por que este inoportuno estudo da condição humana quando a seca está a destroçar toda uma região? Animais e pássaros desapareceram. As fazendas bateram os paus da porteira dos currais. O gado cai, aos montes. A urubuzada sobrevoa. As cambaxirras perdem o grito. Os desconfiados corrupções invadem a cidade e os quintais das casas, tangidos pela fome e pela sede. Só as

⁹⁸ “Derivado do latim *interludere*, ‘no meio do jogo, do divertimento’, o termo refere-se a um breve episódio ou a uma parte lúdica que entrecorta a sequência normal dos atos de uma peça de teatro. Inicialmente, o *interlúdio* foi uma peça ligeira autônoma, sempre com intenção lúdica ou burlesca, e que, durante a Idade Média e o Barroco, ganhou diferentes acepções, como o português *entremez*, italiano *intermezzi*, o francês *entremets* ou o espanhol *entremeses* [...]. Algumas destas representações, quase sempre realizadas em ocasiões festivas, estão próximas das moralidades medievais [...], dos milagres e dos mistérios e de toda a produção alegórica que nesse tempo, se servia desde os banquetes da corte até os serões dos nobres, ou até nas universidades. O *interlúdio* teve particular importância na secularização do drama e na forma com que promoveu o desenvolvimento da comédia burguesa, desde cedo fixada nos salões das aristocracias europeias” (Ceia apud Bodnar, 2017, p. 34).

⁹⁹ O conceito de estranhamento no teatro está intrinsecamente ligado ao dramaturgo alemão Bertold Brecht. Ao falar sobre a epicização do teatro, Pavis (2015, p. 131) destaca que “A tendência do teatro, a partir do final do século XIX, é a de integrar em sua estrutura dramática elementos épicos: relatos, suspensão da tensão, ruptura da ilusão e tomada da palavra pelo narrador, cenas de massa e intervenções de um coro, documentos entregues como num romance histórico, projeções de fotos e de inscrições, songs e intervenções de um narrador, mudanças à vista de cenários, evidência cênica do gestus de uma cena”.

avoantes, em altas e sucessivas esquadilhas pelo céu de aço. Dias após dias, elas conseguem atravessar o estirão ressequido em busca do verde vale do Mearim. Por que o particular ao invés do geral? Por que não mostrar o sofrimento desses homens em bandos, os chamados retirantes, cegos de sol e sede, a andar desorientados, a trambecar os cambitos na piçarra escaldante? Presumo que o iniciante Autor recuou ante o horror desse painel [goyesco] que, com raras exceções, é tema sempre rebaixado pelo clichê, pelo lugar-comum do tipo “o sol, no Ocaso, é uma fogueira e etc. e tal. [...] o nosso esforçado aprendiz, sob o domínio dos deuses – digo – dos gregos, tão antigos quanto atuais, resolveu aproveitar a sujeira de uma família dita importante, numa cidadezinha que de tão desimportante nem figura - ouço dizer - no mapa do Nordeste. Da seca só aproveitou, a bem dizer, o sol (Silva, 2009, p. 105-106).

Como se pode verificar, o autor não se distancia totalmente da cultura e dos motivos locais do nordeste brasileiro. Fez do tema da seca o pano de fundo de sua peça e, atrelando-o ao mito dos atridas, Francisco Pereira da Silva traz sua inovação.

Em *Lazzaro*, os criminosos se intalaram no sertão nordestino, vivem em um casarão antigo que “se vai tornando em ruínas” (Silva, 2009, p.94), localizado na cidade interiorana Monte Azul, “que de tão desimportante nem figura [...] no mapa do nordeste” (Silva, 2009, p. 106). No ambiente externo, devido à seca, com a aridez da terra, com o sol escaldante e avermelhado, as ossadas de animais, mortos aos montes, causam espanto. Os abutres sobrevoam, mirando as carcaças. Podridão também há dentro do casarão. Os intestinos se desmancham em vermelhidão e o sangue jorra pelas paredes; há também sede, mas por vingança. O que espanta, na intimidade do lar, é a sordidez humana. Ademais, enquanto que lá fora as mãos cavam “a terra à procura de raiz” (Silva, 2009, p. 96), dentro do casarão, as mãos que acariciam os rostos para fixar os traços se “deslocam arrebatando artérias” (Silva, 2009, p. 98).

Três pessoas moram no casarão: Lurdes (Electra), a filha; Almerinda (Clitemnestra), a mãe, e Martim (Egisto), seu antigo amante e atual companheiro. No entanto, há outros moradores, o major Rafael Mendonça (Agamêmnon), assassinado pela esposa, está no retrato, fixado “na parede, à direita de quem entra, com toda a sua austeridade” (Silva, 2009, p. 112). Quem o vê assim, estático, percebe sua vigilância; de olhar fixo, é ele um fantasma a provocar recordações. É a essas recordações que Lurdes, obsessivamente, se apegava. Lazzaro (Orestes), o filho que dizem ser o vingador paterno, mesmo exilado, está presente no coração e no desejo de Lurdes, que sempre o busca e nunca o encontra.

Ao se valer do mito dos Atridas, Francisco Pereira o insere num enredo conflitante que gira em torno do núcleo doméstico. Na esfera privada, o que se verifica são relações familiares fragilizadas, onde todos os sentimentos e laços afetivos foram rompidos. Trata-se de uma guerra aberta, surda e permanente; o que impera é desamor parental e, aos poucos,

todos os integrantes da família se diluem. E toda a sujeira que se passa dentro no casarão é apresentada, no início da peça, pelas Lavadeiras, um grupo de três mulheres e que forma o coro, uma reminiscência dos coros trágicos gregos.

A priori, as lavadeiras são mulheres que pertencem à classe mais pobre da sociedade e estão elas presentes no imaginário popular, muita das vezes, de modo estereotipado, pois são vistas como curiosas e fofoqueiras. Falam da vida delas e da vida dos outros¹⁰⁰. Sabem de tudo e por conhecerem as “roupas sujas” dos patrões, antecipam ao público/leitor o que se passa na intimidade do lar.

Na medida em que as Lavadeiras recolhem o lençol branco do varal, “como se o desfraldasse ao vento” (Silva, 2009, p. 96), o casarão antigo e em ruínas fica à mostra e, ao ser desnudado, verifica-se que tudo ali é sufocante, pesado, abrigo de fantasma. No muro, se vê “o velho leão de louça, agora sem cabeça” (Silva, 2009, p. 102), indicativo de que o tempo é destruidor. A decadência do espaço, representada pela casa em ruínas, é uma metáfora da degradação familiar e dos laços afetivos que há muito tempo foram rompidos. Na casa dos descendentes de Atreu, as relações familiares não são muito diferentes, “desvela-se a realidade de um palácio arruinado, em que impera uma profunda desordem que torna as relações parentais cada vez mais indignas possíveis” (Araújo, 2014, p 30).

Em um diálogo poético e repleto de imagens metafóricas, a Primeira Lavadeira diz às companheiras ter visto “os calcanhares do finado major Rafael” (Silva, 2009, p. 96), referindo-se ao crime de Almerinda, que matou o marido. Em seguida, ela afirma ter visto “dois gatos em cima daquele muro, miando, miando” (Silva, 2009, p. 96), em alusão ao adultério entre Almerinda e Martim. Ela fala também que a “garcinha nova quer o amor da garça velha” (Silva, 2009, p. 97), sugerindo que Lurdes tem interesse amoroso em Martim, companheiro de sua mãe. Por fim, a Primeira Lavadeira diz que “De branco, uma garça, espada nua, uma espera” (Silva, 2009, p. 97). Trata-se de Lurdes, que espera pelo irmão, Lazzaro.

Assim como Electra, que se fechou em si após a morte do pai, Lurdes, mergulhada em eterno fel, espera pelo punho do irmão:

¹⁰⁰ Ao analisar a presença das lavadeiras em *Lazzaro*, Bodnar e Hohlfeldt (2021, p. 21) tecem as seguintes contribuições: “Nas cidades interioranas, são comuns os lugares coletivos de lavagem de roupas, em rios ou açudes. As famílias de maior posse contratavam lavadeiras que eram mulheres mais humildes, residentes na cidade ou em seus arredores, que tinham como ofício lavar e passar roupas. Esse trabalho permitia uma renda extra ou até mesmo a sobrevivência de muitas. Note-se que o dramaturgo constrói esses personagens femininos ligados à água, à limpeza e ao mar, com forte misticismo. A junção de muitas mulheres, durante horas seguidas, permitia a troca de muitas informações, novidades e relatos de casos acontecidos: alguns verdadeiros, outros, obviamente, falsos e maliciosos. Por isso, muitas vezes, foram tidas como fonte de maledicências”.

Lurdes – [...] Espero-te, meu irmão. Teu punho forte estará a meu lado, eu sei. Ai... Os dias se arrastam frouxos como carroças atravessando a bruma. Um céu vazio a me envolver. [...] Tu chegarás, amor, vejo tuas mãos que se deslocam arrebatando artérias (Silva, 2009, p. 98).

Desde a morte do major Rafael Mendonça, assassinado friamente pela esposa, uma névoa envolve a cidade. Mas este não foi o primeiro crime cometido por Almerinda. Lurdes acusa a mãe de ter sido a causadora da morte do filho de Perpétua, uma mulher que foi acometida pela loucura após a morte do filho. Assim que Lurdes nasceu, Almerinda adoeceu e entregou a filha para que Perpétua amamentasse, deixando o próprio filho, também recém-nascido, à míngua, o que o levou à morte:

Lurdes – [...] E o caso Perpétua?

Almerinda – Adoecei quando você nasceu...

Lurdes – Deu-me para Perpétua, para que a sugasse, matando de fome seu neném.

Almerinda, *numa alegria histérica* – Que culpa tenho eu de sua ganância? (Silva, 2009, p. 110).

Esse episódio é importante na reescrita do autor brasileiro, pois revela a origem do desamor entre Lurdes e Almerinda. Nas versões dos três tratediografos gregos, Electra passou a odiar a mãe após o assassinato de Agamêmnon. O fato de Lurdes ter sido amamentada não pela mãe, mas por Perpétua – uma mãe postiça, segundo diz Lurdes – revela que, desde o nascimento, não se estabeleceu nenhuma conexão afetiva entre mãe e filha. Com uma relação já fragilizada, o assassinato de Rafael foi apenas uma explosão de ódio no coração de Lurdes que, desde então, fechou-se em si, passando a alimentar-se do desejo de vingança.

Ademais, dessa relação conflituosa, verifica-se que outro distanciamento se estabelece entre Lurdes e as Electras gregas. Por mais que mãe e filha troquem farpas, Lurdes não ataca e nem acusa Almerinda abertamente, não a chama de assassina. Pelo contrário, vivem elas em mundo de aparências, com interações familiares baseadas no fingimento e falsidade; como nessa cena em que a filha, repulsivamente, repele o beijo da mãe:

Lurdes – Não me beije. Meu rosto fica a queimar a noite inteira. Imagino o sofrimento de meu pai diante de tanta meiguice.

Almerinda – Não há razão. Lurdes anda nervosa.

Lurdes – Eu nunca tive razão. Ela me vence.

Almerinda – Não posso vencer ninguém. Qualquer vitória que eu tivesse, quero dizer, a do amor, seria de vocês. Mas, no caso, por que haveria de querer te vencer? Vencer o quê? Compreensão, te peço.

Lurdes (*Numa gargalhada*) – Compreensão? Minha mãe não é sempre um modelo de bom senso? (Silva, 2009, p. 114-115).

Enquanto que Lurdes aguarda o regresso do irmão, ao invéns de afrontar a assassina, ela opta por vigiar os passos de Almerinda e Martim: “Tua filha parece não ter

outra ocupação senão a de observar a gente” (Silva, 2009, p. 100). No entanto, o agir silencioso de Lurdes é ainda mais assustador e a frieza dela apavora Almerinda.

Se entre mãe e filha a relação é de desamor, entre Almerinda e Martim a situação é ainda pior. Martim, que é primo de Almerinda, sempre foi um agregado e, quando Rafael Mendonça era vivo, ele trabalhava no comércio exercendo a função de gerente da loja. Como um intruso, sempre viveu de pular muros e de entrar pela porta dos fundos. Com o passar dos tempos, além de ter enriquecido à custa de Almerinda, Martim tornou-se autoridade máxima da cidade: é o prefeito corrupto autopromovido a coronel. Martim representa os resquícios do Coronelismo que imperou durante largo período no nordeste brasileiro.

Segundo registra Fausto (2012, p. 227), “O coronelismo teve marcas distintas, de acordo com a realidade sociopolítica de cada região do país” e, na região Nordeste, encontra-se um “exemplo extremo de poder dos ‘coronéis’ [...], onde surgiram verdadeiras ‘nações de coronéis’, com suas forças militares próprias”. O cargo de “coronel”, atribuído aos senhores proprietário de terras e membros da elite econômica brasileira, “já era existente durante grande parte da história do Brasil Imperial, período marcado pela influência de detentores de terras e de fortunas nas relações comerciais internas e externas” (Souza *et al.*, 2022, p. 47). No entanto, é durante a Primeira República “que o Coronelismo se expande e consolida as suas características, identificando-se como um sistema de poder oligárquico, principalmente na região Nordeste” (Souza *et al.*, 2022, p. 47).

Desse modo, o personagem Martim representa a decadência do Coronelismo e a degradação da esfera política, porque o que se sobressai é o interesse notadamente individual. Tanto que, sendo ele autoridade máxima, achou por bem alterar o nome da cidade Monte Azul para Martinópolis (cidade de Martim); o Curral do Conselho, local onde as personalidades da elite local se reúnem aos fins de semana, chama-se, agora, Matadouro Municipal; nome, aliás, sugestivo para quem integra uma família de criminosos.

O fato é que Martim não é para Almerinda o melhor dos companheiros, há anos ele se recusa a contrair matrimônio – o que não é bem visto dentro do preceito da moral cristã:

Almerinda – Martim, o padre...

Martim – O reverendo? Uma seda de santo. Atualmente chega a me bajular. Ele vem aí?

Almerinda – Ele foi sempre um amigo leal. E não esqueça de incluí-lo entre os ilustres de Monte Azul. O padre e o juiz são nossos amigos.

[...]

Almerinda – Sim, mas o padre sugeriu...

Martim – O padre me corteja, me bajula. O que foi que ele te sugeriu?

Almerinda – Tocou naquele velho assunto...

Martim – Perguntou quando a gente se casa? Muito natural. Não disse que a gente tá se preparando?

Almerinda – Este “se preparando” não parece uma desculpa? Uma batida desculpa?

Martim – E que seja?

Almerinda – Respondi-lhe que no fim do ano. Então ele disse: escolha o dia e me mande a resposta, está bem? Falta só um mês, minha filha, não é? Baixei o rosto, não soube mais lhe responder. Andei mal?

Martim - Não é que tenha andado mal. [...] Mas por que todo esse ardeio para contar esta bobagem? Cadê o vatapá? Vamos almoçar. Já! (Silva, 2009, p. 101).

A relação amorosa entre Martim e Almerinda, além de incestuosa – eles são primos de primeiro grau –, é construída a partir da falsidade e amparada por constantes traições. Se no passado a esposa traiu o marido com o primo, agora, o companheiro a trai com uma prostituta que, inclusive, visita constantemente o casarão. Ademais, além de uma fala das Lavadeiras, que insinua que Lurdes e Martim são amantes – a “garcinha nova quer o amor da garça velha” (Silva, 2009, p. 97) –, o próprio “marido” de Almerinda diz que vive a conversar com a moça no muro, aos fundos da casa: “a menina me cativou, mas por favor não vá fazer a enciumada” (Silva, 2009, p. 107). Seja por ódio à mãe ou outro motivo que seja, em um momento de fúria, Lurdes diz explicitamente que tem um caso com o companheiro de Almerinda: “Ele não a amava, a mim, sim, amava o seu amante” (Silva, 2009, p. 117).

O fato é que, por estar inserida numa estrutura social patriarcal, Almerinda não tem voz ativa: “Existo, apenas. E viver assim é como viver morta. Mas me vem a dor de ser desprezada. Dor? Que é a dor para mim, criminosa?” (Silva, 2009, p. 108). E, por não ter voz ativa, Almerinda é submetida a constantes humilhações; vive ela o tempo todo para servir aos caprichos de Martim:

Martim (*Desprendendo-se de Almerinda*) – Vem me calçar as perneiras.

Almerinda – Ainda vai sair?

Martim – Tratar de problemas.

Almerinda – Que problemas?

Martim – Uma reunião de políticos, na casa de um amigo. Deu prá entender? Anda, vem me calçar.

(**Almerinda**, *humilhada, vai calçar Martim* [...]) (Silva, 2009, p. 108).

O núcleo doméstico, como se vê, com suas relações familiares fragilizadas, evidenciado na Parte I, é um entrecho que Francisco Pereira da Silva insere em sua peça para melhor delinear o caráter das suas personagens. O foco da tragédia *Lazzaro*, no entanto, gira em torno do crime de Almerinda e a punição que sobre ela recairá.

O desenvolvimento dos acontecimentos na peça de Francisco Pereira se dá em ritmo de tragédia, entre o amanhecer – quase madrugada – e o anoitecer. É no silêncio noturno que se ouvirão os gritos vindos do casarão. É na calada da noite que os desejos se afloram e as mãos despertam e arrebatam artérias. De fato, não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte e, em *Lazzaro*, ela aparece de modo imperativo, pois se verifica uma “força superior a

ditar a precipitação dos acontecimentos” (Silva, 2021, p. 63). Não por acaso, o dramaturgo brasileiro, desde o início da peça, traz vários indícios – presságios – de que o assassinato de Rafael Mendonça não ficará impune.

A morte ronda, de fato, a cidade, mirando Almerinda. Esta, ao contrário da Clitemnestra grega, não foi acometida por sonhos noturnos que lhe perturbam a razão; nem mesmo sente ela remorso. No entanto, com suas mãos laboriosas, Almerinda está a construir coroas de flores para depositar, no Dia de Finados, sobre o túmulo do marido. Ou seria para decorar sua própria mortalha? Eis o primeiro indício da presença ameaçadora da morte.

Em *Coéforas*, Clitemnestra tem um sonho perturbador com uma serpente que, ao se amamentar, nutria-se não de leite, mas de sangue. Na interpretação, junto com o Coro, Orestes diz ser ele a serpente enfaixada como criança. É a partir do sonho terrífico que Clitemnestra ordena às mulheres cativas que realizem as oferendas fúnebres, pois teme uma ameaça. Em *Lazzaro*, conforme antecipado, os rituais fúnebres são atualizados pelas coroas de flores que Almerinda leva ao túmulo do marido todos os anos, e sempre com os mesmos dizeres: “da saudosa Esposa para o sempiterno R. M.” (Silva, 2009, p. 101). A imagem da coroa fúnebre aparece em diversas passagens, conforme se pode observar na seguinte rubrica: “*vêem-se algumas coroas de flores de papel dependuradas pelas paredes. Almerinda apanha caixas e uma das coroas ainda em acabamento*” (Silva, 2009, p. 99). Em outra passagem, ao ficar sozinha em cena, Almerinda “*volta a sentar-se e a tecer a coroa com flores de papel-de-seda*” (Silva, 2009, p. 108). Essas coroas não são feitas porque Almerinda sente temor – trata-se de algo corriqueiro: “Habituei-me a dar-lhe flores” (Silva, 2009, p. 101).

Outro indicativo do fim trágico de Almerinda vem em forma de pressário – através da ave acauã e do voo dos pássaros –, ponto máximo empreendido pelo autor, não só do ponto de vista estético, mas também pelo fato de o autor trazer ao entrecho de sua reescrita mitológica os elementos do folclore e da cultura popular brasileira. É importante destacar que o “vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu” (Chevalier ; Gheerbrant, 2007, p. 687). Na tragédia grega, o voo dos pássaros era um dos sinais a que os adivinhos recorriam para seus vaticínios, e estava relacionado aos presságios. É o que se pode encontrar na fala do Édipo sofocleano (v. 364-369), que, ao recorrer ao adivinho Tirésias pede-lhe que “não nos recuses a revelação dos pássaros” (v. 369)¹⁰¹. Ou, na fala do próprio Tirésias, na tragédia *Antígona*, que, ao dizer que viu “as aves se rasgavam e matavam coas garras” (v.

¹⁰¹ A citação da tragédia *Édipo Rei* é tradução de Mário da Gama Kury (Sófocles, 1997).

1000)¹⁰², evoca a luta entre os irmãos Etéocles e Polinices, induzindo Creonte a crer que a ira dos deuses foi provocada pelo *miasma* do fratricídio que ele tenta purificar através do decreto, isto é, que Polinices deve permanecer insepulto, sem os ritos fúnebres.

No que diz respeito à tragédia *Lazzaro*, em várias passagens aparecem referências ao voo dos pássaros e à ave chamada acauã (*Herpetotheres cachinnans*). Esta ave, também chamada de Macauã, é uma “ave conhecida: mata cobras, sustenta com elas os filhos, e pendura-lhes, como troféu, as peles na árvore em que habita” (Dias, 1858, p. 40). Conforme destaca Dias (1858, p. 40), acauã tem “a cabeça grande, cor cinzenta, barriga, peito e pescoço vermelhos, costas pardas, asas e cauda pretas, malhadas de branco”.

A acauã está, ainda, relacionada a uma moléstia, segundo registra Cascudo (s.d, p. 30): no Amazonas, “diz-se *pegada pela acauã* a uma moléstia nervosa em que a doente, despertando do estado semiletárgico, grita o nome da ave imitando-lhe o canto”. Dentre os sintomas, evidentemente que todos ligados à esfera da superstição, há tristeza, dores de cabeça, suores frios e delírios. Barbosa Rodrigues (*apud* Cascudo, s.d, p. 30), diz ter visto uma moça “*pega pela acauã*” e fez o seguinte registro na *Antologia do folclore brasileiro*:

Aí numa rede estava deitada uma tapuia ainda moça, solteira, reclinada molemente, como se dormisse com o sorriso nas faces, parecendo dormir, porém completamente sem sentidos. Arfava-lhe o peito fortemente, parecendo querer estalar, quando, cantando, pronunciava as palavras: uacauan!... uacauan!... que repetia seguidamente, terminando numa gargalhada estrídula como a do pássaro. Passados alguns momentos de silêncio, recomeçava o canto... servia-me d’água fria. Borrifei-lhe as faces. Teve como que um movimento de susto e parou de cantar. Com uma colher descerrei-lhe os dentes e dei-lhe alguns goles, que engoliu, produzindo ânsia. Momentos depois, estendeu convulsamente os braços, arqueou o corpo para trás, fez um movimento de espreguiçar-se e entreabriu os olhos. Reanimou-se... Perguntando-lhe o que sofria ou estava sentindo, respondeu-me que uma ligeira dor de cabeça, opressão no peito e muito cansaço. Durante o acesso, os membros estavam em seu estado normal; não havia contração nervosa; o pulso era pequeno e sumido; a pele do corpo seca, coberta de suor frio na fronte; as extremidades também frias, e o peito arfava com força. Começa por tristeza e dores de cabeça. É um verdadeiro caso de histerismo. A causa desta moléstia, toda nervosa e contagiosa, é o efeito da superstição (Rodrigues *apud* Cascudo, s.d, p. 30).

Ademais, os povos originários, “quando esperam algum hóspede, afetam conhecer pelo canto destas aves o tempo que aquele deve chegar” (Cascudo, s.d, p. 29). Em diversas regiões do Brasil, é de conhecimento que o canto da acauã é um indício de mau agouro, um prenúncio da chegada de alguém estranho que trará calamidade ou a iminência da morte. “Aquele que ouve cantar a uacauã fica certa de que iminente lhe está uma desgraça” (Rodrigues *apud* Cascudo, s.d, p. 30).

¹⁰² A citação da tragédia *Antígona* é tradução de Lawrence Flores Pereira (Sófocles, 2006).

No início de *Lazzaro*, Lurdes diz que “As avoantes voam no vento e as acauãs caem mortas. Uma névoa envolve Monte Azul” (Silva, 2009, p. 94). No diálogo do coro, a Primeira Lavadeira diz que viu “uma acauã, cantando, cantando. Nisso caiu morta. Ah, minha prima, me passou um arrepio pelo corpo” (Silva, 2009, p. 95). Em outra passagem, a Segunda Lavadeira diz que a acauã é agourenta e que, na cidade, “O vento morde e grita como um cachorro doido. As avoantes vão se embora e as acauãs caem mortas” (Silva, 2009, p. 96). Desse modo, não há dúvida de que, no contexto da peça de Francisco Pereira, as referências à ave acauã estão relacionadas à chegada de Lazzaro.

Assim como Electra, quando o pai fora assassinado, Lurdes se antecipou e mandou o irmão ao exílio; ela incumbiu Anselmo da tarefa de fugir com Lazzaro. O motivo do retorno do rapaz – vingar a morte de Rafael – é antecipado em uma fala de Anselmo, que, ao se levantar de um sonho de pressentimento, viu que “As jibóias se assanhavam no quintal. Uma, de bote armado numa pomba” (Silva, 2009, p. 94). Nos velhos contos e lendas populares, a jibóia está relacionada às “forças maléficas” (Cascudo, s.d, p. 476) e, nesse contexto, a cobra representa Lazzaro, e a pomba, sua mãe, Almerinda.

Lázaro é um nome bíblico, mas ao contrário do personagem criado por Francisco Pereira, não está relacionado às forças maléficas. Na mitologia judaico-cristã, Lázaro aparece em duas versões do Novo Testamento. Em João (11: 43-44), narra-se que ele vivia na cidade Betânia, juntamente com as irmãs Marta e Maria. Certo dia, Lázaro adoece e morre. Jesus, que estava ausente, não participou do sepultamento. Mas, ao chegar, pediu para que o morto saísse do sepulcro e Lázaro, milagrosamente, ressucitou. Este episódio causou comoção na população. A segunda versão em que Lázaro aparece pode ser encontrada em Lucas (16: 20-21), em uma parábola narrada por Jesus: conta-se que Lázaro era um homem pobre e que, certo dia, encontrou um homem muito rico e avarento, que lhe recusou ajuda. Quando os dois morreram, Lázaro foi para o céu e o homem rico para o inferno.

Na peça de Francisco Pereira, a primeira fala de Lazzaro é “Estou na minha casa” (Silva, 2009, p. 102). Nesse contexto, metaforicamente, o “ressucitar” está relacionado ao “regresso”, não do mundo dos mortos, mas do exílio:

Lazzaro – Estou na minha casa! Não parece um sonho? É como se eu tivesse morrido e ressuscitado. O tempo parado... Dez anos? vinte anos, um século? Lá, ainda no muro, o velho leão de louça, agora sem cabeça, sem juba. Meu telhado escuro... Pai dizia: o teto; mãe: o nosso lar [...] (Silva, 2009, p. 102).

Ao chegar em Monte Azul, Lazzaro é recepcionado por Lurdes, que o leva a um interminável passeio pela cidade. O objetivo dela não é mostrar ao irmão os avanços e

crescimento da cidade, mas postergar o encontro do rapaz com a mãe e o colocar a par dos fatos; afinal, há anos eles não tinham contato. Nem sabia ela que Lazzaro é um marinheiro e que vive de porto em porto. Pelo fato de Lurdes saber que o irmão estava a caminho do casarão, a cena do reconhecimento dos irmãos ficou em suspenso.

Com as lembranças já recordadas, é preciso, agora, como diz Lurdes, “matar todas as nossas frustrações” (Silva, 2009, p. 109), isto é, assassinar Almerinda. E Lurdes já se antecipou: solicitou a Anselmo um punhal, “Bom ferro esta prenda de Pajeú”¹⁰³ (Silva, 2009, p. 95). O fato é que, ao ouvir as insinuações da irmã, Lazzaro volta-se a ela surpreso: “Afinal, o que aconteceu ou está acontecendo de tão grave? Me parece reservada, misteriosa... O que é, minha irmã” (Silva, 2009, p. 109). De fato, em uma cena, antes do encontro entre Lazzaro e Lurdes, fica evidente que o rapaz de nada sabe o que se passou no casarão, como nesse diálogo, entre Lazzaro e Anselmo, sobre o adultério de Almerinda com Martin:

Lazzaro – Uma vez ele [Martin] se cortou nos vidros deste muro para pegar um ladrão.

Anselmo – Não era ladrão...

Lazzaro – Lembro-me que ele atirou, atirou para cima, sem dúvida, não ia matar o ladrão.

Anselmo – E a bala pegou no seu próprio calcanhar, é engraçado.

Lazzaro (*Irritado*) – Então, foi ele que pulou o muro?

Anselmo – Pulou, hoje não pula.

Lazzaro – O que está querendo dizer?

Anselmo – Não digo, diziam. Hoje, não se diz mais.

Lazzaro (*Fingindo não perceber as insinuações de Anselmo*) – Lembro-me de uma rosa, uma rosa vermelha, que minha mãe colheu no jardim, e aqui, no muro, a oferecer a alguém, a meu pai, decerto (Silva, 2009, p. 35).

Ao chegar exauto do passeio, Lazzaro adormece no colo de Lurdes. Almerinda, ao avistar o filho, tenta acordá-lo, mas é impedida pela filha. É nesse momento, que aparece o relato em pormenor do crime de Almerinda e sua motivação. Aproveitando que Lazzaro está adormecido, Lurdes, ardilosamente, quer provocar a mãe, atizando-a para que ela confesse a autoria do assassinato. Há aqui uma mudança significativa do conhecido enredo trágico: Lazzaro, ao contrário de Orestes, desconhece que a mãe é a assassina do próprio pai.

¹⁰³ Segundo destaca Calasans (1986, p.39), de Pajeú “ficou somente a alcunha. Jamais encontramos referência ao seu nome próprio ou de família. Sempre em evidência no noticiário da guerra, Pajeú era apontado como um dos *apóstolos* [de Antonio] Conselheiro. Critério de classificação da gente do litoral, certamente. Sem dúvida, porém, um eficiente chefe de guerrilhas. Talvez o mais astucioso dos guerrilheiros. Manoel Benício consignou o seu respeito: ‘Negro, ex-soldado de linha, enxotado e perseguido pela polícia de Baixa Verde, em Pernambuco, por ocasião do motim de Antônio Diretor, onde cometera diversos crimes’ (Manoel Benício, 03: p. 168). Também José Aras, que o apresenta como um ‘negro feio e asqueroso’, fala em sua condição de soldado, desertor, por crime, da polícia de Pernambuco. Natural do Riacho do Navio, lugar chamado Pajeú, donde o apelido (José Aras, 01, p. 24)”. Ainda segundo o mencionado autor, Pajeú era soldado “de linha de frente ou de polícia, [...], teria alguma vivência militar, aproveitada nas guerras de Canudos. Pelo que se disse a seu respeito, o negro pernambucano era ardiloso, bom de tocaia. Euclides da Cunha e Manoel Benício, [...] que colheram informações no meio dos combatentes, acentuaram os ardis de Pajeú” (Calasans, 1989, p. 39-40).

Durante o *agón* entre mãe e filha, Lazzaro finge estar dormindo e ouve o relato do crime de Almerinda que, ao contrário de Clitemnestra, não se utilizou de rede e machado para matar o marido, mas cacos de vidros triturados e misturados ao leite:

Almerinda – Você de nada sabe. É uma louca com visões deformadas.

Lurdes – O que se pode encobrir? Sei mais, sei da volúpia com que quebrava cacos de vidro e os moía.

Almerinda – Lurdes?

Lurdes – Moía, moía... um leve pó, tão fino... misturando-se ao leite, no café da manhã, no açúcar. Açúcar, açúcar, açúcar...

Almerinda – Infame!

Lurdes – E meu pai se aniquilava, os intestinos se desmanchavam vermelhos, os olhos mal continham espanto e horror. Meu pai me apertava, corria as mãos nas minhas fronteiras, seus dedos entravam nos meus cabelos, sentia que se esforçava por um segredo, um segredo que não queria revelar.

Almerinda (*Cansada*) – Matei-o, matei-o.

Lurdes – Afinal confessa [...] (Silva, 2009, p. 110-111).

Diferentemente de Clitemnestra, não teve Almerinda uma filha sacrificada, o motivo do crime se deu por questões conjugais; nunca amou o marido: após o casamento com Rafael Mendonça, ela sempre viveu “Sufocada de véus, de cortinas, de cansaço” (Silva, 2009, p. 110). Além disso, se nas versões das tragédias gregas Clitemnestra teve Egisto como cúmplice, em *Lazzaro*, Almerinda agiu inteiramente só:

Lurdes – [...] E acaso não foi ele, esse seu amante, que concebeu o plano? não foi esse execrável caixeiro que lhe ajudou a moer os vidros?

Almerinda – Não, esse plano foi só meu, também tenho amor próprio (Silva, 2009, p. 111).

Lazzaro, que tudo ouviu, finge despertar. O mundo que ele acreditava conhecer vai por terra ao descobrir que a mãe é a assassina do pai: “Tudo me é estranho. Aquele mundo que levei comigo não mais existe. Por que eu havia de detestar a minha mãe?” (Silva, 2009, p. 112). O sentimento que aflora em Lazzaro difere do sentimento que consome Orestes, pois aquele se mostra dividido entre o amor materno e a lembrança paterna:

Lazzaro – [...] Onde me jogaram? Que vim fazer aqui? Ainda amo essa gente?... Meus gestos são puramente mecânicos. Porque está escrito que eu sou o irmão e o filho e que... (*Passeia pela sala.*) Por que estou agora neste dilema? Onde está o meu navio, o mar? Já é tempo de voltar – e nem bem cheguei – mas volto levando a alma arrebatada, porque tudo se foi. Então? Tinha mãe e irmã, sabia os gestos de cada uma, e as trazia a meu lado, eram os meus fantasmas e eu lhes tinha amor. Agora sou obrigado a nova revisão, e depois, onde fica o amor? (*Olhando para o retrato.*) Tu não mudas, continuas o mesmo, percebo a tua vigilância, teus bigodes, a energia que o fotógrafo te botou no olhar. Truques. (**Lurdes** desce a escada, atenta ao comportamento de **Lazzaro**.) É partir apenas, nada mais tenho a fazer (Silva, 2009, p. 112).

Mas não demora muito para que Lazzaro faça sua escolha: ao invés de encher-se de ódio pela assassina do pai, como esperava Lurdes, o rapaz “*levanta-se, rápido, e abraça-se com a mãe*” (Silva, 2009, p. 43), e pede à irmã piedade e compaixão:

Lazzaro – Esta casa é sufocante. Pesada. Abrigo de fantasmas. Por que foi me contar aquilo tudo?

Lurdes – Será que os homens demoram tanto a despertar? Era necessário que soubesse.

Lazzaro – Não sei... Tudo me é estranho. Aquele mundo que levei comigo não mais existe. Por que eu havia de detestar a minha mãe? Por que acreditar em fantasias? Isso, se aconteceu, foi com outra gente. Meu passado, agora, está no mar.

Lurdes – Deixa o mar por um momento, ao menos. Acorda, te peço [...].

Lazzaro – Compaixão, também te peço.

Lurdes – Te entendo, a bela palavra compaixão te deixa tranquilo...

Lazzaro – Mas foi para “aquilo” que você me esperava?

Lurdes (*Em desespero, sem ver Almerinda entrar*) – Sim, também como gritou a tua mãe: para matar! Para matar! (Silva, 2009, p. 112-113).

Em outra passagem, diz Lazzaro:

Lazzaro – [...] Ai Lurdes, Lurdes, minha irmã... A inútil volta. Pra que voltar? Para saber que tenho uma mãe assassina? E assassina de meu próprio pai... Por que voltar? Para aprender a fingir? Eu, a fingir. Como o fingir é terrível! Logo para quem? Tão bela, tão bela... Seu olhar a penetrar, fundo, no meu, a buscar compreensão. (*Chora. Lurdes vem abraçá-lo, acarinhando-o. O choro se torna convulso.*) Lurdes, minha irmã, te peço: piedade, piedade para ela. Mãe, a minha mãe... (Silva, 2009, p. 115).

Se Lazzaro não sabia que a mãe era uma assassina, ele também desconhecia que Martim, desde a morte do pai, passou a viver com Almerinda:

Lazzaro (*Vacilante*) – Mãe, que faz esse homem na nossa casa?

Almerinda – Homem? Oh, você me espanta. Fala de Martim?

Lazzaro – Sim, é. Ele mora aqui?

Almerinda – Ih, é uma história antiga... José Martim, seu primo, foi educado na nossa casa, desde rapazinho.

Lurdes – Era o nosso caixeiro de secos-e-molhados.

Almerinda – Quando teu pai morreu já era ele gerente dos seus negócios. Aqui sempre viveu, não era justo que eu fechasse a loja e o mandasse ir embora pela razão da morte de Rafael. Foi sempre nosso amigo

[...]

Lazzaro – Mas agora, que o assunto é o nosso primo, quero estar a par de tudo, ou há coisas que um filho não deve saber?

Almerinda – Claro que não, meu anjo.

Lazzaro – Por exemplo, quero uma razão para gostar de José Martim. Diga-me, você o ama?

Almerinda (*Tomada de surpresa com a pergunta, parece confundida, depois demonstra uma tranquila segurança*) – Amo.

Lazzaro – Vive com ele?

Almerinda – Vivo.

Lazzaro – Penso que só nós, de casa...

Lurdes – Eu não minto. Sabemos nós, sabem os criados, sabe toda a cidade.

Lazzaro (*Perturbado*) – Mãe, por que foi logo acontecer dessa maneira?

Almerinda – Se sabe? No momento só sei te dizer que, para você, meu coração está aberto.

Lurdes – Mas é impossível! É um bandido!

Lazzaro – Cale-se. Não a ofenda. Sim, nossa mãe deve casar. Anunciemos o seu casamento! (*Vai beijar a mãe.*)

Almerinda (*Abraçando Lazzaro*) – Eu lhe agradeço, meu filho! (Silva, 2009, p. 113-114).

Nesta passagem, como se pode observar, no fato de Lazzaro propor o casamento, o que se sobressai é o aspecto moral, pois quer o rapaz salvaguardar a honra da família. Os ânimos que estavam aflorados se acalmaram no casarão. Mas, ao que parece, não por muito tempo, porque a chegada de Martim com sua amante e prostituta, trará novas calaminadas. Lazzaro, que havia perdoado a mãe, propondo que ela se casasse com Martim, fica enfurecido ao ver o prefeito nos braços de uma prostituta e dentro da própria casa, aos olhos de todos:

Lazzaro – Infame. Porco!

(*Martim faz um movimento para se apossar do revólver que se acha na parede, mas é impedido por Lazzaro, que lhe desfecha um soco. A Mulher foge pela porta do fundo, fechando-a atrás de si. Lurdes, impassível, digamos, alegre, assiste à cena. Almerinda em desespero. Trava-se a luta, ambos rolam pelo chão. No segundo momento da luta, Lazzaro, sentando-se em cima de Martim, desfecha-lhe golpes com o braço. Lurdes tira o punhal que trazia escondido no vestido, Almerinda grita, procura impedir o gesto de Lurdes.*)

Lurdes – Contenha-se. Você não gritou quando ele quis apanhar o revólver.

Almerinda – Não! Não! (Silva, 2009, p. 116-117).

Lurdes, que não se conformou com a atitude de Lazzaro de perdoar a mãe assassina, enche-se de alegria e é ela quem coloca o punhal na mão do irmão.

(*Lurdes põe o punhal na mão de Lazzaro, mas a mão trêmula de Lazzaro é impedida por Almerinda que tenta se colocar entre os dois. Martim melhora de posição e procura arrancar o punhal das mãos de Lazzaro.*)

Lurdes – Você prefere ver o seu filho morto.

Almerinda (*Afastando-se aos gritos*) – Piedade!

(*Lazzaro e Martim rolam por baixo da escada, a superioridade é então de Lazzaro, vendo se apenas o brilho do punhal e a descida deste que irá alcançar Martim. Ouve-se um grito surdo.*) (Silva, 2009, p. 117).

Ao ver Martim sem vida e completamente atônita, Almerinda sobe a escadaria, em direção ao quarto. Lazzaro, que até então estava fora de si, mais uma vez recua horrorizado; mas não por ter se tornado um assassino e sim por se dar conta de que o homem que acabava de morrer é o homem que sua mãe amava:

(*Lazzaro se levanta como um sonâmbulo, deixa o punhal cair e fica olhando, boquiaberto, para a escada.*)

Lazzaro – Mãe... mãe! Estou aqui, mãe... aqui.

(*Lazzaro sobe a escada, atrás de Almerinda. Lurdes torna-se parada, em alheamento. Um momento.*) (Silva, 2009, p. 117-118).

Os rastros de sangue e carnificina parecem não cessar no casarão. “O trágico não vem a conta-gotas” (ROSA, 1967, p. 40) e a morte decidiu fazer sua morada, pois o presságio

anunciado no início da peça, sobretudo, por meio da ave acauã, acaba de fazer sua vítima: Almerinda está morta:

(**Lazzaro** desce a escada a passos lentos, a cabeça baixa.)

Lazzaro - Eu a matei. Eu a matei.

Lurdes - Eu te escuto.

Lazzaro - Não, não, foi sem querer, Lurdes, foi sem querer.

Lurdes - Sim, mataste-a.

Lazzaro - Cala-te!

Lurdes - Eu te escuto (Silva, 2009, p. 118).

Mas, diferentemente do Orestes grego, a morte de Almerinda não se deu por vingança; Lazzaro está mais próximo do Orestes de Joaquim Norberto, pois o matricídio não ocorreu de modo intencional. Para Lurdes, não importa como se deu a morte da mãe – se por acaso ou se por vingança –; o fato é que Almerinda não vive mais, e o pai está vingado.

Lazzaro – Eu a amo muitíssimo, Lurdes, muitíssimo... quis convencê-la, pedir-lhe perdão, mas não, ela amava mais o outro e me virou a face. Ela caiu, segurei-a pelo pescoço, minha boca beijava os seus olhos e eu lhe pedia perdão - foi sem querer, mãe, perdoa.

Lurdes – Procuraste, à força, convencê-la do seu arrependimento. Mataste-a.

Lazzaro – Minhas mãos foram se despregando... Não, não, que vim fazer aqui?

Lurdes – Estamos vingados, Lazzaro.

Lazzaro – Tu podes dizer isso?

Lurdes – Acostumei-me, como uma gata faminta, a comer restos. Agora não, agora posso encarar a todos. Me orgulho de ti.

Lazzaro – Um punhal... antes tivesse sido eu o morto (Silva, 2009, p. 118).

Em *Coéforas*, após as mortes de Egisto e de Clitemnestra, o Coro celebra a justiça e Orestes é visto como dúplice leão, pois o palácio real dos argivos está livre de dois poluidores: “O senhorial palácio/ baniu os males e a perda de haveres/ por dois poluidores,/ baniu a impévia sorte” (v. 942-945). Aqui, o *miasma* se instalou no momento em que Clitemnestra e o amante dela mataram Agammêmon. O *miasma* é uma força de desgraça “que engloba, ao lado do criminoso, o próprio crime, seus antecedentes mais longínquos, as motivações psicológicas da falta, suas consequências, a poluição que ela traz, o castigo que ele prepara para o culpado e para toda sua decendência” (Vernant, 2014, p. 14).

Em *Lazzaro*, a névoa que envolvia a cidade, no início da peça, também pode ser interpretada como uma espécie de *miasma*, uma poluição devido ao sangue outrora derramado; é o que sugere Lurdes, na sua primeira fala na peça: “As ossadas esperam a chuva e, por sobre elas, o capim vai renascer” (Silva, 2009, p. 93). É certo que “as ossadas”, em um contexto de seca, referem-se aos animais mortos. Por outro lado, metaforicamente, “as ossadas” indicam ser as do próprio pai de Lurdes. A chuva, esperada pelos moradores do sertão, representa não só um novo alvorecer, mas também a limpeza do crime.

No desfecho da tragédia de Francisco Pereira, após o assassinato de Almerinda, que carregava o *miasma*, o coro diz que na cidade não há mais mancha:

Segunda Lavadeira – Não ouviremos os gritos nem mais avistaremos os calcanhares do falecido senhor Rafael.

Terceira Lavadeira – E os criminosos responderão pelos seus crimes e por eles serão julgados.

Segunda Lavadeira – E a terra há de ser limpa, lavada, sem manchas.

Primeira Lavadeira – Não há manchas no céu (Silva, 2009, p. 120).

Após cometer os crimes, Lazzaro não é acometido pela loucura, nem irá responder pelos seus atos; Lurdes sugere que ele fuja, que volte ao mar para que afunde seu remorso:

Lurdes – [...] Parte, antes que te prendam. Transpõe a porta da rua ao menos para fugir. Nunca soubeste entrar pela porta da rua... Corre, ganha a estrada de Monte Azul que te leva ao mar, deixa a minha cidade porque eu saberei responder. Anda, parte (Silva, 2009, p. 119).

Lazzaro segue o conselho da irmã e foge “sem ver o fogo que há de consumir estas paredes sem teto” (Silva, 2009, p. 119). Por outro lado, Lurdes decide assumir a culpa dos crimes, quer ela se encerrar em uma prisão, a qual não lhe é um lugar estranho, pelo contrário, sempre lhe foi familiar.

Lurdes – Responderei por tudo e pedirei justiça. Me levarão para a cadeia. (*Com um sorriso frio.*) A cadeia, aquela casa onde o sol é uma pequenina fresta no tijolo. Algumas vezes passei pela frente da cadeia, segurava com força o braço de meu pai, tinha medo. Agora é como se lá houvesse passado a infância, reconheço todos os seus cantos, o seu sujo piso de tijolos. Irei, e o meu coração leve será repartido entre eles, nem todos os presos são ladrões e mentirosos. E de lá avistarei esta casa, esperarei trinta anos para voltar aqui, mandarei caí-la de novo, abrir todas as janelas e cuidarei de um jardim, um jardim como não haverá outro em Monte Azul [...].

[...]

Lurdes – Tenho muito a fazer, tu, não, nunca soubeste o que fosse esperar. Por que agora desistir? Nunca, e o meu silêncio, todos os anos que se foram? Poderei ver o céu entre grades, poderei ser enterrada viva, mas o pensamento que é só meu há de fugir para admirar o campo, essa grandeza, esse azul de promessa que tem o céu de dezembro (Silva, 2009, p. 119).

É interessante observar que Francisco Pereira da Silva constrói o caráter dos personagens protagonistas de modo completamente diverso: Lazzaro, desde sua aparição, avança e recua, é temeroso e age por impulso, sempre amparado pela irmã; Lurdes, ao contrário, desde o início mostrou-se fielmente presa no desejo de vingança – seu único ponto de vista. Nesse sentido, no âmbito da Literatura Comparada e dos Estudos de Recepção, é possível estabelecer diálogos com a *Electra* de Sófocles, porque também é sobre a personagem feminina que o foco da ação recai inteiramente. Lesky (2015, p. 170) observa que já na estrutura de *Electra* “deciframos aquilo que um estudo da personalidade de Electra nos

confirma: ela é a figura central da peça, todos os eventos são orientados significativamente para seus sentimentos, pensamentos e projetos”.

Nessa perspectiva, ao falar sobre esta particularidade do teatro sofocleano, Vieira (2009, p. 10) tece os seguintes apontamentos:

A tragédia de Sófocles depende muito da polarização de oposições, e é provavelmente por esse motivo que ele nos apresenta um Orestes tão desinteressante, tão pouco grandioso, pois o interesse e a grandiosidade recaem fortemente sobre Electra que, apesar dos anos e da penúria, mantém-se fiel à memória do pai assassinado e do irmão exilado. [...] O sofrimento da solidão, a humilhação da carência maternal, o envelhecimento da mulher solitária, nada, absolutamente nada demove Electra de seu afã de justiça. [...] É a intensidade de sua obsessão que produz fascínio.

Em *Lazzaro*, do início ao fim, desde seu lamento, alimentado pelo ódio e pelo desejo de vingança, até o assassinato da mãe, Lurdes detém todo o controle da ação; e quando o irmão recua, ela sempre esteve ali, firme e severa, para colocar o punhal na mão de Lazzaro. Este aspecto, que traz um delineamento mais latente sobre o caráter da heroína, é o que predomina no modelo sofocleano. Talvez, aqui, resida o ponto de maior confluência entre a peça brasileira e a *Electra* de Sófocles. Nesta tragédia, “a aparição de Electra em cena e o controle da ação inteiramente se voltam para ela própria” (Araújo, 2014, p. 31). De acordo com Araújo (2014, p. 17), “Nada é capaz de dissuadi-la das contínuas lamentações nem do rememorar a ausência paterna. E é essa solidez no caráter de Electra que a levará a dominar toda a ação da peça, fazendo dele a essencialidade do drama”.

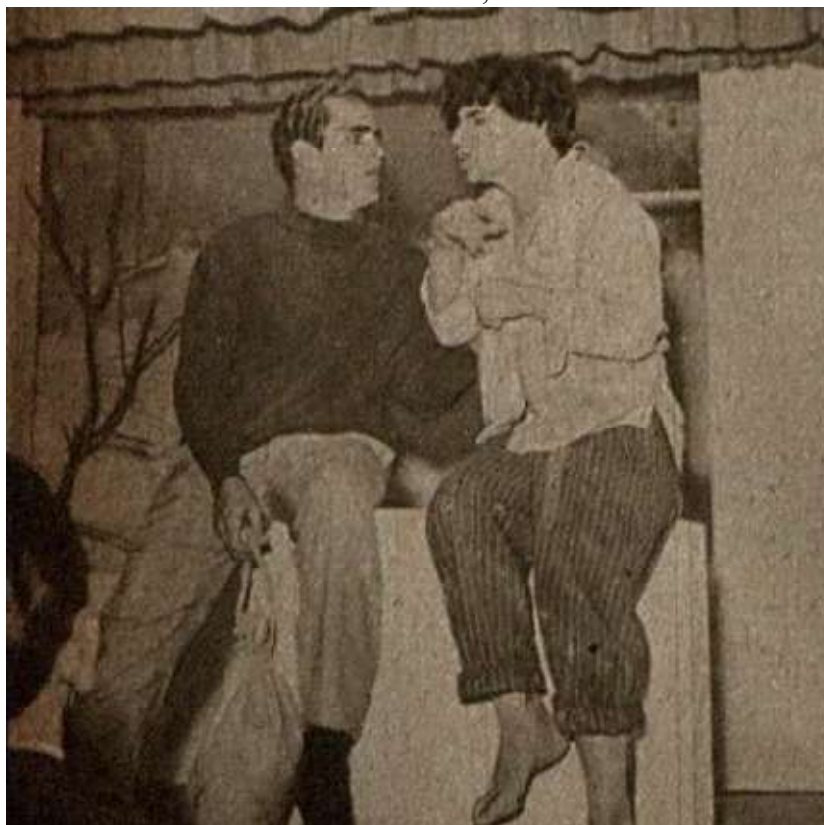
Por fim, é de se acrescentar que, por mais que haja significativas alterações do enredo trágico que envolve os irmãos Orestes e Electra, o dramaturgo Francisco Pereira da Silva procurou delinear e atualizar todos aqueles mecanismos de tragicidade que estão presentes nas tragédias gregas. Na peça, o destino mais uma vez aparece com sua força avassaladora e destrutiva, que esmaga o homem e reduz suas ações a nada. Também em *Lazzaro*, são as ações das personagens, guiadas por crimes e desejo de vingança, que culminam na destruição e dizimação de toda uma família. O casarão, que abrigava todo o desamor de uma família arruinada e decadente, é, agora, um cemitério esquecido que abriga seus fastasmas. Ao atualizar o mito dos Atridas num contexto regional, transpondo-o ao interior do Nordeste brasileiro, foi, sem dúvida, a contribuição mais significativa de Francisco Pereira da Silva aos Estudos de Recepção dos Clássicos na dramaturgia brasileira.

Figura 3: As personagens Lavadeiras em *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva.



Fonte: Acervo da atriz Maria Pompeu. Reprodução (MOLINA, 2015).

Figura 4: Lazzaro e Anselmo em *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva.



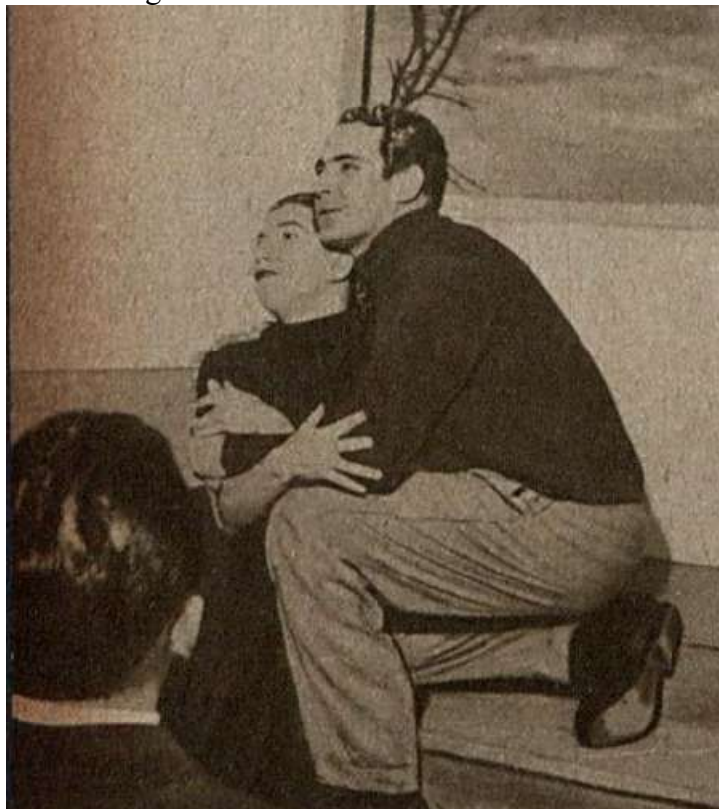
Fonte: *A Cigarra*. Rio de Janeiro, n. 226, janeiro de 1953, p. 84.

Figura 5: Os protagonistas de *Lazzaro*: Almerinda, Lurdes e Lazzaro.



Fonte: Foto: Utoro Kanai. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9, 13 de dezembro de 1952, p. 68.

Figura 6: Os irmãos Lurdes e Lazzaro.



Fonte: *A Cigarra*. Rio de Janeiro, n. 226, janeiro de 1953, p. 84.

4 CONCLUSÃO

A tragédia, que surgiu na Grécia antiga do século V AEC, desenvolveu-se de forma plena. Os estudos acerca do gênero trágico demonstram que não é novidade que os três grandes tragediógrafos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides –, ao desenvolverem suas peças, tiveram como pano de fundo os mitos de uma larga tradição. Os mitos, elementos fundamentais às tragédias, eram demasiado conhecidos pela população ateniense, pois adivinhavam da tradição oral, principalmente a que figura no gênero épico. Cada tragediógrafo regressava ao mito “e um outro, depois dele, regressava ao mesmo tema. Ora isto implica que a originalidade dos autores esteja noutro lado: não se situava ao nível dos acontecimentos, da acção, do desenlace, mas no nível da interpretação pessoal” (Romilly, 2013, p. 22). Dito de outro modo, os poetas trágicos, ao se valerem de um mesmo mito, modificavam-no, trazendo à baila uma nova concepção e uma nova criação artística. Isso explica, por exemplo, a variação entre as *Electras* Sófocles e Eurípides.

Embora a tragédia tenha sofrido alterações ao longo dos séculos, os autores ainda recorrem a ela para escrever novas peças. Ainda hoje os variados temas, as imagens mitológicas e os incontáveis personagens trágicos são constantemente revisitados, possibilitando tecer novos debates, diálogos e discussões com as urgências da sociedade contemporânea: questões ambientais, ditaduras, colonialismo, holocausto, genocídio, guerras civis, conflito entre o Ocidente e o Oriente-Médio, dentre outros, passaram a ser temas de interesses de diversos autores, que procuraram atrelar esses conflitos com os mitos da antiguidade clássica.

Se o aspecto formal e o contexto de representação da tragédia grega sofreram alterações radicais, por outro lado, o trágico ainda pode ser verificado. Partindo desta perspectiva, de um estudo entre antigo e moderno, e a fim de contribuir com os Estudos de Recepção dos Clássicos no Brasil, nosso objetivo foi o de analisar o mito dos Atridas em três versões dramáticas brasileiras – o primeiro mito de tema trágico recepcionado por um autor brasileiro. Uma análise contextualizada de várias versões de um texto/mito antigo lança luz sobre uma variável trágica, pois cada reescrita mitológica está inserida em contexto específico de recepção.

Com *Clitemnestra, a rainha de Micenas, tragédia em 5 atos*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva, escrita na primeira fase do Romantismo brasileiro (1838-1850), inicia-se, até onde se pode estabelecer, a recepção do mito grego de tema trágico no Brasil. Por mais que sua peça apresente diversas aproximações com os modelos gregos, sobretudo com *Coéforas*, o

dramaturgo brasileiro não segue Ésquilo de modo linear, pois, dentro de seu propósito, o urdimento da trama trágica grega sofreu alteração radical. Por outro lado, a pensar a pervivência do trágico, em *Clitemnestra* estão presentes aqueles dois pólos possibilitadores do trágico: o *imanente* (herói) e o *transcendental* (divino/destino). Se de um lado há o herói trágico, do outro, há o sentido da ordem na qual este herói se inscreve, que pode ser, por exemplo, o destino inexorável, que arrasta o homem e reduz sua ação a nada. Em *Clitemnestra* também se mata e se é morto, e Joaquim Norberto procurou evidenciar em sua reescrita que os destinos fatídicos das personagens não deixam de efetuar-se inexoravelmente.

Um século após a aparição de *Clitemnestra*, os Atridas voltam a aparecer no Brasil, com a *Electra no circo* de Hermilo Borba Filho. Nesta tragédia, o autor, além de seguir os tragediógrafos gregos, voltou-se também aos autores modernos e às tendências inovadoras das vanguardas europeias que surgiram do início do século XX, sobretudo, o Expressionismo. Em *Electra no circo*, os demasiados personagens trágicos gregos foram transportados a um picadeiro circense e, em contexto moderno (sem deuses gregos) e com o auxílio da psicologia, pode-se observar que a variável trágica centra-se na área íntima da personagem, no subconsciente. No drama subjetivo de Hermilo, no qual impera uma sondagem do interior da mente humana, o destino mais uma vez surge arremessando os personagens à destruição, levando-os ao aniquilamento como forma de reparação de uma desmedida.

Outro autor que se voltou ao mito dos Atridas a fim de apresentar uma variação do trágico foi Francisco Pereira da Silva, ao escrever *Lazzaro*. Esta peça, em um diálogo com as demais aqui analisadas, é a que mais apresenta distanciamentos dos modelos gregos. As referências ao mito dos Atridas são verificadas, mas a partir de alusões, isto é, implicitamente, quando o autor recorre ao tema da vingança familiar, sobretudo o matricídio. A pensar no trágico, mesmo com os evidentes distanciamentos, o trágico se mostra de modo imperativo. O destino também aparece como uma força destrutiva, esmagando o homem e reduzindo suas ações a nada.

Nas três reescritas mitológicas que formam o *corpus* desta pesquisa – mesmo com uma ação se passando em Micenas (*Clitemnestra*), em um picadeiro circense (*Electra no circo*) ou em uma cidadezinha do interior do nordeste brasileiro (*Lazzaro*) – é possível verificar que é o sofrimento da personagem que leva à vingança e, conseqüentemente, à ruína de toda uma família. Seja no palácio de “Clitemnestra”, no picadeiro da “Moça do Arame” ou no casarão em ruína de “Lurdes”, o trágico insiste em se resvalar na fronteira – entre o sofrimento e a ação que requer reparação. Semelhante às tragédias gregas, Joaquim Norberto, Borba Filho e Francisco Pereira apresentam em suas peças homens limitados e mortais,

monstrando que os erros, os enganos e as falhas estão no horizonte das decisões de cada. Ao expor o ser humano, mortal e finito, as peças desses dramaturgos trazem à baila heróis trágicos que se ergem, frágeis, desamparados e solitários.

Cada autor se voltou ao mito dos Atridas e procurou reescrevê-lo a partir de suas interpretações pessoais e históricas. Essa atualização, a cada *repetição inédita*, faz com que haja a continuação do mito na memória humana. Nesse sentido, falar em “Conclusão” nunca é encerrar um assunto. Esta pesquisa, que tratou da presença e da variável trágica do mito dos Atridas na dramaturgia brasileira, objetivou expandir o campo interpretativo a partir apenas de três versões. Os estudos sobre a recepção do mito dos Atridas e de uma tradição mitológica na dramaturgia brasileira não encerram aqui, pois há mais de três dezenas de versões brasileiras que merecem ser revisitadas, lidas e analisadas; como diz o poeta modernista Murilo Mendes (2017, p. 143), a maldita casa dos Atridas é “infechável, indestrutível [...], prolongada e aumentada até hoje”.

REFERÊNCIAS

- A CIGARRA*. Rio de Janeiro, n. 226, janeiro de 1953, p. 84.
- ÁDAMS, Marcelo. “Tragédias gregas em terras gaúchas”. *Revista da Funarte*, ano 13, n. 25, 2013. p. 35-49.
- ADÊT, Emile. “A leitura de uma tragédia inédita”. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, 15 abr. 1844. p. 355-364.
- ANDRADE, Jorge. *Pedreira das Almas*. São Paulo: Anhembi, 1958.
- A NOITE*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1947, p. 6.
- ARAÚJO, Orlando Luiz de. “Electra: gênese de um matricídio” In: SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2014. p. 15-33.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- “Aristóteles vem fazer teatro nesta cidade”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7.440, 3 de outubro de 1952, p. 12.
- ASSIS, Machado de. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.
- “Até que enfim o ‘Teatro do Estudante de Pernambuco’ recebe 15.000 cruzeiros de auxílio. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, n. 16, ano XLVII, 8 de agosto de 1947, p. 9.
- AZEVEDO, Amilton de. “Sentir no corpo os sismos dos tempos”. *Ruína Acesa*. 28 de agosto de 2021. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/antigona-sonora/>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- BAPTISTA, Natan Henrique Taveira; CARVALHO, Luiza Helena R de Abreu; LEITE, Leni Rooberto. “Traduções, recepções, homens no tempo” In: BAPTISTA, Taveira; CARVALHO, Luiza Helena Rodrigues de Abreu; LEITE, Leni Ribeiro (orgs.). *Estudos em tradução & recepção dos clássicos*. Vitória: Letras-Ufes, 2020.
- BABLET, Denis. “Expressionismo” In: *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro: O Tablado, 1975. n. 66, p. 16-22.
- BARROS, Gilda Naécia Maciel de. “Filoctetes e a solidão do herói sofocleano”. *Suplemento Literário*. São Paulo, ano 1, n. 40, 17 de junho de 1977, p. 10.
- BARBOSA, Francisco de Assis. “Francisco Pereira da Silva, o Autor do Ano”. *Última Hora*, 2ª seção. Rio de Janeiro, ano II, n. 449, 26 de novembro de 1952, p. 5.

BARROS, Luiz Alípio de. “No Festival do Autor Novo amanhã: Lazzaro”. *Última Hora*, 2ª seção. Rio de Janeiro, ano II, n. 436, 11 de novembro de 1952, p. 3.

BAKOGIANNI, Anastasia. “O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, p. 114-131.

BAKOGIANNI, Anastasia. “Ecos do drama grego no teatro contemporâneo: a Antiguidade Clássica grega vista segundo os paradigmas contemporâneos de gênero, classe e etnia. *Urdimento*, Florianópolis, v.3, n.33, p. 440-454, dez. 2018.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2008.

BODNAR, Roseli. *Entremez: jogos de espelho em um labirinto sem fim - A dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017.

BODNAR, Roseli; HOHLFELDT, Antonio Carlos. “Uma tragédia revalorizada: Lazzaro, de Francisco Pereira da Silva”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1–27, 2021.

BORBA FILHO, Hermilo. “Electra no circo” In: BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro selecionado*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 27-75. Volume I.

BORBA FILHO, Hermilo. “O vento do mundo” In: BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro selecionado*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 149-184. Volume I.

BORBA FILHO, Hermilo. “Teatro: arte do povo”. *Arte em Revista – Questão: o popular*, Centro de Estudos de Arte Contemporânea/Kairós, São Paulo, a. 2, n. 3, p. 60-63, mar. 1980.

BORBA FILHO, Hermilo. “Atualidade do Bumba-meu-boi”. *Estudos Universitários*, [S. l.], v. 10, n. 3/4, 1970, p. 89-105.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Brasiliana, 1966.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BORNHEIM, Gerd. “Questões do teatro contemporâneo” In: BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-36.

BORNHEIM, Gerd. “Duas características do expressionismo” In: BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 63-68.

BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico” In: BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-92.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUDASZ, Rogério. “Salvador de Mesquita e Antônio Nascentes Pinto: Percursos dramático-musicais de dois cariocas na Itália (1650-1760)” In: LIMA, Sonia Regina Albano de; ULHÔA, Martha Tupinambá de (orga.). *ANPPOM: 30 anos de criação*. São Paulo: ANPPOM, 2018.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Volume 1 (A-I).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. Volume 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego tragédia e comédia*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.

BRESCIA, Rosana; LINO, Sulamita. “O teatro de tradição ibérica na América Portuguesa na primeira metade do século XVIII: arquitetura e repertório”. *European Review of Artistic Studies*, v. 4, n. 1, p. 31-53, 2013.

CAETANO, Michelle. “A implementação da modernidade no início da República oligárquica através das peças Os deuses de casaca e As deusas de balão” In: RIBEIRO, Bárbara Costa *et al.* (orgs). *Anais do XVII Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, n.11, volume único, Fortaleza, 2020, p. 77-84.

CALASANS, José. *Quase biografias de jagunços (o sequito de Antonio Conselheiro)*. Bahia: Centro de Estudos Baianos, 1986.

CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Vários tradutores. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. *A fragmentação da personagem: no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975. v. 1.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas; FFLCH, 2000.

CARDOSO, Zélia de Almeida. “O percurso dos estudos clássicos no Brasil”. *Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. [S. l.], v. 27, n. 1, p. 17–36, 2014. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/334>. Acesso em: 11 jan. 2023.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo teórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARVALHO, Joaquim de Montezuma. “A essência eterna do teatro”. *Suplemento Literário*. São Paulo, ano 15, n. 724, 13 de junho de 1971. p. 6.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Ediouro, s/d.

CAZARINI, Renata. “Penélope é ele”. *Palco Clássico*, Niterói, 30 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2020/12/penelope-e-ele.html>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024.

CAZARINI, Renata. “Cassandra”. *Palco Clássico*. Niterói, 24 de setembro de 2020. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2020/09/cassandra-on-live.html>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

CAZARINI, Renata. “(A montanha vai a) Sísifo”. *Palco clássico*. Niterói, 7 de setembro de 2020. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2020/09/a-montanha-vai-sisifo.html>. Acesso em 15 de janeiro de 2024.

CAZARINI, Renata. “Medeia- tragédia digital ao vivo”. *Palco Clássico*. Niterói, 29 de setembro de 2020. Disponível em: <https://palcoclassico.blogspot.com/2020/09/medeia-tragedia-digital-ao-vivo.html>. Acesso em 16 de janeiro de 2024.

CAZARINI, Renata. “Os Persas”. *Palco Clássico*. Niterói, 26 de julho de 2020. Disponível em: <http://palcoclassico.blogspot.com/2020/07/os-persas.html>. Acesso em 17 de janeiro de 2024.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, ano LII, n. 18.186, 10 de junho de 1952, p. 9.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, ano. LII, n. 18.380, 29 de janeiro de 1953, p. 11.

COSTA FILHO, Odylo. “Lázaro fala”. *Tribuna na Imprensa*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 884, 13 de novembro de 1952, p. 4.

COSTA, Cláudio Manoel da. *O Parnaso obsequioso*. Disponível em Domínio Público: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000039.pdf>.

COSTA, Virgílio. “Nota Inicial do Organizador da Edição” In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v. 2, p. 11-13.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 19 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

DE POURCQ, Maarten. “Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition”. *The International Journal of the Humanities*, v. 9, n. 4, 2012, p. 219-225.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, ano 150, n. 242, 9 de setembro de 1975, p. 3.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, ano 150, n. 255, 20 de setembro de 1975, p. 6.

DIAS, Gonçalves. *Dicionário da língua tupi: chamada língua geral dos indígenas do Brasil*. S/I: Lipsia; F. A. Brockhaus, 1858.

DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

EURÍPIDES. “Electra” In: EURÍPIDES. *Teatro Completo* [recurso eletrônico]. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016. v. 2.

ELLIOT, Berguedol. “O vento do mundo”. *Diário de Pernambuco*, Recife, ano 125, n. 76, 1º de abril de 1950, p. 6.

EISNER, Cotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução de Lúcia Nagib. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2013.

ÉSQUILO. *Coéforas*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2013.

ESSLIN, M. *Anatomia do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1978.

“Fala-nos Aristóteles Soares, autor de Terra queimada”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LII, n. 18.266, 8 de outubro de 1952, p. 9).

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14 ed. São Paulo: Edusp, 2012.

FERREIRA, A. *Virgínia, drama em 5 atos e 6 quadros*. Rio de Janeiro: Typographia Commercial de Soares & C., 1853.

FERREIRA, Beatriz Pazini. *Mediações entre popular e perspectivas modernas na dramaturgia de Hermilo Borba Filho: Auto da Mula-de-Padre; A barca de ouro; A donzela Joana e Sobrados e mocambos*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Maringá; Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

FERREIRA, Felix. *As deusas de balão, comédia em 1 ato*. Rio de Janeiro: Typ. Indústria Nacional de Cotrin & Campos, 1867.

FERREIRA, Juca. “Apresentação” In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v. 2. p. 7.

FERNANDES, Nanci. “Primeiras tentativas de modernização” In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Edições SESC; Perspectiva, 2013. p. 43-56

FERNANDES, Nanci. “Os grupos amadores” In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Edições SESC; Perspectiva, 2013. p. 57-80.

“Festival do Autor Novo. Quem é o autor de Lázaro? *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LI, n. 18.100, 25 de março de 1952, p. 9.

“Festival do Teatro Grego”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LI, n. 18.102, 27 de março de 1952, p. 9.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Xântias: oito diálogos sobre a criação dramática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

FRANCIS, Paulo. “Estreias hoje e amanhã”. *Última Hora*. Niterói, ano XII, n. 882, 15 de junho de 1962. p. 8.

FARIA, João Roberto. “Drama Romântico” In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

FARIA, João Roberto. “Tragédia” In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

FRAGA, Eudinyr. “Surrealista (Teatro)” In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues: expressionista*. Cotia: Ateliê, 1998.

GAMA, José Basílio da. “Carta a Pietro Metastasio [1769?]”. In: METASTASIO, P. *Tutte le opere*. Bruno Brunelli (ed.). Milão: Mondadori, 1954, v. 4, p. 897, n. 3.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1965.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GONÇALVES, E. Martim. “Amor, ódio e vingança”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 10.013, 21 de dezembro de 1952, p. 2.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia” In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (orga.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GUINSBURG, J. “Estilos e correntes” In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, J (orgs.). *J. Guinsburg, a cena em aula: itinerário de um professor em devir*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 265-352.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias para uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUZIK, Alberto. “A dramaturgia moderna” In: FARIA, João Roberto. (org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Edições SESC;

Perspectiva, 2013. p. 117-143.

HALL, Edith. "Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?" In: HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda (orgs.). *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford, NY: Oxford University Press, 2004. p. 1-46.

HARDWICK, Lorna. *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. "Introduction: making connections" In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (Orgs.). *A companion to classical receptions*. Hong Kong: Blackwell Publishing Ltd, 2008.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HELIODORA, Bárbara. "Um autor brasileiro" In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Funarte, 2009. v. 2, p. 55-56.

HELIODORA, Barbara. "Pereira da Silva na UOS"; "Chapéu de Sebo". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 de julho de 1962, p. 4.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. Tradução de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAJA, Van. "Chapéu de Sebo". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LXII, n 21.351, 8 de julho de 1962, p. 3.

J. B. "O lançamento da Barraca". *Diário de Pernambuco*. Recife, ano. 123, n. 217, 16 de setembro de 1948, p. 6.

KIST, Ivete Susana. "A tragédia e o melodrama" In: FARIA, João Roberto (org.) *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012. v. 1. p. 75-94.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE FILHO, Teixeira. *Apolo, mistério pagão*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1917.

LESCOT, David. RYNGAERT, Jean-Pierre. "Fragmento/Fragmentação/Fatia de vida" In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 88-93.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Vários tradutores. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana*. Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1752, Tomo III.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MACHADO, Ney. “Primeiras teatrais: Lazzaro, no Teatro Duse”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1952, p. 6.

MAGALDI, Sábato. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MAGALDI, Sábato. “Um dramaturgo português”. *Suplemento Literário*. São Paulo, ano 6, n. 296, 8 de setembro de 1962. p. 5.

MAGALDI, Sábato. “Mito e psicologia”. *Suplemento Literário*. São Paulo, ano 4, n. 158, 21 de novembro de 1959. p. 5.

MAGALDI, Sábato. “O sofrimento trágico”. *Suplemento Literário*. São Paulo, ano 1, n. 25, 30 de março de 1957. p. 5.

MAGALDI, Sábato. “O Duse: teatro-laboratório”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7.365, 8 de julho de 1952, p. 6.

MAGALDI, Sábato. “Festival do Autor Novo”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7.366, 9 de julho de 1952, p. 6.

MAGALDI, Sábato. “Significado de um festival”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7.388, 3 de agosto de 1952, p. 6.

MAGALDI, Sábato. “João sem terra – I”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7.393, 9 de agosto de 1952, p. 6.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. 2. ed. Paris: Morizot, 1859.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” In: *Niterói, Revista Brasiliense*. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836. Tomo I, Número 1. p. 132-159.

MAGNO, Paschoal Carlos. “João sem terra, no Teatro Duse”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LII, n. 18.210, 14 de agosto de 1952, p. 11.

MAJOR, M. A. “Duas palavras” In: FERREIRA, Felix. *As deusas de balão, comédia em 1 ato*. Rio de Janeiro: Tipografia Indústria Nacional de Cotrim de Campos, 1867. p. 5-8.

MARTINDALE, Charles. “Thinkink Thought Reception” In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. *Classics and the uses of Reception*. Hong Kong: Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 1-13.

MENDES, Murilo. *Poliedro*: Roma1965/66. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MENDES, Murilo. “A poesia em pânico” In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MOLINA, Diego. *Teatro Duse: o primeiro teatro-laboratório do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

MORAES FILHO, Mello. “O teatro no Rio de Janeiro” In: PENA, Martins. *Comédias: com um estudo sobre o teatro no Rio de Janeiro por Mello Moraes Filho e sobre o autor por Silvio Romero*. Rio de Janeiro, Garnier, s/d. p. I-XLIV.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPQ, 2011.

NETTO, Accioly. “Helena fechou a porta” In: NETTO, Accioly. *Três máscaras*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1956. p. 7-83.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. “Mitos gregos no teatro brasileiro dos últimos 30 anos”. *Fragmentum*. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 45,Abr./Jun. 2015. p. 37-53.

NUNES, Luiz Arthur. “Apresentação” In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1. p. 13-25.

NIKOLOUTSO, Konstantinos; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. “Classical Tradition in Brazil: Translation, Rewriting, and Reception”. *Caletroscópio*, v. 6, n.1, 2018, p. 11-20.

“Novo autor no Duse; Mais uma oportunidade ao autor nacional; O poeta José Paulo e o caminho do teatro; Idomeneu e seu autor”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LV, n. 19.237, 10 de dezembro de 1955, p.13

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 13, 12 de janeiro de 1952, p. 99.

“O Duse apresenta Idomeneu”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LV, n. 19.231, 3 de dezembro de 1955, p. 13.

O’NEILL, Eugene. *Electra enlutada*. Tradução de R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

“Os vitoriosos do Teatro Duse”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LII, n. 18.366, 29 de agosto de 1953, p. 11.

“O teatro do nordeste”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LII, n. 266, 8 de outubro de 1952, p. 9.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAIXÃO, Mucio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1930.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Fernando. “Hermilo e o teatro vivo do Recife”. *Movimento*, 14 de junho de 1976, p. 16.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. v. 1.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: Buriti, 1966.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

P. S. “Terra queimada – I”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 2ª seção, ano II, n. 419, 22 de outubro de 1952, p. 5.

P. S. “A Matrona de Éfese”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, ano II, n. 438, 6 de dezembro de 1952, p. 10.

QUEIROZ, Rachel. “O desejado e Vilela” In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. v. 2, p. 63-65.

REIS, Luis Augusto da Veiga Pessoa. *Fora da cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

REIS, Luiz Augusto. “Hermilo Borba Filho e sua dramaturgia” In: BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro selecionado*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. v.1. p. 11-23.

RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável” In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1. p. 273-278.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Imago Ed; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001a. Tomo II.

ROMERO, Sílvio. *Autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago Ed; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001b.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. 2. ed. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROSA, Guimarães. “Desenredo” In: ROSA, Guimarães. *Tatuméia*. 4 ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1967.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

R. L. “Lázaro”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 9.219, 17 de novembro de 1952, p. 8.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*: de Ibsen a Koltès. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. “Originalidade da literatura brasileira” In: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Capítulos de história da literatura brasileira e outros estudos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. p. 139-167.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Clitemnestra, rainha de Micenas; tragédia em cinco atos*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp. 1848. Arquivo Teatral. 5ª Série.

SILVA, Joaquim Norberto Sousa. “Introdução” In: SILVA, Joaquim Norberto Sousa Silva. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Empreza Typ Dous de Dezembro, de P. Brito, 1855. p. v-viii.

SILVA, Igor de Almeida. “Hermilo Borba Filho e o expressionismo”. *Revista Investigações*, v. 30, jan./jun., Recife, 2017, p. 24-47.

SILVA, Maria de Fátima. “A arte de reformular os mitos: Ivo de Castro Oliveira, *A família de Electra*”. *Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 1-22, 2022.

SILVA, Maria de Fátima. “Entre a realidade a ficção: Ana Clitemnestra, de Carlos Henrique Escobar” In: PREZZOTO, Joseane; ARAÚJO, Orlando Luiz; SILVA, Renato Cândido da. *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira*. Catu: Bordo-Grená, 2021. v. 2.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2014.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p.19-96.

SOUZA, Marília Luisa Amorim de (et. al). “O reflexo das práticas coronealistas no Nordeste: uma perspectiva sobre a política oligárquica da família Rosado no interior do Rio Grande do Norte”. *Meu Norte é meu Nordeste*, v.1, n. 1, 2022. p. 45-63.

STRINDBERG, August. “Prefácio”. In: *O Sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, p. 9-20, 1978.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões São Paulo: Perspectiva, 2013.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

“Teatro Duse; Apresentação de um autor”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, ano 129, n. 57, 7 de dezembro de 1955, p. 10.

“Terra Queimada, no Teatro Duse”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LII, n. 173, 16 de outubro de 1952, p. 6.

TILGHER, Adriano. “Arte e originalidade”. *Letras e Artes*. Suplemento de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 139, 2 de outubro de 1949. p. 6; p. 14.

TORRANO, Jaa. “Trilogia trágica estudo de *Eumênides*” In: ÉSQUILO. *Eumênides*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 13-67.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função das musas” In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. 5. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VERÍSSIMO, José. “Martins Pena e o teatro brasileiro” In: VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976. Série 1. p. 115-126.

VIANNA, Renato. “Lazzaro, no Teatro Duse”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano LII, n. 18.303, 20 de novembro de 1952, p. 11.

VIEIRA, B. V. G. “A Roma Antiga de Machado de Assis” In: LEITE, L. R. et al. (Orgs.) *Leitor, leitora: literaturA, recepção, gênero*. Vitória: Ed. PPGL, 2011. p. 17-25.

VINCENT, Claude. “O autor de Terra queimada”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 841, 24 de setembro de 1952, p. 8.

VINCENT, Claude. “Terra queimada”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, ano IV, n. 852, 18/19 de outubro de 1952, p. 8.

VIDAL-NAQUET, Pierre. “Ésquilo, o passado e o presente” In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 221-239.

VERNANT, Jean-Pierre. “Tensões e ambiguidades na tragédia grega” In: VIDAL-NAQUET, Jean. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 7-24.

VERNANT, Jean-Pierre “Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo-Rei” In: VIDAL-NAQUET, Jean. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 73-99.

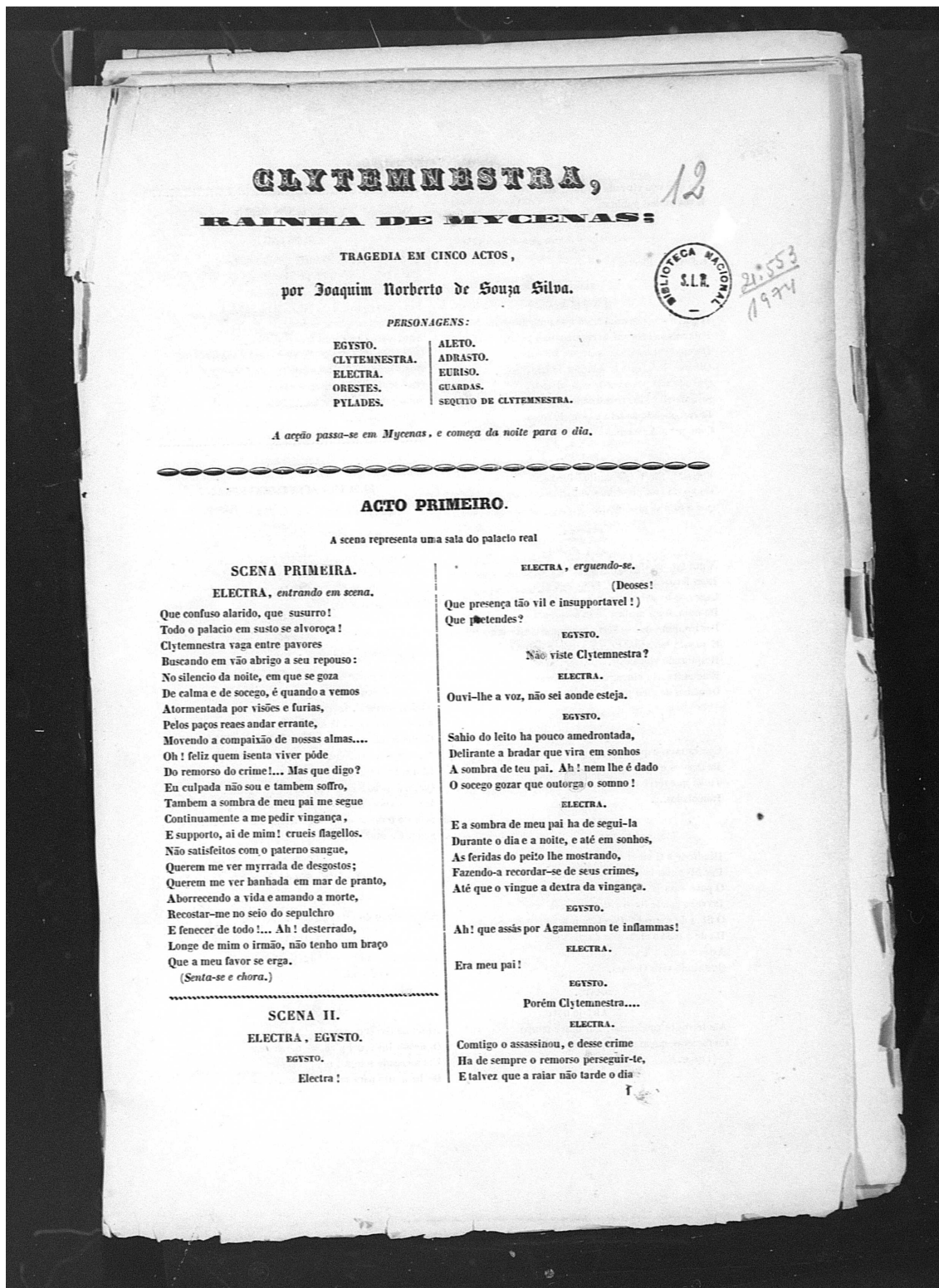
VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. “Uma entrevista com Vernant”. Suplemento Literário. São Paulo, ano 1, n. 24, 23 de novembro de 1980. p. 8-10.

VIEIRA, Trajano. “Sófocles ou Eurípides” In: VIEIRA, Trajano. *Electras(s): Sófocles/Eurípides*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Atiliê Editorial, 2009.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. “Estética da Recepção” In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

ANEXO A – CLITEMNESTRA, DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA
(EDIÇÃO INTEGRAL/ ARQUIVO TEATRAL – 1846)¹⁰⁴



¹⁰⁴ Cf. SILVA, Norberto de Sousa. *Clitemnestra, rainha de Micenas; tragédia em cinco atos*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp. 1846.

Em que seja vingada a sua morte
E vós ambos punidos.

EGYSTO.

Sempre, sempre

Inflexível, Electra?

ELECTRA.

E o que desejas?

O que queres de mim?... o que pretendes?...
Palavras meigas que te ameiguem o peito,
Quando em ti rigidez sómente encontro.
Olhares doces que te adocem a alma,
Quando não posso ver-te sem odiar-te,
Sem desejar vingar-me de teus crimes,
Te embecendo no seio o proprio ferro
Com que a Agamemnon privaste da existencia?

EGYSTO.

É muito, Electra, é muito! Piedoso
Tenho sido contigo, mas embalde
Que a minha piedade....

ELECTRA.

A piedade

N'um tyranno foi sempre cobardia;
Esses ferros que outr'ora me lançaste,
Lançaste-os por temor, odio e receio
De mim, fraca mulher, e m'os quebraste
Por comprar-me o affecto, o amor e a estima;
E quanto te enganaste!... Ainda a mesma,
Respirando vinganças, não socego
Emquanto não vingar com tua morte
Os manes de meu pai.

EGYSTO.

Que extravagancias!
Contra mim o que és, o que é que vales?
De Orestes e Pylades sómente
Tinha que recejar; mas já não vivem....
Immolados....

ELECTRA.

Que engano! Assim pretendes

Illudir-te a ti mesmo; em vão anhelas,
Por Mycenias lançando tal noticia,
O povo entorpecer, roubar-lhe a esp'rança
De ver a patria livre e alçar-se ao throno
O filho de seu rei! Porém um brado
Ha de a todo o momento desmentir-te,
Asseverando a Argos e a Mycenias
Que ainda vive Orestes.

EGYSTO.

Ah! de novo

Aos ferros te condemnno! Em breve tempo
Conhecerás quem sou e quanto posso.
(Vai-se.)

SCENA III.

ELECTRA.

Que me importa? O furor do mundo inteiro
Que venha sobre mim; constantemente
Inquietarei aos nunes, lhes pedindo
Vingança contra ti.... Não me intimidão
As tuas ameaças; eu te espero
Aqui neste lugar com teus sequazes....
Que me pod'rás fazer?... Oh! venha a morte,
Que a morte não me assusta!... Eu a desejo,
Que sem nodoa de crime tenho a alma!...
Sinto passos.... São elles.... Mas que vejo?
Clytemnestra....

SCENA IV.

ELECTRA, CLYTEMNESTRA.

CLYTEMNESTRA, entrando horrorisada.

Electra, minha filha!

ELECTRA.

O que tens, minha mãe?... o que te assusta?
Errando pelos paços, ululando,
Em hora de repouso?

CLYTEMNESTRA.

Ah! minha filha!

(Cala-se, respira, e continúa.)

Em toda a parte espectros me perseguem!
Nem me é dado gozar sequer um somno....
Visões, sombras, fantasmas e chimeras
Em confuso tropel lá se alevantão
Contra a misera de mim!... Embalde busco
No somno me engolphar cerrando os olhos;
Lá d'entre a escuridão me surge o sonho
Que me turba a razão, me inquieta a alma!
Ha tres noites que em vão dormir anhelei;
Sempre o mesmo objecto, e ás mesmas horas....
Sempre o sonho terrivel!

ELECTRA.

São remorsos.

CLYTEMNESTRA.

São remorsos do crime, eu sei, Electra.

ELECTRA.

Porém que sonho é esse que ha tres noites
Não te deixa dormir?

CLYTEMNESTRA.

Presta-me ouvidos:

Antes de recostar-me sobre o leito,
Os deoses invoquei p'ra que me dessem
Um sosegado somno; mas os deoses
De ha muito para mim se ensurdecêrão!...

1420.295
19/03/2015

CLYTEMNESTRA.

3

Deitei-me, adormeci, e sonhei logo
Com o caso com que havia já sonhado
Nas precedentes noites.

ELECTRA.

Continúa;

Não me tenhas suspensa por mais tempo.

CLYTEMNESTRA.

Sonhei que havia dado à luz um monstro....
E que o indo amamentar, em vez de leite,
Dos peitos me extrahio....

ELECTRA.

O que? acaba.

CLYTEMNESTRA.

Sangue!... sangue!...

ELECTRA.

Que horror!...

CLYTEMNESTRA.

Sobresaltada

Acordei, e me ergui logo do leito,
E vi junto de mim, em pé, immovel,
Um fastasma, uma sombra, um feio espectro.
Oh! que horripilação!... Frios suores
Me banhãrão o corpo, e meus cabellos
Se erriçãrão de horror.... Elle me olha,
E com braços de ferro me cingindo,
Com som de voz horrenda assim me falla:
« Vem, vem para o sepulchro!... » Espavorida
Cahi ao pé do leito, e ouvi ao longe
Este bradar terrível: « 'Stou vingado! »

ELECTRA.

Agamemnon talvez?

CLYTEMNESTRA.

Era elle mesmo,

Que incessante me segue passo a passo,
Como se fôra minha propria sombra....

ELECTRA.

E quem o monstro será?

CLYTEMNESTRA.

Só aos interpretes

Do sonho é dado o interpretar um sonho.

ELECTRA.

E tambem aos remorsos.

CLYTEMNESTRA.

É verdade.

ELECTRA.

Esse monstro não é senão o filho
Que tem de derramar da mãe o sangue
Para do pai vingar o opprobrio e a injuria....
Orestes!...

CLYTEMNESTRA.

Ai de mim! tu me assassinas!..

Cada palavra tua vale um golpe
Que o peito me retalha.

ELECTRA.

Se padeces

Todos esses tormentos e flagellos,
É mesmo por tua culpa, e por tua culpa
Tambem soffremos nós.

CLYTEMNESTRA.

Oh! que injustiça!

Revolve dos Pelopidas a historia,
Que encontrarás a origem de teus males
E tremerás de horror....

ELECTRA.

Sim, é verdade

Que de Pélope data o infortunio
De nossa infausta stirpe; eu não o nego;
Porém tendo meu pai perdoado a Egysto
A morte de seu pai, reinar devia
Entre os filhos de Atreo e os de Thyestes
Harmonia e amizade, se contigo
Egysto o não matasse, reccioso
Que Agamemnon nutrisse inda rancores;
E dahi nova fonte de desgraças.

CLYTEMNESTRA.

Egysto assassinou para vingar-me;
Pois que em Troya a Cassandra idolatrando,
Esqueceu-se de mim, de sua esposa!...

ELECTRA.

E quem o sabe?

CLYTEMNESTRA.

Ajax, que o asseverou-me.

ELECTRA.

E tu o acreditaste?... Elle illudio-te
Para tomar vingança de Agamemnon,
E tu e Egysto lh'a satisfizeste!...
Oh! que festim de sangue e atrocidades!...
Nelle meu pai e os bravos companheiros,
Que de Troya voltãvã vencedores,
Cobertos de laureis, perdêrão a vida!...
Ainda me parece que o estou vendo,
Envolvido nos longos vestimentos,
Lutar com assassinos, te implorando
Piedade e compaixão! Eu creio ver-te
O ferro lhe cravar dentro no peito,
E elle prompto expirar!...

CLYTEMNESTRA, a parte.

Oh! que verdades

Tão duras para mim!

ELECTRA.

Melhor lhe fôra

Ter a vida findado entre os perigos
De tantas mil batalhas que ganhára !
Nem as ultimas honras lhe fizeram,
Nem lhe votáram lagrimas e tranças,
Sendo elle o rei dos reis, o heróe da Grecia !...
Mas do corpo os extremos lhe cortando,
O seu cadaver n'agua mergulháram,
Crendo assim acalmar sua vingança.

CLYTEMNESTRA.

Oh ! que recordação !...

ELECTRA.

E o seu Orestes,
Que elle tanto estimava, pela terras
De Phocida, distante de sua patria,
Lá vive sob a protecção de Strophio,
Sem que o ouse chamar para o teu reino !...
E nós, as suas filhas ?... Tão mesquinha
Não é, como é a nossa, a triste sorte
E a condição do escravo. O opprobrio... o exilio....
O pranto.... a escravidão.... eis o que resta
A' familia de Atreo. O' grandes deoses !
Que é da justiça dos direitos nossos ?
Que fazeis dos raios, não punindo os crimes ?...
Ingrata, ingrata mãe, bem poderias,
Suffocando a paixão que has por Egysto,
Os manes aplacar de teu consorte,
Lavar o ferro que varou-lhe o peito
No proprio sangue desse regicida,
E assim revindicar nossos direitos.

CLYTEMNESTRA.

O que dizes, Electra ?

ELECTRA.

Tão sómente
Que faças o que Orestes inda um dia
Ha de vir a fazer.

CLYTEMNESTRA.

E quem ao certo
Sabe se ainda existe o nosso Orestes ?

ELECTRA.

Os deoses, que o conservão á vingança.

CLYTEMNESTRA.

Ah !

ELECTRA.

E Egysto então....

CLYTEMNESTRA.

Basta : bem sabes
Que Egysto é meu consorte, e tu o deves
Respeitar como tal.

ELECTRA.

Nelle só vejo

O algoz de meu pai, o meu tyranno,
O opprobrio des Mycenios.

CLYTEMNESTRA, a parte.

Por seus labios

Fallão-me os proprios deoses e Agamemnon.

ELECTRA.

E quem pôde lembrar-se um só instante
Da morte de seu pai sem que a deplore,
Sem que odeie o assassino, e ao céu supplique
Justiça e rectidão ?... Porém que vejo ?...
Tu soluças e choras !... Ah ! não chores !...
Desatinadamente discorria....
Sim, tu és minha mãe, Clytemnestra,
E eu te peço perdão se assim fallando
Te flagello e te aggravo.... Ah ! me desculpa,
Que deixei-me levar por minhas iras....
Sou sensível, deploro um pai que amava.

(Ouvindo o retinir de ferros.)

Não ouves ?... Eis Aleto e seus sequezes :
Trazem grilhões p'ra mim.

CLYTEMNESTRA.

E por que causa

Tornas de novo a ser agrilhoada ?

ELECTRA.

Por fallar a Egysto como devo,

CLYTEMNESTRA.

E elle, como deve, em ti exercita
As iras que imprudente lhe despertas.
(Abracando-a ternamente.)

Ah ! minha cara filha !

ELECTRA, afastando-se docemente.

E eu sou tua filha

E Egysto me opprime !... Eis seus sequezes.

SCENA V.

AS MESMAS, ALETO, GUARDAS trazendo ferros.

ALETO.

Electra....

ELECTRA.

Cumpre as ordens que te derão.
São para mim os ferros ? eis meus pulsos.

ALETO.

São para ti ; porém....

ELECTRA.

Não te demores,
Cumpre já teu dever.

ALETO.

Pois que me ordenas,

Eu te obedeco.

ELECTRA.

A Egysto e não a Electra.

CLYTEMNESTRA.

5

ALETÓ.

A Electra e não a Egysto.... O' guardas, vinde,
Lançai-lhe os ferros.
(*Os guardas aproximam-se de Electra.*)

CLYTEMNESTRA, arrebatando-lhes os ferros e lançando-os ao chão.

Retirai-vos, guardas:

Clytemnestra também impera e manda!...
(*Os guardas retiram-se.*)

Quero com libações e officios sacros
Apaziguar os manes do consorte;
Não vamos pois com tanta impiedade
Mais e mais irritar-lhe as justas iras.
Tu, ó Aletó! a Egysto o participa.
(*Aletó inclina a cabeça e sahe.*)

E tu, ó minha Electra! ó cara filha!
Dirige as libações e os sacrificios.
(*Abraça-a e retira-se.*)

SCENA VI.

ELECIRA, meditativa.

Melhor fôra que os santos sacrificios
Por victima tivessem esse malvado,
Cujo sangue sómente apagar pôde
A colera dos deoses. Mas contudo
Inda não desespero da vingança;
Inda no céu ha raio e Orestes vive.
(*Sahe.*)

FIM DO PRIMEIRO ACTO.

ACTO SEGUNDO.

A scena representa o tumulto de Agamemnon, rodeado de outros esclarecidos pelo luar. Ao longe, a cidade de Mycenae.

SCENA PRIMEIRA.

PYLADES, ORESTES.

(*Orestes sahe do tumulto, horrorisado; Pylades o segue.*)

PYLADES.

Orestes! meu Orestes!...

ORESTES.

Era elle!

PYLADES.

Não queiras ver perdido n'um momento
O fructo dos trabalhos de dez annos;
Sê prudente, e prudentes procuremos
Traçar o nosso plano.

ORESTES.

Oh! era elle!...

Tudo lhe conheci, feições e vozes;
E bradou por meu nome, e me exprobrando
A ignominia, subito sumio-se
Como o relampo, para mais não vê-lo.

PYLADES.

Porém uma illusão....

ORESTES.

Não, meu amigo,

Não foi uma illusão; eu vi alçar-se
A pedra do sepulchro, e logo erguer-se
A myrrada cabeça. Seus cabellos
Envolvidos em sangue lhe cahião
Pelas pallidas faces.... Horrroso

O olhar em mim cravou.... Que horror!... O sangue,
Como gelo, coalhou-se-me nas véas.
Quiz fugir, e as pernas me tremião
Como hastes que o vento balanceia;
Quiz fallar, e senti a lingua presa,
E fiquei como estatua!... Então ouvi-lhe
Estas exprobrações, que de seus labios
Me vierão varar os seios d'alma:
« Agamemnon é morto, e tu, seu filho,
« Tens a sua espada, e Egysto vive ainda,
« Ainda impera!... Oh! não.... vingança, Orestes! »
E se sumio, e o tumulto fechou-se!
E eu lhe jurei vingança, e hei de vingá-lo.
(*Voltando-se para o tumulto e cahindo sobre os degrãos.*)

Agamemnon! meu pai!

PYLADES, erguendo-o.

Oh! insensato,

Tu te perdes.

ORESTES.

E isso o que me importa?

PYLADES.

Que é de as tantas promessas e protestos
Que me fizeste?

ORESTES.

Ah! Pylades, perdôa....

Mas quem pôde conter-se ante o sepulchro
De seu pai que lhe brada por vingança,
E com gesto medonho lhe ameaça

Com a maldição se não souber vinga-lo,
Como a aguião que magnanima rejeita
Os filhos que encerrar o sol não ousão?

PYLADES.

Quando de casa de meu pai partimos,
Que Strophio te abraçou banhado em pranto,
Tu lhe juraste que sempre me havias
De attender os conselhos que eu te dêsse;
E pois que tão felizes hemos sido
Em vencer o furor da tempestade,
Em a salvos tocar tuas patrias praias,
Indiscretos, amigo, não sejamos.
Uma palavra só que pronuncies,
Um passo só que movas fóra d'ordem,
Assaz nos pôde mallograr a empreza.
Trata de refrear as tuas iras,
Que com prudencia venceremos tudo.
Sabes que Electra vem durante a noite
Prostrar-se ante este tumulto, implorando
Vingança ás divindades; pois a aguarda,
E tudo obterás.

ORESTES.

Eu creio, amigo,
Que ella já veio hoje; pois bem viste
Essas virgens de roçagantes alvas,
Coroadas de flôres, e com palmas,
Fazendo libações, e em triste choro
Melancolicos cantos entoando.
Talvez que alguma dellas fosse Electra.

PYLADES.

Talvez, e esse talvez é incerteza;
Não percamos portanto as esperanças,
Em silencio a aguardemos.

ORESTES.

É chegado
O momento de consultar se os deoses
Me são ou não propicios.

PYLADES.

Meu amigo,
Quem consegue de um rei de estranhas terras
Guerreiros, náos e meios com que possa
Reivindicar seu throno e seus direitos;
Quem consegue dos mares e dos ventos
Acalmar o furor, vencer as iras,
E a salvo tocar da patria as praias,
Pôde contar com os deoses.

ORESTES.

Mas nem sempre
É o feliz começo bom augurio
Para o resto da empreza. Quantas vezes
Ao nascer da manhã o céu sorri-se,
E ao fencer da tarde o céu troveja!
Porém, seja qual fór o exito nosso,
Hemos de proseguir em nossa empreza.

PYLADES.

Sem covardia nem temeridade.

ORESTES.

Mas.... Pylades, não ouves?

PYLADES.

O que?

ORESTES.

As vozes

De meu pai?... Olha, o tumulto estremece!...

Quem sabe se me chama?

(*Encaminha-se para o tumulto.*)

PYLADES.

Tu te enganas;

Espera.

ORESTES.

Eu vou....

PYLADES.

Não vás.

ORESTES.

As suas vozes

Vibrão-me n'alma.... eu todo me arripio....

PYLADES.

Nada ouço; saiamos deste sitio.

ORESTES.

Não, não posso.

PYLADES, *detendo-o.*

O' Orestes, meu amigo!

ORESTES.

Ah! deixa-me fartar.... deixa-me vê-lo!

Quero dar expansão ás minhas dôres,

Quero encher-me de indignação e odio,

Quero inspirar-me de vingança, quero

Sentir a sede de beber só sangue.

(*Entra no tumulto.*)

PYLADES.

Necessario é segui-lo.

(*Segue-o.*)

SCENA II.

ELECTRA.

Sim, de novo

Rega-lo-hei de lagrimas saudosas....

E gemerei.... O' céos!... Clytemnestra

Se encaminha p'ra aqui.... Será possível?

CLYTEMNESTRA.

7

SCENA III.

ELECTRA, CLYTEMNESTRA.

CLYTEMNESTRA.

Minhas ordens, Electra, estão cumpridas?

ELECTRA.

Sim, mas não teus desejos, pois que em balde
Procuras extinguir esses remorsos
Que em sonhos e visões te cercão e anceião,
E hão de continuamente flagellar-te.
Que importa que mil victimas immoles?
Póde o sangue de victima innocente
Apagar tanta sêde de vingança?

CLYTEMNESTRA.

És bastante severa p'ra comigo!

ELECTRA.

Tambem não és?

CLYTEMNESTRA.

Sou mãe e sou rainha.

ELECTRA.

Porém quando se é mãe, não se é rainha,
E quando se é rainha, se desprezão
Os deveres de mãe.

CLYTEMNESTRA.

Sempre a rainha

Se lembra de que é mãe. Mas prescindamos
De futeis argumentos. Ouve e attende
Se deixo de ser mãe sendo rainha:
Quero te subtrahir á degradante
Condição em que estás, e alçar-te ao throno,
Aonde um dia imperes, rodeada
Do prestigio real.

ELECTRA.

A mim?... Que escuto!...

CLYTEMNESTRA.

Sim, a ti mesma, Electra, e Egysto o approva.
Amada por Aleto....

ELECTRA.

Por Aleto!...

CLYTEMNESTRA.

E o amando tambem....

ELECTRA.

Eu?...

CLYTEMNESTRA.

Bem podes,

Ligada a elle por sagrados laços,
Subir um dia ao throno.

ELECTRA.

Taes offertas

Ante um tumulto tal!...

CLYTEMNESTRA.

O que decides?

ELECTRA.

Desprezo a mão de Aleto, a quem odeio;
E o throno que me offertas é de Orestes.

CLYTEMNESTRA.

De Orestes?... Ah! Orestes já não vive.

ELECTRA.

Assim Egysto quer, mas não os deoses.

CLYTEMNESTRA.

Então preferes antes ser escrava

Do que esposa de Aleto?

ELECTRA.

Sim, mil vezes;

Antes escrava ser do que sua esposa;

Que a minha condição peor seria.

CLYTEMNESTRA.

Pois escrava serás, eu te prometto,
Até que, paga de soffrer torturas,
Tu mesma me suppliques, peças, rogues
Que a tua condição mude e melhore;
Que, cedendo aos desejos que mostrei-te,
Te ligues para sempre com Aleto.
Mas tu me encontrarás bem diferente!
Insensível serei para teus rogos,
Inclemente serei para teus prantos,
E então dirás com jus: « Ella é rainha. »
(Vai-se.)

SCENA IV.

ELECTRA.

Já não gemi em ferros?... já de escrava
Não arrastei a vida?... Acostumada
Estou pois a soffrer, e o soffrimento
É quasi o meu prazer... Venhão torturas,
E com ellas a morte: estou tranquilla
Como o nauta que vê a tempestade
E ha por certo o naufragio, e nada teme....
Mas o tum'lo estremece.... Ouço gemidos....
A porta aberta.... Deoses!... Não me illudo!

SCENA V.

ELECTRA, PYLADES, ORESTES.

(Orestes e Pylades sahem do tumulto.)

ORESTES.

Não mais o vi.

ARCHIVO THEATRAL.

8

PYLADES.
Silencio! alguém nos ouve.
ELECTRA, *a parte*.
Elles se fallão e me olhão....
ORESTES.
Inda não veio?
PYLADES.
Quem?
ORESTES.
Minha irmã.
PYLADES.
Um vulto se approxima....
Não sei se é ella.
ORESTES.
Eu vou....
PYLADES.
Espera.
ORESTES.
Eu quero....
ELECTRA.
Quem sois? o que buscais nesse sepulchro?
PYLADES.
Deoses!...
ORESTES.
Somos....
PYLADES.
Somos estrangeiros.
ELECTRA.
E penetrastes o tumulto?
PYLADES.
Penetrámos,
Mas para honrar as cinzas de Agamemnon.
ELECTRA.
Estrangeiros!... E os seus p'ra sempre o esquecem!...
D'onde vindes?
PYLADES.
De Creta.
ELECTRA.
O' céos! de Creta!
(*A parte.*)
De Creta e não de Phocida!
ORESTES.
Dá-se acaso....
PYLADES.
Silencio! tu não sabes a quem fallas.
ELECTRA, *a parte*.
Que porte marcial! Sua voz me encanta.

(Alto.)

Dize, prosegue: acaso a triste sorte
De Agamemnon será-vos conhecida?
PYLADES.
Assaz.
ORESTES.
E quem podesse a sepultura
Regar-lhe não com pranto, mas com sangue!
ELECTRA.
Elle te era caro?
PYLADES.
É que inda ha pouco
Perdeu o pai, que a vida lhe tirarão
Seus malignos, traidores inimigos,
E ante um sepulchro se recorda delle,
Ou crê-lhe ver a sombra despiadosa
Clamar vingança e victimas pedir-lhe.
ELECTRA.
Pois acaso seu pai....
ORESTES, *fora de si*.
É morto, é morto!...
Ao féro succumbio dos assassinos,
Que, não contentes com estrangula-lo
Como leões famintos e ferozes
Que com os dentes as victimas retalhão,
As castranhas e os membros lhe arrancarão;
E eu, seu filho, vingar não sei-lhe a morte,
E sua sombra, me seguindo sempre,
Parece-me bradar: « Vingança, Orestes! »
ELECTRA.
Orestes?...
PYLADES.
Santos deoses!...
ORESTES.
Quem me chama?...
ELECTRA.
A tua irmã Electra.
PYLADES, ORESTES.
Electra!...
ELECTRA.
Orestes!...
Meu irmão!...
ORESTES, *abraçando-a*.
Minha irmã!...
PYLADES.
Deoses da Grecia!
ELECTRA.
Cumprirão-se por fim os meus desejos!
Renasce-me a ventura!

CLYTEMNESTRA.

9

ORESTES.

Eis o teu primo,
Pylades, o meu amigo!...

ELECTRA.

Muito folgo
De ver-te e conhecer.

PYLADES.

Tu me salvaste
O estimavel amigo. Pois calcula
Que pretexto não tenho para amar-te!...

ELECTRA.

E, como em ti encontro igual pretexto,
Hei de amar-te tal qual eu amo Orestes,
(*Abraça-se.*)

PYLADES.

E procuremos reprimir-lhe as iras.
A cada instante que por elle temo;
De ferrea, tenacissima vontade,
Facil em se irritar, e temerario,
Difficil é leva-lo pelo trilho
Da precisa prudencia. Confiados
Na protecção divina, conseguimos
Entrar a patria sua; mas receio
Que os delirios....

ELECTRA.

Tranquillisaí-vos ambos,
Que entre ambos existe a vossa Electra.

ORESTES.

Sim, que tudo de ti nós esperamos,
De ti, a quem eu devo esta existencia
Que á vingança votei; e como cara
Talvez te não custasse!...

ELECTRA.

Oh! é verdade!
Nosso pai, succumbindo ao duro golpe
Do ferro dos traidores regicidas,
Apenas exclamou: Vingança, Orestes!...
Qu'eu, toda envolta em prantos e temores,
Furtando-te a seus perfidos designios,
A Strophio te entreguei bradando: Foge!
O ronco do trovão, a voz do vento,
A escuridão da noite, que augmentavão
Mais e mais o horror de tanto crime,
Nos protegia em tão custosa empreza;
Strophio, recebendo-te em seus braços,
Com accelerados passos busca o porto,
Acolhe-se ao baixel, desprende as velas
Ao sopro do tufão, e toca a salvo
As longes terras do seu reino. Emtanto
Elles cheios de ira, respirando
A vingança do inferno, te procurão,
E eu alegre respiro, até que Egysto
De tudo soube e em mim buscou vingar-se.

Longo tempo soffri gemendo em ferros,
Provando a condição de triste escrava,
Sem contudo deixar de flagella-lo,
Recordando-o de que inda vivias;
E o monstro, receioso de que o povo
Se erguesse, depozesse-o e te chamasse,
Fez espalhar por Argos e Mycenae
Que ao sahir de Phocida immolado
Havias sido; então nos sacros templos,
Graças ás divindades se renderão.
Mas eu constante fui em desmenti-lo,
Antevendo em tudo isto um artificio.
E enfim não me enganei!... Qual é agora
O vosso intento?

ORESTES.

A vingança!...

ELECTRA.

Nem Electra

Esperava de ti outra resposta.
É isso o que desejo; mas dizei-me
Como apparecereis perante Egysto,
E sob qual pretexto?

PYLADES.

Como nuncios....

ORESTES.

De que?

PYLADES.

De tua morte.

ORESTES.

Esse caracter
Não nos convém tomar, que da mentira
Fica-nos mal a mascara.

PYLADES.

Eu te apontava
Esse como o melhor.

ORESTES.

Clytemnestra

Não poderá, Eletra, auxiliar-nos?...

ELECTRA.

Clytemnestra?... Se as tuas esperanças
Nella só tens, desiste já da empreza.
Não vê, não ouve, não attende, e emtanto
De Agamemnon a sombra lhe apparece
Como o bradar eterno da vingança,
E ella, desfeita em prantos e temores,
Manda fazer, para apagar-lhe as iras,
Preces e libações sobre o seu tumulo,
E dos braços do vil jámais se aparta.

ORESTES.

Oh! que mulher! que mãe!...

PYLADES.

O que decides?

ORESTES.

Faça-se um appello ao povo.

PYLADES.

E que se importa

O povo que tu reines ou Egysto?

Indifferente ao jugo, ei-lo ahí dorme

Na ignominia e opprobrio.... As nossas vozes

Por elles passarão sem que o desperte,

Como a aragem da noite pelos mortos.

ORESTES.

Então o que faremos?

PYLADES.

Mal o dia

Comece a despontar, que descobertos

Seremos pelo povo e pelos guardas,

Que á presença nos levarão de Egysto;

E então lá lhe diremos....

ORESTES.

Com a espada

O peito lhe rasgando, das entranhas

Sacando o coração, levando aos dentes,

O trincarai, e nada lhe diremos.

PYLADES.

Viestes p'ra morrer ou dar-lhe a morte?

ORESTES.

Para ambos os fins; para mata-lo,

Para despedaçá-lo ás mãos terríveis,

Para banhar-me todo no seu sangue;

E depois que me fação embora o mesmo.

ELECTRA.

Com que meios contaes? quaes forças tendes?

ORESTES.

Não distante daqui ao nosso aceno

Um punhado de bravos nos aguarda;

Bravos sim, escólhidos d'entre bravos,

Anhelantes de louros e victorias;

Bravos que pugnão só pela justiça,

E que se rendem tão sómente á morte;

E ao longe as nossas náos.

ELECTRA.

Em breve a lua

Se terá occultado no occidente,

E tudo ficará envolto em trevas

Propicias para nós; pois a essa hora

Levar-vos-hei com os vossos bravos guardas

À porta do jardim do real paço,

Que nem sequer vigia um só dos guardas.

Senhores della, o paço será nosso,

, a camara de Egysto penetrando,

Abriremos com as pontas das espadas

Per entre os guardas sanguinosa estrada.

Egysto cahirá aos nossos golpes,
E com elle quantos o salvar procurem.

ORESTES.

Agrada-me o teu plano.

PYLADES.

Pois tratemos

De o pôr em execução.

ELECTRA.

O' divindades

Propicias á vingança, protegei-nos !...

PYLADES.

Agamemnon, alfm vais ser vingado !

ORESTES.

O' nunes de meu pai ! Deoses da Grecia,
 Testemunhas do opprobrio de Mycenae,
 Que vês privados de seus pais os filhos,
 E entregues ao dragão do despotismo
 Que os devora e os proscreeva a seu bom grado !
 Se surdos vos mostrais e indifferentes
 À familia do heróe que outr'ora honrou-vos,
 Quem vos offerterá mais sacrificios ?
 De todo anniquilada a raça d'aguia,
 Dareis mais aos mortaes propicio augurio ?
 E a familia dos Atridas extincta,
 Não se extinguirá do altar o fogo?...
 Dai-nos pois protecção, dai-nos arrimo!...
 Sacrosantas reliquias venerandas
 Dessas phalanges que envolvidas virão
 Em chammias, sangue e fumo, a fausta Troja
 Encostar-se no chão, tornar-se cinzas,
 Erguei-vos, vinde a mim, e ao nosso esforço
 Baqueará por terra a tyrannia !
 Algozes de Mycenae e de Argos,
 Predilectos infames do tyranno,
 Vinde medir comigo vossas forças,
 E a dextra derrubar que empunha o raio !
 O' sombra de Agamemnon illustre e grande !
 Eu te darei a victima que pedes.

PYLADES.

Vamos.

ELECTRA.

Por aqui.

ORESTES.

Vamos.

(Vão-se.)

SCENA VI.

EURISO, ALETO.

EURISO.

Ah! É ella !

CLYTEMNESTRA.

11

ALETO.
Oh ! que traição !...

EURISO.
Malvados !

ALETO.
Tudo ouvimos !
FIM DO SEGUNDO ACTO.

ACTO TERCEIRO.

A scena representa uma sala do palacio real.

SCENA PRIMEIRA.

EGYSTO, EURISO, CLYTEMNESTRA *dormindo.*

EGYSTO.
Dê-se execução às minhas ordens ;
E de tanto favor agradecido,
Te dou a liberdade.

EURISO.
A liberdade !...
Permite que a teus pés....

EGYSTO.
Não te demores,
Vai.

EURISO, *partindo.*
Os deoses conservem-te a existencia !

SCENA II.

EGYSTO, CLYTEMNESTRA.

CLYTEMNESTRA.
Orestes !...

EGYSTO.
Ella chama por seu filho,
E esse nome me assusta, me apavora !

CLYTEMNESTRA.
Eu te peço.... a teus pés....

EGYSTO.
Suas palavras
São enigmas p'ra mim : por mais que busque,
Não me é possível interpretar-lhe o sonho.

CLYTEMNESTRA.
Esse crime.... inspirou-me Eglysto.... filho....

EGYSTO.
Deoses ! que tenho ouvido !...
CLYTEMNESTRA, *agitando-se.*
Não o mates !...
Assassina-me antes....

EGYSTO.
Que tormento
Soffre agora sua alma !... Eu a desperto ;
Nem é repouso esse dormir de sonhos.

CLYTEMNESTRA.
Em meu peito.... embainha a tua espada !...
Tinge de sangue o regio.... diadema !...
Com minha morte.... adorna.... o teu triumpho !...
E contempla depois o.... horror do crime !...
(*Erguendo-se como fugindo a alguem.*)
Oh ! parricida !... As fúrias.... Ah ! eu morro !...
(*Cabe nos braços de Eglysto.*)

EGYSTO.
Clytemnestra !...
CLYTEMNESTRA, *espavorida.*
Quem és ?

EGYSTO.
O teu Eglysto.
Será possível que me não conheças ?

CLYTEMNESTRA.
Para onde fugio ?

EGYSTO.
Quem ?
CLYTEMNESTRA.
Elle, Orestes !...

EGYSTO.
Orestes ?...
(*Clytemnestra o mira com terror.*)

EGYSTO, *estremecendo.*
Deoses !
CLYTEMNESTRA.
Que !... pois, não o vistes ?
Oh ! para mim o ferro ergueu tres vezes !
Pedi-lhe, supliquei-lhe, aos pés lancei-me
Com vozes e com prantos ; mas debalde....
E se prestes não vens, acabaria
As suas impias mãos.

12

ARCHIVO THEATRAL.

EGYSTO.

Ah! tu sonhavas.

Nada é real de tudo quanto vistes.

CLYTEMNESTRA.

Eu sonhava?...
(*Faz uma longa pausa.*)

É verdade, me recordo.

Nem me lembrava mais que era impossível
Ao socego me dar sem que o remorso
Viesse m'o turbar com horribes sonhos.
Só durmo p'ra sonhar e horrorisar-me!

EGYSTO.

Não buscas distrações! Só, pensativa,
A revolver idéas horrorosas,
Tua imaginação produz taes scenas.

CLYTEMNESTRA.

Cêdo ou tarde o remorso se declara
Para nos devorar os seios d'alma,
Como um abutre que jámais se séva;
Então a cada passo receíamos
De nossa propria sombra. Uma figura,
Que ao pallido clarão da lua alveja,
Se nos antolha como erguido espectro!...
Uma pancada, ou som distincto ou vago,
São para nós pisadas de fantasmas!
O vento que murmura nos parece
Uma voz que nos brada e nos recorda
A justa punição de nossos crimes,
E que nos diz: Tu pagarás com a vida,
E na morte te esperão mil martyrios;
No sepulchro p'ra ti não ha repouso,
O sepulchro p'ra ti é um supplicio.
Somos mui criminosos, meu Egysto,
E o remorso tambem já te flagella.

EGYSTO.

E que hemos de fazer para evita-lo?
Senão a distracção, qual outro meio?

CLYTEMNESTRA.

Preces e libações e sacrificios,
Que gratos são aos deoses.

EGYSTO.

Pois descansa;

Tudo isso ordenarei, até que as iras
Dos deoses se mitiguem.

CLYTEMNESTRA.

Em ti confio.

Mas Orestes....

EGYSTO.

Com Orestes o que temos?

Que nos pôde fazer esse mancebo?
O povo sublevar, o proprio povo
Que exultou com a voz de sua morte,

Que em Mycenae e Argos derramámos?
Poderá, se elevando sobre o throno,
E a vingança do inferno respirando,
Punir em nós do pai o assassínio?

CLYTEMNESTRA.

E se assim aprouver aos justos deoses,
Quem no-lo obstará?

EGYSTO.

Muito receias.

De Mycenae sou rei, e tudo vejo,
Tudo dispondo a bem de nossa sorte.
Tranquillisa a tua alma incerta e vaga,
E extingue as afflicções, desterra os medos,
Que do odio de Orestes nada temo.
(*Vai-se.*)

SCENA III.

CLYTEMNESTRA.

Se de minha vontade dependesse
Toda a tranquillidade de minh'alma,
Entre o susto e o temor não vagaria.
De dia preocupada em pensamentos
Que recordão-me os erros e os delictos,
De noite perturbada por mil sonhos
Que me inundão a mente de pavores,
Provo na taça de meu negro fado
O fel da punição dos meus delictos.
Ah! se ao menos gozar me fosse dado
Uma hora de repouso!... Se eu pudesse,
(*Sentando-se.*)
Agora aqui de novo me encostando,
Cerrar os olhos e dormir tranquilla,
Me julgára ditosa.
(*Pausa.*)

Porém como?

Ai de mim!... que deliquio!... Esta cabeça

Está cheia de imagens horrorosas....

Como me pesa tanto!

(Apoia a cabeça no braço: silencio por momentos.)

SCENA IV.

CLYTEMNESTRA adormecida, ALETO.

ALETO, entrando vagarosamente e examinando-a.

É a rainha;

Tranquilla jaz, e fôra impiedade
A despertar do somno; emtanto a noite
Declina mais e mais; a hora sóa.
Mas Electra tambem complice delles!
E serei eu, ó deoses! quem a tráia,
Quem machine em meu damno a sua morte?
Não, Electra me odeia e me detesta....
Pague pois seu desdém! Oh! sim, a hora

CLYTEMNESTRA.

13

Sóu de me vingar!...

*(Em acção de partir.)*CLYTEMNESTRA, *erguendo-se assustada.*

Quem és?

ALETTO.

Aletto.

CLYTEMNESTRA.

O que fazes aqui?

ALETTO.

Espero Egesto.

CLYTEMNESTRA.

E delle que pretendes?

ALETTO.

Que me ouça.

CLYTEMNESTRA.

Que noticia lhe trazes?

ALETTO.

Importante,

Da qual depende a salvação do Estado,

A sua e a tua vida.

CLYTEMNESTRA.

Que me dizes?

Orestes?...

ALETTO.

Sim.

CLYTEMNESTRA.

E Electra?...

ALETTO.

Tambem.

CLYTEMNESTRA.

Como?

ALETTO.

Eis o rei, e o segredo lhe pertence.

CLYTEMNESTRA.

E a mim tambem.

ALETTO.

Pois elle que t'o diga.

SCENA V.

OS MESMOS, EGYSTO, ADRASTO, GUARDAS.

ALETTO.

Meu pai...

EGYSTO.

Já sei de tudo.

ALETTO.

E quem t'o disse?

EGYSTO.

Euriso.

ALETTO, *a parte.*Que traidor! e prometeu-me
segredo inviolavel!... Emfim, escravo!

EGYSTO.

A noticia me trouxe, e eu pago della
Em galardão lhe dei a liberdade.
Mas, meu filho, serás recompensado,
Se da missão de que te incumbo agora
Me deres solução que me contente.

ALETTO.

Ordene-me.

EGYSTO.

Pois bem! com estes guardas,
Tirados das fileiras dos meus bravos,
Emboscado por entre os oleandros
Que a entrada do jardim aformoseião,
Buscarás sorprendê-los.

ALETTO.

Tuas ordens

Serão executadas.... Guardas, vamos.

(Vai-se com os guardas.)

SCENA VI.

CLYTEMNESTRA, EGYSTO, ADRASTO.

CLYTEMNESTRA.

Que quer dizer, Egesto, tudo isto?
De que se trata aqui?

EGYSTO.

De nada sabes?

Nada te disse Aletto?

CLYTEMNESTRA.

Nada.

EGYSTO.

Breve

Tudo ser-te-ha notorio; mas agora
Com Adrasto a sós me deixa.

CLYTEMNESTRA.

Eu me retiro.

(Vai-se.)

SCENA VII.

EGYSTO, ADRASTO.

EGYSTO.

Chega-te a mim; tambem quero incumbir-te
De importante missão, para que possa
Julgar qual de vós dous seja o mais habil.

(Tomando-o pela mão e indo para a frente da scena.)
 É provavel que Electra esteja esp'rando
 Em o seu aposento o prazo dado
 Em que a entrada seja franqueada.
 Toma pois esta daga.
 (Tira a daga, conserva-a junto do peito, olhando
 com interrogação para Adrasto.)

ADRASTO.

Eu te comprehendo.

EGYSTO.

Muito bem, e daqui a breve instante
 Tu m'a restituirás.

ADRASTO.

Tinta de sangue?

EGYSTO.

Sim, tinta de sangue.

ADRASTO.

Dá-m'a.

EGYSTO, entregando-a.

Parte.

SCENA VIII.

EGYSTO.

O' noite de pavores e de crimes!

Tua recordação será eterna.

(Vai-se.)

SCENA IX.

ELECTRA, PYLADES, ORESTES.

(Orestes e Pylades com escudos e espadas nuas.)

PYLADES.

Os deoses nos protegem.

ELECTRA.

Prosigamos.

ORESTES.

A vingança corôe a nossa empreza!

UMA VOZ, dentro, ao longe.

As armas!

PYLADES.

Este brado...

ELECTRA.

Estamos salvos!

ORESTES.

É o grito de morte à tyrannia!

(Caminhão tranqillos; o panno desce lentamente.)

FIM DO TERCEIRO ACTO.

ACTO QUARTO.

A scena representa a entrada do jardim do palacio aformoseado por oleandros e estatuas. É noite, relampeja, e ouve-se ao longe o trovão, as trombetas, o tinir das espadas, e vozes confusas, ora progredindo, ora diminuindo.

SCENA PRIMEIRA.

EGYSTO, CLYTEMNESTRA, ADRASTO, GUARDAS.

ADRASTO, entrando.

Senhor....

EGYSTO.

Já tudo sei; nada fizeste,

Minha daga?

ADRASTO.

Ei-la aqui.

EGYSTO.

Pois dá-m'a e parte.

Não ouves?... Não mui longe deste sitio

Por mim a vida arriscão; sem demora

Vai-te unir a esses, e com elles

Pleitear minha causa, que é chegado

O momento de teu renome e gloria.

ADRASTO.

Nem me fôra preciso que o ordenasses.

Oxalá que por ti consiga a morte!

(Em acção de partir.)

EGYSTO.

Morte não, mas victoria, meu guerreiro.

ADRASTO.

Victoria para ti, para mim morte.

SCENA II.

EGYSTO, CLYTEMNESTRA, GUARDAS.

CLYTEMNESTRA.

Egysto, que esperanza inda conservas?

CLYTEMNESTRA.

15

EGYSTO, *suspirando.*

A esperança de todo esvaceu-se
 Como o riso das faces do que morre.
 Extincta ella de todo, o que nos fica ?
 Um sepulchro vasio.... Eis pois meu peito !...
 A lua, que brilhava em céos de estrellas,
 Entre nuvens e trevas occultou-se,
 E o horizonte tornou-se escuro e opaco,
 Vaticínio de nossa desventura !...
 Parte de nossos guardas nos trahirão.
 Reduzidos a poucos defensores,
 Que a morte sem piedade vai ceifando,
 Duvidar não podemos da derrota !
 Orestes vence enfim, ah ! e eu temo
 Tão sómente por ti, Clytemnestra.

CLYTEMNESTRA.

Sempre surdo a meus ais e a meus conselhos,
 Tu me arrastas contigo e com teu throno
 Ao abysmo da desgraça. Ouve-me e attende
 Por esta vez sómente meus dictames.
 Chame-se já Orestes, e com elle
 Celebre-se um concerto.

EGYSTO.

Eu não me atrevo.
 E demais, esse joven impetuoso,
 Dominado por fúrias e vinganças,
 Virá comnosco ter assim tão facil ?
 Quererá nos ouvir ? E, além disso,
 Póde jámais o neto de Thyestes
 Com o neto de Atreo celebrar pactos ?

CLYTEMNESTRA.

Orestes é meu filho e ha de attender-me.

EGYSTO.

Pede aos deoses que victima não sejas
 De seus votos e juras de vingança.
 P'ra nossa salvação ha muitos meios
 Dos quaes convém lançar mão quanto antes,
 Que não mostrar fraqueza e cobardia ;
 Porém dize-me : estimas por ventura
 A Orestes mais que a Egysto ?

CLYTEMNESTRA.

Tu bem sabes

Qual é o amor de mãe para com o filho,
 E o amor da consorte p'ra com o esposo.

EGYSTO.

E se nas minhas mãos cahir Orestes ?

CLYTEMNESTRA.

Hei de implorar a tua piedade
 E alcançar-lhe perdão. Porém, Egysto,
 Inda farto não estás com tanto sangue ?
 Ou queres extinguir de Atreo a estirpe ?

EGYSTO.

Sim ; que, enquanto existir de Atreo um filho,
 Não poderá jámais viver tranquillo
 Um filho de Thyestes.

CLYTEMNESTRA.

Que odio eterno
 Estas duas familias se votarão !
 Ah ! meu Orestes !

SCENA III.

Os MESMOS, ALETO.

ALETO.

Vem, meu pai, acode !...

Por toda a parte somos rechaçados !
 Já recuão os nossos aos contrarios,
 Cujas filas se engrossão de traidores ;
 E em breve será delles a victoria !...
 Vem com tua presença e teus exemplos
 De valor anima-los, que fraquejão.

CLYTEMNESTRA, a parte.

Nossa ruina é certa !

EGYSTO.

E a rainha ?

ALETO.

Qualquer demora nos será funesta.

EGYSTO.

Minha esposa, bem vês, é necessario !...
 Aleto, vem.... e vós, fidei, ó guardas,
 Às ordens da rainha.
 (Parte com Aleto.)

CLYTEMNESTRA, acompanhando-a.

Espera, Egysto.

SCENA IV.

CLYTEMNESTRA, só, voltando á scena.

Ah ! tudo para mim ensurdeceu-se !
 Té parece que os proprios elementos
 Contra nós se conspirão !... é tudo horrores !...
 Ruge o trovão, retinem as trombetas,
 Luz a morte nas lanças, nas espadas !
 Vivos, feridos, moribundos, mortos,
 Lá cahem, lá se apinhão e o sangue jorra !
 E por mais realçar os meus tormentos,
 D'entre as scenas de horror, scenas de sangue,
 Se ergue o fatal espectro, a sombra eterna !
 Ah ! quando terão fim minhas angustias ?...
 (Senta-se junto a uma estatua ; o rumor tem diminuído ; porém da parte do palacio ouve-se grande vozaria e tino de armas.)

Que estrepito!... Que vozes!... Minha hora
Está chegada enfim, que perto sôa!...

(*Erguendo-se, para os guardas.*)

Retirai-vos: não quero o sacrifício

De tantas vidas pela minha vida.

Retirai-vos.

(*Os guardas se retiram.*)

Morrer assaz me assusta;

Porém culpada sou, e espiar devo

Meus erros, meus delictos.

(*Tira um punhal do seio.*)

Eis um ferro!...

Ei-lo aqui!... era seu!... ainda tinto

Em seu sangue!... E fui eu... eu... sim, eu mesma!

Acabe-se aqui pois com esta existencia...

Satisfaça-se a colera dos deoses,

E morra eu para sempre!... Mas que intento?...!

O animo foge, fogem com elle as forças!...

Não posso, não, não posso.... Oh! que fraqueza!

(*Arremessa o punhal ao chão.*)

Mas alguém se approxima... Ah! é Electra!...

VOZES, dentro, do lado do palacio.

Morte a Egysto!

CLYTEMNESTRA.

O' céos! ella os precede!

SCENA V.

CLYTEMNESTRA, ELECTRA.

CLYTEMNESTRA.

Minha filha!

ELECTRA.

Que! aqui e aqui sózinha!

É possível!... Exposta aos ameaços,

Aos insultos do povo que te busca

Para de ti vingar-se...

CLYTEMNESTRA.

Que se vingue!

VOZES, dentro.

Morte a Egysto!

ELECTRA.

Não ouves?

CLYTEMNESTRA.

São os gritos

Do povo sequioso de meu sangue!...

Oh! nada mais me resta do que a morte,

O repouso final de meus martyrios!...

Deoses, compadecei-vos de meu fado;

Fortalecei meu peito, me inspirando

Coragem com que arrostes seus furores,

E valor com que soffra meu castigo!

SCENA VI.

AS MESMAS, PYLADES, ORESTES.

PYLADES, ORESTES, precipitando-se na scena com as es-
padas erguidas e seguidos de seus sequazes.

Morte a Egysto!

CLYTEMNESTRA, se precipitando ante elles.

Suspendei!...

ORESTES, PYLADES.

Morte!

CLYTEMNESTRA.

Vinde

A mim, dai-me o castigo de meus crimes!

Eis meu peito!... feri minhas entranhas!...

A vida me arrancai, que a vossos golpes

Primeira cahirei feita pedaços

Antes que morra Egysto!

ORESTES, investindo para Clytemnestra.

Sim, pois morre,

E com a vida....

ELECTRA.

O' céos! attende, Orestes!...

(*Arremessando-se entre Orestes e Clytemnestra.*)

Clytemnestra!...

ORESTES, recuando.

Minha mãe!...

CLYTEMNESTRA.

Meu filho!...

ORESTES.

Que horror!...

(*Immovel, como estupefacto, deixa, como horri-
sado, cair a espada e o escudo.*)

PYLADES.

Deoses!...

ELECTRA.

Ah! meu irmão!

CLYTEMNESTRA, querendo abraça-lo.

Orestes!

ORESTES, abraçando-a.

Clytemnestra!

CLYTEMNESTRA.

Meu filho! meu Orestes!

Essa tua presença me apavora....

Não sei o coração que me advinha....

Por estas minhas lagrimas te imploro

Um unico favor.... E tu, meu filho,

Negar-m'o-has?

CLYTEMNESTRA.

17

ORESTES.

Clytemnestra sabe
Qual é o meu dever.

CLYTEMNESTRA, com energia.

Obedecer-me.
Obedece-me, sim, tu és meu filho!

ORESTES.

E meu pai! e meu pai que assassinaste,
Que o não ouça também chamar-me filho!...

CLYTEMNESTRA.

Quem te trouxe a Mycenae?

ORESTES.

A vingança!

CLYTEMNESTRA.

E quaes são teus intentos?

ORESTES.

A vingança!

CLYTEMNESTRA.

Ah! logo tu procuras...

ORESTES.

A vingança!

CLYTEMNESTRA.

A minha morte?

ORESTES.

Não.

CLYTEMNESTRA.

E a de Egysto?

ORESTES.

Sim.

CLYTEMNESTRA.

Céus! e pretendes

Assignalar o reinado com tal morte;
Um regicídio atroz!... Como ha de ver-te
O teu povo?

ORESTES.

Melhor do que a Egysto,
Regicida também.

CLYTEMNESTRA.

E tu não sabes

Que Egysto é meu consorte?

ORESTES.

Tambem o era
Agamemnon, e Egysto o assassinára!...
Os Argos e Mycenios hão de ver-me
Como o libertador de sua patria.
Como assassino sim, mas assassino
Daquelle que a meu pai privou da vida.

CLYTEMNESTRA.

A culpada fui eu.... eu seduzi-o,
Fascinei-o p'ra o crime....
(Continúa a fuzilar e trovejar.)

PYLADES.

Vem, Orestes;
O susurro das armas lá nos chama.

ORESTES.

As furias dos infernos me dominão!
Perturbada a razão, nem sei que faça!
Mulher de Agamemnon, mãe de Orestes,
Clytemnestra, que horror! defende a Egysto!...
Contempla este espectáculo terrível!
Vê, vê como no céu se cruza o fogo
E a chuva em catadupas se despenha!
Vê, vê como nos ares rugo o vento
E rebrame o trovão!... até parece
Que a propria terra em convulsão palpita!...
Ah! não, não é em vão que se conspira
Todos os elementos: é que elles
Se horrorisam de crimes tão nefandos,
« Como da seva mesa de Thyestes
« Quando os filhos por mão de Atreo comia, »
(Apontando para o céu.)
O sol outr'ora os raios apartava.
(Momentos de silencio.)
Pylades, saiamos.

CLYTEMNESTRA.

Ah! espera,
Attende-me, cruel! De sangue has sede?

ORESTES.

Sangue!... sangue!... alimento da vingança!...
Dá-me, sim, o de Egysto; eu ardo em sede
Por esse tão sómente.

CLYTEMNESTRA, offerecendo-lhe o punhal.

Pois sacia

Essa sede no meu; toma este ferro
Tinto e humedecido inda do sangue
De Agamemnon.... com elle o meu delicto
Pune, exercita em mim tua vingança;
Mas a Egysto perdôa....
(Prostra-se e expõe o peito.)

ORESTES, deixando de novo cair o escudo e a espada,
tomando o punhal e cahindo de joelhos horrorisado.

O sangue! o sangue!

O sangue de meu pai!...

ELECTRA, occultando o rosto nas mãos.

Horror!...

PYLADES.

Que ferro

Tão proprio p'ra vingança!

3

ORESTES, *erguendo-se arrebatado.*

Ah! Clytemnestra,

Este ferro é legado precioso
Que me outorgão por ti os justos deoses!
(*Toma-a pelo braço e ella se levanta.*)
Sabes o que me déste?... Olha, contempla,
E medita no horror de teus delictos;
Está tinto de sangue, e eu te prometto
Que no sangue de Egysto hei de lava-lo!
Quero o prazer sentir que elle sentia
Quando rasgava o peito de Agamemnon,
Que as entranhas fumantes palpitavam!
Quero tambem rasgar o seu, faltar-me
Com o espectáculo horrivel de sua morte,
E vê-lo labutar na ancia da morte,
Como o lobo voraz contempla alegre
A victima no arranco derradeiro.

CLYTEMNESTRA.

Compaixão!...

ORESTES.

Compaixão!... Era assim mesmo
Que nas ancias meu pai tambem bradava,
E tu e Egysto o ferro lhe cravavam!...
Então, vendo que tudo era baldado,
Que ereis de entranhas feras e perversas,
Os olhos revirando, disse horrivel
A sentença fatal: « Vingança, Orestes!... »
Não ouves?... elle brada-me da campa:
« Não, não perdões, não, meu assassino! »
Clytemnestra, bate a fatal hora,
E a vingança nos chama.
(*Toma de novo a espada e o escudo.*)

PYLADES.

Vamos.

ORESTES.

Vamos.

(*Vão-se.*)

SCENA VII.

CLYTEMNESTRA, ELECTRA.

CLYTEMNESTRA, *como querendo seguí-los.*

Egysto!

ELECTRA, *impedindo a.*

Aonde vais?

CLYTEMNESTRA.

A Egysto.

ELECTRA.

Espera.

CLYTEMNESTRA.

Quero vê-lo e morrer.

ELECTRA.

Porém reflecte....

CLYTEMNESTRA.

Assaz reflecti já.

ELECTRA.

Vê....

CLYTEMNESTRA.

Nada vejo.

ELECTRA.

Escuta....

CLYTEMNESTRA.

A nada attendo.

ELECTRA.

Ah! tu te perdes!

CLYTEMNESTRA.

Pois deixa-me perder.

ELECTRA.

O que pretendes

Com a tua presença?

CLYTEMNESTRA.

Que me veja

Expirar a seu lado!

ELECTRA.

Eu te supplico....

CLYTEMNESTRA.

E que me importa?

ELECTRA.

Ah! minha mãe!

CLYTEMNESTRA.

Egysto!...

Egysto!...
(*Vai-se.*)

SCENA VIII.

ELECTRA, *sô.*

É necessario acompanha-la,
Velar sobre seus dias, e segui-la
Passo a passo no meio dos tumultos.
Insensata! p'ra ella Egysto é tudo,
Ama-o mais que a existencia e que a seus filhos!...
Oh! de torpes paixões que infausto exemplo!
O povo e a vingança lá triumphão!
Da liberdade alfim nos raia o dia.
(*Vai-se, e ao mesmo tempo ouve-se grande susurro
de vozes, corridas e armas.*)

CLYTEMNESTRA.

19

SCENA IX.

ADRASTO, desarmado e confuso.

Que noite!... horror, horror por toda a parte!...
 É terrível o embate das espadas,
 É terrível o estrago de seus golpes,
 É terrível o furor!... tudo é terrível!...
 (O silêncio se restabelece quasi de todo.)

SCENA X.

ADRASTO, EURISO.

EURISO entrando e atirando com a espada.
 Adrasto!

ADRASTO.

Euriso?

EURISO.

O rei e a rainha?

ADRASTO.

Feridos!...

(Entrão confusos no palácio: silêncio completo e grande escuridão.)

SCENA XI.

ORESTES, embuçado em seu manto, caminhando vagarosamente, todo tremulo, traz na mão o punhal tinto de sangue e gotejando, e a mão dobrada sobre o peito; pára, ergue a mão, e olhando terrivelmente para o punhal, exclama com voz cavernosa a tempo que fuzila:

Agamemnon, estás vingado!

(Deixa cair a mão e respira com satisfação; ouve-se o estampido horrível do trovão, e o panno desce lentamente.)

FIM DO QUARTO ACTO.

ACTO QUINTO.

A scena representa o tumulto de Agamemnon. O dia começa de apparecer.

SCENA PRIMEIRA.

ELECTRA, só.

O' manes de Agamemnon, cía, aplacai-vos!...
 Teus votos de vingança estão já cheios;
 Herões e pais de herões, bravos guerreiros
 Cujo valor a Troya reduzirão,
 O jugo e a ignominia já não pesão
 Sobre vossas cabeças, que no throno
 Dos Atridas impera o grande Orestes.
 Oh! como é bella após a tempestade
 Ver surgir a manbã cheia de encantos!
 De alegre nem sequer conter-me posso!
 Desfez-se a negra nuvem de meus males,
 Que vejo para mim rir-se a ventura.
 (O sol apparece: dia completo.)
 O' sol da liberdade, que despontas
 Tão pomposo e tão bello, eu te saúdo!
 Bemdito seja o dia que nos trazes!
 (Ouve-se musica marcial e vozes muito ao longe.)
 Que gritos serão estes?... Que tumulto!
 Que tropel!.... Lá diviso d'entre as turbas
 Orestes em ovação; por toda a parte
 Se apinha o povo; todos ver desejão
 O seu libertador para saudalo
 Com vivas e com gritos de alegria....
 Mas que vejo?... áquem cresce o tumulto,

Perseguem, e a quem será?

(Pára e olha para dentro.)

Ah! é a Aletto!

Como tudo se muda!... Aqui Orestes
 É trazido em triumpho e escuta os vivas
 De seus povos e guardas; ali Aletto,
 Coberto de baldões, luta com aquelles
 Que ha pouco seus vassallos se prostravão
 Por onde elle passava!... Ai! lá succumbe!...
 Deoses, compaixão!... Mas já é tarde!
 Vós ordenais assim, e seja feita
 Vossa vingança, que ha soado a hora!
 Eis Orestes, que, fugindo ás turbas,
 Caminha para aqui.

SCENA II.

ELECTRA, ORESTES.

ELECTRA.

Justos os deoses

Forão para comnosco, que attendiveis
 Julgáão nossas supplicas e rogos.

ORESTES.

O' minha Electra! aperta-me em teus braços,
 Une-me ao peito teu; já somos livres

E podemos viver tranquillamente.
(Abraça-a ternamente.)
 Salvei a patria e restaurei o throno
 Que infame regicida me roubára,
 E os foros conquisei de nossa estirpe !...
(Voltando-se para o tumulto.)
 E tu que me bradavas por vingança,
 O' sombra de Agamemnon ! vem, recebe
 A oblação que me é dado consagrar-te !
 Meus votos de vingança se cumprirão ;
 Hoje todo prazer te offerto o ferro
 Com que Egysto te cortára a vida,
 E a cujo golpe allim rendeu-se a morte,
 Com a vida espiando a torpe infamia ;
 Ei-lo tinto do sangue do homicida.
(Entra no tumulto.)

SCENA III.

ELECTRA, só.

E Pylades não veio.... Dá-se acaso?...
 Estremeço ao pensa-lo.... E ella?... Oh! deoses!...

SCENA IV.

ELECTRA, ORESTES.

ORESTES, *sahindo do tumulto.*

Agora, minha Electra....

ELECTRA.

Que noticias

Dás-me de Pylades ?

ORESTES.

Ah! se o visses!

Entre o tropel de escravos e assassinos
 Que a existencia de Egysto defendião,
 Deu provas de valor e de coragem.
 Com olhos de ira e soltos os cabellos,
 Envolto em turbilhões de pó e ferros
 Qu'ante elle se cruzavão retinindo,
 Sua espada era raio, o golpe estrago !
 Na frente de seus bravos caminhava
 A bradar incessante: « Morte a Egysto ! »
 E como que a victoria o precedesse:
 Era tudo por onde elle passava
 Pó e sangue e ruína e horror e morte !

ELECTRA.

Muito folgo em ouvir-te; porém dize,
 Clytemnestra onde está ?

ORESTES.

Ficou contigo

Às portas do jardim.

ELECTRA.

E eu perdi-a

Por entre a multidão....

ORESTES.

O' justos deoses !...

ELECTRA.

Eu tremo por seus dias....

ORESTES.

Ah! que idéa

Me suggeriste agora !...

ELECTRA.

No palacio

Talvez que se abrigasse!...

ORESTES.

Se abrigasse!...

ELECTRA.

Eis Pylades.

ORESTES.

Seu rosto me horrorisa....

Estremeço de horror !

SCENA V.

ORESTES, ELECTRA, PYLADES.

ELECTRA.

Pylades, tu viste

Minha mãe ?

PYLADES.

Vi.

ELECTRA.

E onde a viste ?

PYLADES.

Entre o tropel de mortos e feridos.

ELECTRA.

Ai de mim !

ORESTES.

E quem foi que assassinou-a ?

Falla, quero vingar a sua morte.

PYLADES.

Já tu vingaste os manes de Agamemnon,
 Tua missão está pois completada ;
 Vamos graças render aos santos deoses.
 Apressemos, amigo....

ORESTES.

Não me encubras

Quem o assassino foi de Clytemnestra.

PYLADES.

E tu o punirás ?

CLYTEMNESTRA.

21

ORESTES.

Oh! com mil mortes
Se mil vidas tiver!

PYLADES.

Mas se o amigo
Pedir a seu amigo que o perdôe,
Tu não o attenderás?

ORESTES.

Oh!

PYLADES.

Meu Orestes,
No furor da peleja, quando o peito
De Egysto apunhalavas.... cega de ira....
Uma mulher.... ante elle se lançando....
Com o ferro traspassaste ambos os peitos!...
Clytemnestra....

ELECTRA.

Ah!

ORESTES.

Um parricidio!
*(Electra levanta as mãos e as deixa cair sobre os
hombros de Orestes, que a abraça.)*

PYLADES.

Saíamos deste sitio.

ELECTRA.

Cruéis fados,
Que leis nos impuzestes!

PYLADES.

Vem, Orestes.

ORESTES.

Fatalidade!...

PYLADES.

A' dôr o assoberba!

ELECTRA.

Orestes!

PYLADES.

Meu amigo!...

ORESTES, ternamente.

Clytemnestra!
Eu o instrumento fui a quem os deoses
Para punir teus crimes dispozerão,
Como que já no céo não houvessem raios!
E o ferro que a meu pai findou os dias
Finda também os teus!... *(Iroso.)* Porém impune
Não ficará meu crime; minha dextra
Puna também o meu delicto, puna!
Morra também Orestes!...

(Corre para o tumulto: Pylades e Electra o detêm.)

PYLADES.

Insensato!

Que pretendes fazer?

ORESTES.

Deixai-me todos!

ELECTRA.

Orestes, meu irmão, escuta, attende;
Sê prudente uma vez!

ORESTES.

Deixai-me todos!

PYLADES.

Que é da fé, a amizade, o juramento,
As promessas que ha pouco me fizeste?

ORESTES.

Deixai-me todos, que morrer só quero.

ELECTRA.

Clytemnestra!

ORESTES, *olhando para dentro e cahindo nos braços
de Pylades.*

Que horror!

SCENA VI.

ELECTRA, ORESTES, PYLADES, CLYTEMNESTRA
sustentada por damas de seu sequito.

PYLADES.

Ah! quem podesse
Furtar-lhe a vista a tão horrendo quadro!

CLYTEMNESTRA.

E é de sobre o seu tumulto que venho
Meus crimes espiar, morrer varada
Com o proprio ferro que cortou-lhe a vida!...

ELECTRA, abraçando a Clytemnestra.

O' minha cara mãe!...

PYLADES.

Miseria sorte!...

ORESTES, *olhando com horror para Clytemnestra.*

O réo e o seu crime!...

ELECTRA.

Ai! ella expira!

CLYTEMNESTRA, *arquejando e fazendo o ultimo esforço.*

Serpe cruel que amamentei com o leite
Destes meus peitos.... olha, vê, contempla
Este espectáculo que te alegra os olhos....
Sacia a tua sede no meu sangue....
Seja enfim minha morte o teu triumpho....
E degraos de teu solio o meu cadaver!...

4

(Para as damas que a sustentam.)
Sustentai-me.

ORESTES.

Perdão, Clytemnestra!...

CLYTEMNESTRA, olhando com terror e recuando.

Oh! parricida!... as fúrias te persigão!
(Cabe morta nos braços das damas.)

ORESTES.

A sua maldição!...

ELECTRA, abraçando-o.

Irmão!... Orestes!...

(Orestes, erguendo-se difficilmente, ajudado por Pylades, conserva-se em silencio. Electra enxuga os olhos, e Orestes aproxima-se com difficuldade do cadaver de Clytemnestra.)

ORESTES.

Morta!... morta!... e por mim, quem dea-me a vida!
E seus labios pr'a sempre se fechãrão

Troando sobre mim tão fero anathema:

« Oh! parricida!... as fúrias te persigão! »

(As damas conduzem o cadaver de Clytemnestra para fóra da scena; Orestes, arrebatado em furor, prosegue sem ver o que se passa ante si.)

Parricida!... Que infamia!... Parricida!...

Oh! nada mais me resta!... oh! perdi tudo!...

Com o sello do opprobrio subo ao throno,

E a sua maldição será comigo

Para sempre, pr'a sempre, sempre, sempre!...

Oh! se ella podesse inda fallar-me,

Dizer-me tão sómente: « Eu te perdoo!... »

Porém como?... está morta!... assassinei-a!...

Oh! que tropel de fúrias lá diviso!...

Já correm para mim, já me rodeião!...

Horrores sobre horrores me circumdão!...

Não, não é illusão.... é ella... é ella....

Que, irados olhos para mim volvendo,

Descerra os labios e iracunda exclama:

« Oh! parricida!... as fúrias te persigão!... »

(Cabe nos braços de Pylades.)

FIM DA TRAGEDIA.

J. 410. 295 AA 2014