

Encenando o mal: Electra, Filoctetes e Édipo em Colono, de Sófocles

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo¹ (UFC)

Resumo:

Nas tragédias de Sófocles, mormente nas sete peças que chegaram à contemporaneidade, o mal pode ser imputado à malícia dos deuses ou dos homens, ou, muitas vezes, dos dois, como podemos observar, como exemplificação, nos discursos das personagens Antígona e Édipo, no Édipo em Colono. Em suas tragédias, Sófocles apresenta um herói que se põe entre o divino e o humano. Tal distinção define a condição humana, apresentando-a como fundamentalmente diferente da divina, visto que é imperfeita e sujeita a erro. É, pois, o erro do herói que o arrastará para o mal, para o sofrimento e até mesmo para a morte. Nosso estudo visa a analisar em que consiste o mal e como Sófocles o apresenta nas tragédias Electra, Filoctetes e Édipo em Colono.

Palavras-chave: Sófocles, Electra, Filoctetes, Édipo em Colono, Mal.

1 Introdução

A palavra grega *kakós*, para qualificar o que é mau, ou a sua forma substantivada *tò kakón*, para designar o mal, possui grande abrangência de sentido, pois denota desde o mal praticado por ou contra alguém, até o aspecto físico das pessoas. Nesse último sentido, Homero, em *Ilíada*, 10.316, refere-se a Dólón, filho de Eumedes, como alguém de aparência feia; e Pausânias, em *Descrição da Grécia*, 8.49.3, alude a Filopeme, poeta elegíaco, também como alguém feio de aspecto. Em *Odisseia*, 4.64, Menelau, ao ver Telêmaco e seu belo porte físico, dirige-se ao jovem inferindo que esse fosse filho de nobres pais, já que nenhum homem vil geraria um filho com tal forma. Isso também pode ser observado no Canto VI, quando Nausicaa encontra Odisseu e vê nele um descendente de boa linhagem.

Nas passagens mencionadas, o adjetivo *kakós*, traduzido por feio, expressa uma condição meramente aparente do mal. Nesse sentido, o mal é o que não agrada aos olhos, entretanto não traz prejuízo para a convivência social. Dólón, apesar de feio, era rápido de pés; Filopeme, ainda que feio, no tamanho e na força corporal não era inferior a nenhum dos peloponésios. Nos dois últimos exemplos, Telêmaco e Odisseu não são identificados com epítetos disjuntivos, a despeito dos males que ora vivenciam, por serem homens que, aparentemente, descendem de nobres linhagens e suas belezas físicas estarem em consonância com o comportamento esperado do que é o paradigma do homem bom (*agathós*).

Do ponto de vista físico, o mal pode ser percebido como algo natural, não cabendo, pois, nenhum juízo valorativo; é do ponto de vista moral que o julgamento se faz, uma vez que o mal se apresenta como alguma coisa que extrapola os limites da norma. Na mitologia grega, Medusa, antes de possuir o aspecto assustador que se conhece, era uma bela moça, cujos cabelos eram seu orgulho. A arrogância e a disputa com a deusa Atena foram responsáveis por sua perdição e pela sua forma atual. Ao contrário da fealdade de Dólón e de Filopeme, que não interrompe o convívio coletivo e não representa um perigo para a comunidade, a feiura de Medusa proíbe a convivência e constitui um mal para quem se aproxima dela, visto que ela petrifica seu espectador.

No teatro de Dioniso, em Atenas, no qual a maioria das performances das tragédias que chegaram até nós foi realizada, os dramaturgos põem em cena ações que permitem aos espectadores refletirem suas condições, assim como as causas que podem levá-los a experimentar o mal. Muitas dessas causas são resultantes do conflito que se estabelece entre a potência divina e a dignidade humana, o que sugere, conforme Robert Veron, “uma partilha de responsabilidade entre os deuses e os homens”¹ (2003, p. 8). Ainda que a responsabilidade das ações humanas possa ser compartilhada com os deuses, e que esses possam dar aos homens tanto o bem quanto o mal², como a concessão que faz a Musa ao ornar o aedo de um doce canto e privá-lo da visão dos olhos, o homem é, na verdade, o maior responsável por suas ações.

Por meio da ação no teatro, os dramaturgos apresentam muito mais uma reflexão em torno do mal, do que propriamente a encenação do mal. Por essa via, Sófocles faz ver o quanto é terrível o matricídio em *Electra*, os sofrimentos físico e moral de Filoctetes na sua peça homônima, e os de Édipo, quando este se encontra exilado em Colono na tragédia *Édipo em Colono*. Neste artigo, o adjetivo *kakós*, ou a sua forma substantivada *kakón*, como designadora do mal, estará sempre em simetria com as formas *agathós* e *agathón*, indicadoras do bem. Deve-se, ainda, considerar *agathós* como algo desejável e suficiente, enquanto que *kakós* é algo que deixa a desejar. Desse modo, pode-se dizer que um jantar é *agathós* ou *kakós*, da mesma forma que pode ser dito que um governante é *agathós* ou *kakós*. A ênfase do artigo é, pois, entrever, nos (dis) cursos das personagens, o que elas entendem por mal ou como encenam o mal.

2 Electra

Das sete peças supérstites de Sófocles, e das três analisadas neste artigo, o ato dos irmãos Orestes e Electra é o mais surpreendente em relação à transgressão da *philia*, à violação dos laços que unem amigos ou parentes e, por fim, ao mal que uma pessoa pratica contra outra. No caso de *Electra*, o mal é representado pelo matricídio cometido por Orestes com o auxílio da irmã Electra. Para Orestes, que retorna a Argos para restaurar o palácio e vingar a morte de Agamêmnon, seu pai, é o *kléos*, a glória imortal e a honra recebida por causa dos belos feitos em uma batalha, sua justificativa para cometer o matricídio.

1 “un partage de responsabilité entre les dieux et les hommes.”

2 “agathón te kakón te” *Iliada*, 8.63.

Apesar de se assentar na tradição épica dos grandes feitos heroicos, na qual as belas ações se vinculam ao reconhecimento que o herói deve obter junto à comunidade, Orestes é uma personagem que comporta valores do século V, quando os padrões sociais e morais, por ocasião das guerras intestinas na Grécia, estão em colapso. Influenciado pelo contexto histórico em que vive Atenas, Sófocles representa, em *Electra*, um mundo desordenado no qual todas as fronteiras são violadas. Assim, o autor põe em cena o filho que volta ao lar para matar a mãe; uma irmã incansável que aguarda a volta do irmão na esperança de que ele vingue a morte do pai; uma mãe que mantém sentimentos dúbios em relação aos filhos; uma princesa que se coloca em torno das mesas vazias como pedinte, e uma esposa que mata o marido e assume o trono com o amante.

Em *Electra*, a primeira referência à palavra *kakón* quem faz é Orestes. Está relacionada com o engano e o lucro. Nenhuma palavra (*rhêma*) é má (*kakón*, v.61), diz Orestes ao seu Preceptor, se ela traz proveito (*kérdei*, v.61) para quem bem a utiliza. No verso, a posição de *kérdei* justaposta a *kakón*, que encerra um sentido moral, exprime vileza, uma vez que o lucro implicado na ação advém de um ato não glorioso e honrável. Mais adiante, no verso 126, o Coro alude à palavra *kakâi*, no caso dativo, vinculando a ela um substantivo concreto (*kheirî*, mão), no mesmo caso, significando o agente da ação. É interessante notar que nos dois contextos, a noção de engano está expressa.

Quando o Coro pergunta a Electra o porquê do seu lamento incessante, uma vez que já faz muito tempo que Agamêmnon foi vítima da esposa, ele desloca o espectador para o dia em que o rei foi morto. Sem que seja necessária a representação da ação diante do espectador, o efeito da inquirição põe o público do teatro diante de uma Clitemnestra vingativa e sedenta de sangue. A mão, que não age sem que a mente comande, torna-se, metonimicamente, o símbolo do mal, pois é a mão criminosa de Clitemnestra que ceifa a vida de Agamêmnon. O recurso utilizado pelo dramaturgo atende ao preceituário do teatro que interditava a apresentação de cenas monstruosas diante do público. É evidente que Clitemnestra é, intelectualmente, responsável pelo ardil, mas como ela não está presente à cena, a fim de performatizá-la, já que se trata de algo que aconteceu no passado, recorrer à imagem da mão, acompanhando-a do adjetivo designador do mal, a mão criminosa de Clitemnestra, é uma forma eficaz utilizada pelo dramaturgo para manter a ilusão, no momento em que acontece a suspensão do tempo dramático.

No instante da performance, ocasião em que o espectador se põe diante de Orestes e de seu Preceptor, que tramam a morte de Clitemnestra, o que se constata é apenas a conspiração dos dois homens. Tal maquinação pode ser vista pelo público, no entanto a atmosfera de dolo que se propaga na cena prenuncia o mal que virá sobre a casa dos atridas. Conforme as palavras do Coro, Clitemnestra obteve o lucro da ação ao matar o esposo, utilizando-se de enganos (*apátais*, v.125), da mesma forma que Orestes, utilizando-se do disfarce, efetivará a vingança. Nesse sentido, podem-se estabelecer duas formas de desempenho do mal, sua preparação e sua realização. Em *Electra*, há muito tempo Orestes já planejou o crime. Quando a tragédia começa, vê-se apenas o projeto em ação. Nesse instante, todo cuidado é necessário, como bem lembra o Preceptor a Orestes no prólogo da peça, pois a ocasião é oportuna (*kairós*, v.22) para

executar a ação.

O tempo oportuno que se apresenta na história é, também, o tempo da encenação teatral. A economia da ação deve vigorar. Nada deve ser excessivo, pois o desmedido resvala para o feio, para o ruim e para o mal. No decorrer da peça, os interlocutores de Electra concordam, muitas vezes, com a sua causa, mas criticam seu lamento desmesurado. Nessa peça, o mal pode figurar tanto no excesso das dores de Electra, que desconhece qual o limite dos seus males (*tí métron kakótatos*, v.236), quanto no cálculo exagerado de Orestes.

3 Filoctetes

Assim como na *Electra*, Orestes finge sua morte, para que possa triunfar sobre seus inimigos; no *Filoctetes*, Odisseu, com o intuito de obter algum ganho, conseguindo as armas de Filoctetes que poderão destruir Troia, solicita a Neoptólemo, o filho de Aquiles, que coisas sórdidas (*kaká*, v.65) sejam ditas acerca de si. O argumento de Odisseu é o mesmo que o de Orestes. Se a ação que intentam realizar for exitosa, as palavras desagradáveis lançadas sobre eles não devem ser razão para preocupações, uma vez que o que está em jogo é o lucro que obterão com a ação. Odisseu tem consciência de que Neoptólemo, o filho de Aquiles, o melhor de todos os guerreiros gregos que foram a Troia, é incapaz de maquinar coisas torpes (*kaká*), uma vez que não é da sua natureza, assim como não fora da do seu pai. Então, para convencê-lo, apela para o fato de que é doce tirar lucro da vitória. O mal, nesse caso, se justifica porque o ato que Odisseu intenta realizar parece ser nobre. Para conseguir a adesão de Neoptólemo, Odisseu apela para o reconhecimento social que esse terá pelo resto da vida.

O intento de Odisseu não agrada a Neoptólemo, pois para o filho de Aquiles, o mal não deve ser praticado por palavras nem por ações. Nesse instante, Odisseu e Neoptólemo se põem em lados contrários. Se, para Odisseu, o engano traz lucro para aquele que pode ser aclamado mais tarde, não há nada a temer, pois o ato parecerá nobre para todos os homens. Neoptólemo se aflige em ouvir tanto quanto praticar qualquer artifício sórdido (*kakês*, v.88). O argumento de Neoptólemo para se distanciar da ação planejada por Odisseu se assenta na natureza do pai, Aquiles, que, da mesma forma que o filho, no presente se recusa a praticar o mal, jamais praticaria um ato sórdido.

Até esse momento, Odisseu era, aos olhos de Neoptólemo, o homem justo e admirável; a partir de então, aparece como o homem ardiloso que prepara ações vis. Na tentativa de dirigir a cena na qual Neoptólemo se apresenta como o protagonista, pois será ele que deverá subtrair as armas de Filoctetes, Odisseu parece falhar como um diretor que tem na palavra apenas em palavras a construção da cena. Já Neoptólemo, no papel de um jovem ator, recusa um teatro de palavras e opta pelos grandes golpes dramáticos, atitude que se conforma muito mais a uma têmpera épica que trágica. Diz Neoptólemo:

As palavras que me afligem ouvir,
filho de Laertes, também detesto praticá-las,
pois não fui feito para praticar nenhum artifício sórdido,
nem eu mesmo nem, como dizem, aquele que me gerou.

Mas estou pronto a levar o homem à força
e não com astúcias; pois ele (Filoctetes) com um único pé,
não poderá submeter a tantos de nós. (vv.86-92)

Ao mencionar o pé de Filoctetes, Neoptólemo traz à cena uma nova referência do mal: a ferida que é a causa do isolamento de Filoctetes no espaço selvagem que ora vive. Longe da civilização, eremita em uma ilha desabitada, Filoctetes é o resultado da ação malévola de homens civilizados como Agamêmnon, Menelau e Odisseu. Abandonado em Lemnos, sem que nenhum curandeiro possa ir ali para curar seus males (*kakôn*, v.168), Filoctetes encarna o papel do homem desafortunado, esquecidos por todos os gregos e até mesmo pelos deuses:

abandonando-me, partiram, deixando poucos trapos e
alguma comida,
o suficiente para um homem infeliz,” (v. 273)

Nessa cena, o espectador se depara com o duplo mal sofrido pelo protagonista. Primeiramente, Filoctetes vem ao palco com uma aparência selvagem, digna de alguém que já sofreu, fisicamente, muitos males resultantes da violência de Odisseu. Segundo, aos males físicos sofridos por Filoctetes, um mal ainda maior se lhe afigura: o mal que atinge a alma, que destrói silenciosamente sem que ninguém mais, salvo o próprio Filoctetes, pressinta-o. O mal psíquico, que atinge Filoctetes, aliado à ferida, torna-se um golpe de teatro surpreendente na peça de Sófocles, pois as palavras de Filoctetes acerca da armadilha de Odisseu reforçam a encenação do mal pela visão da ferida que os espectadores têm, contribuindo, assim, com a dramaticidade da cena e, conseqüentemente, com a construção da figura de Odisseu como um homem de mil ardis.

Na estrutura interna da cena, Neoptólemo, como espectador, após ver o aspecto deplorável em que se encontra Filoctetes e ouvir suas palavras, refere-se aos atidas e a Odisseu como homens sórdidos (*kakôn andrôn*, vv. 320-21), além de atribuir a Odisseu o epíteto de injusto e desonesto. Filoctetes, ao suplicar a Neoptólemo que não o abandone, apela para que esse repare tanto nos males (*kakoîsi*, v.471) vistos e ouvidos. Do ponto de vista da encenação teatral, a visão que o espectador tem do mal é suficiente, no entanto a peça parece discutir outro ponto – o mal que alguém pode sofrer sem que seja visto -, desse modo, a observação de Filoctetes, ao dirigir-se a Neoptólemo, referindo-se à audição, ao que Neoptólemo possa ter escutado acerca dos seus males, implica o viés moral do mal.

Nesse momento, Filoctetes parece convencer Neoptólemo do seu papel de homem nobre e justo, como foi seu pai Aquiles. Desse momento em diante, Neoptólemo, revelando uma escolha moral, parece distanciar-se cada vez mais de Odisseu para se aproximar mais e mais de Filoctetes. Apesar de o caráter de Neoptólemo não estar totalmente pronto, desse ponto em diante, mesmo de maneira insegura e indefinida, Neoptólemo se revela um homem virtuoso, consoante compreendia Aristóteles (E.N. 1144a6-9, 24-28), apresentando-se como um homem sábio (*sophós*) e bom (*agathós*). Sábio não da forma que deseja Odisseu, mas da forma como se deve esperar de um filho nascido de Aquiles mostrando, assim, sua verdadeira natureza de homem corajoso, fiel

aos amigos, honesto e piedoso, apesar do mal a ele impellido pelos atridas e por Odisseu.

4 Édipo em Colono

O mal presente em *Electra*, quando a personagem se coloca em torno das mesas vazias, e o mal que pesa em toda a família, assim como o mal experimentado por Filoctetes, aproxima-se do mal que Édipo, em *Édipo em Colono*, sofrerá. O ponto comum entre as três tragédias está no abandono em que se encontram as personagens. Abandono causado, muitas vezes, pela escolha da própria personagem, outras vezes, pela escolha de um deus ou, ainda, imputado por terceiros. Édipo é vítima dos deuses, como ele reconhece diante do Coro:

Os atos padeci, não cometi,
se posso mencionar meus genitores,
que fomentam o atual pavor. Bem sei.
Nada macula minha natureza:
reagi ao que sofri. Acaso fui agente ciente? Quem me diz
que
errei?
Cheguei aonde cheguei nada sabendo;
sofri por quem, sabendo, me arruinou. (vv.267-74).

Como Édipo bem reconhece, ao mal sofrido, ele reagiu. Ele reconhece que sua responsabilidade é bem pequena, visto que sua participação no homicídio do pai, bem como o casamento com a mãe, não foi totalmente livre, mas decorreu da vontade divina. Apesar da reflexão e da ponderação de Édipo, a terra na qual ele se encontra ainda o vê com reservas, a visão dos males não é suficiente para que os habitantes de Colono tenham compaixão dele; é, pois, a apropriação da palavra que lhe permite convencer as pessoas a lhe fazerem uma recepção digna do homem que sofreu tantos dissabores involuntariamente. Logo, com o intuito de convencer os habitantes dos seus sofrimentos, Édipo usa das palavras para lhes satisfazer a curiosidade, já que apenas a visão de si não é suficiente para tal fim. O mal (*kakón*, v.509), referido pelo Coro, causa horror (*deinón*, v.509) despertá-lo, mas a curiosidade do agudo sofrimento experimentado por Édipo, de que forma aconteceu, como Édipo o experimentou etc, são questões que não são encenadas, mas narradas pelo agente do sofrimento e atendem à curiosidade dos habitantes de Colono, assim como devia atender à dos espectadores do teatro de Dioniso. Ouvir é, nesse caso, superior a ver. À pergunta de Édipo ao seu anfitrião, se é seu papel revolver os terríveis sofrimentos, sem nenhuma compaixão, aquele lhe responde querer ouvir da boca do próprio Édipo o relato dos seus males.

Aos gritos de Édipo por ter de lembrar suas penas, um habitante o interpela com uma súplica no sentido de que satisfaça sua curiosidade, somente assim, ele poderá ajudá-lo. Édipo parece dirigir seu desconforto não apenas ao habitante, a fim de suprir sua curiosidade, mas também aos deuses que lhe imputaram tamanha desgraça. Assim, tanto o habitante, quanto os deuses ficam sabendo a carga que Édipo carregou sem que ele quisesse. À medida que Édipo relata seu infortúnio, o Coro, como coadjuvante da

cena, vai preenchendo seu relato com o que ele ouviu dizer, até que entram em cena Antígona e Ismênia para completar o cenário trágico que se iniciou com o relato de Édipo.

Mais adiante na peça, quando Teseu, o rei de Atenas entra em cena, Édipo deverá, mais uma vez, narrar os infortúnios, posto que apenas sua degradada aparência física não é suficiente para convencer Teseu a protegê-lo, o que fará em um longo diálogo entre ambos, até ser interrompido pelo canto coral acerca das belezas da terra que acaba de receber Édipo.

Conclusão

As três tragédias: *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono* têm em comum a encenação do mal que não é suficiente, no que diz respeito à mera encenação, mas deve ser completado com as palavras narradas pelas personagens, como se por meio delas é que a cena se concretizasse. O mal encenado não é bastante para atrair a compaixão dos interlocutores internos da tragédia, assim como não o é para agradar aos espectadores da cidade trágica ateniense nos dias de festival de Dioniso, uma vez que a imagem deve vir vinculada à audição como elemento convincente. Ora, nesse sentido, apenas *Electra*, *Orestes*, *Clitemnestra*, *Édipo*, *Filoctetes* e tantas outras personagens das tragédias porque vivenciaram os males decorrentes seja dos deuses, seja da sua própria escolha, seja da escolha de terceiros, somente essas são capazes de afirmarem o que viveram, porque passaram pela experiência. É essa verdade que o espectador do século V pretende, quando vai ao teatro de Dioniso.

Em pauta, no momento da representação, está o mal, entretanto o espectador não pretende assistir à encenação do mal, porque isso não lhe agrada, mas ouvir, vivamente, a experiência daquele que o vivenciou. Assim como Nietzsche diz que a tragédia permite que o espectador veja a Medusa sem que se petrifique, pode-se afirmar que a encenação do mal por meio das palavras, menos que por meio dos elementos cênicos concretos ou por meio das cenas cujos referentes são os próprios corpos dos atores, é uma forma de refletir acerca do mal sem que o espectador seja petrificado ou contaminado por ele.

Desse modo, por mais terrível que seja pensar em *Electra* e *Orestes* performatizando o matricídio, vê *Filoctetes* sendo ludibriado por Odisseu no momento mais frágil de sua existência ou os padecimentos de Édipo exilado sem que a culpa que lhe imputaram tenha sido consciente, é uma forma que os gregos antigos encontraram para debater no espaço do teatro os problemas da *pólis*, sem que seja necessário lançar, para debaixo do tapete, o feio, o excessivo, o disforme ou o que não agrada, pelo contrário, eles trouxeram à *ágora*, representada no espaço cênico, o debate das contradições sociais e humanas que a comunidade vive.

Referências Bibliográficas

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Fredeico Lourenço. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2009.

- __. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAUSÂNIAS. *Descripción de Grecia*. Libros VII-X. Traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 2002.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Le mal ou le théâtre de la liberté*. Traduit para Valérie Sabathier. Paris: Bernard Grasset, 1997.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução, introdução e notas de Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008.
- __. *Édipo em Colono*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SOPHOCLES. *Electra*. Edited by J.H. Kells. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- VERON, Robert. *Le mal dans la tragédie grecque*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2003.

i **Orlando Luiz de ARAÚJO, Prof. Dr.**
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Depto. de Letras Estrangeiras – Núcleo de Cultura Clássica