



A RELAÇÃO ENTRE OS MANNON E AS FIGURAS DOS COROS EM *ELECTRA ENLUTADA* (1931), DE EUGENE O'NEILL: EXEMPLARIDADE, INTERTEXTO E TRAGICIDADE

Pedro Leites Jr.*

* neanderthalstradivarius@hotmail.com
Doutorando do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

RESUMO: Propomos neste artigo um estudo sobre a manifestação do trágico na trilogia *Electra enlutada* (1931), do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill. Em específico, buscamos entender como o elemento trágico se expressa a partir da construção e inter-relação dos Mannon, família que representa o centro da ação trágica, com personagens que dialogam com a estrutura do Coro da tragédia grega. Para tanto, consideramos a intertextualidade que a obra mantém com o mito grego de Electra e, em particular, com a *Oréstia* (458 a.C.), de Ésquilo. Nesse sentido, temos ainda em conta o quanto o engendramento trágico e a constituição dos personagens assumem nuances de exemplaridade, o que se manifesta de diferentes formas na obra.

PALAVRAS-CHAVE: Mito de Electra; *Electra enlutada*; coro; tragicidade.

RESUMEN: Proponemos en ese artículo un estudio sobre la manifestación del trágico en la trilogía *A Electra le sienta bien el luto* (1931), del dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill. Más específicamente, buscamos entender como el elemento trágico se expresa en la construcción e inter-relación de los Mannon, familia que representa el centro de la acción trágica, con personajes que dialogan con la estructura del Coro de la tragedia griega. Para eso, consideramos la intertextualidad entre la obra y el mito griego de Electra y, en particular, con la *Orestíada* (458 a.C.), de Esquilo. En ese sentido, llevamos en consideración todavía como el engendramiento trágico y la constitución de los personajes asumen matices de ejemplaridad, lo que se manifiesta de diferentes maneras en la obra.

PALABRAS-CLAVE: Mito de Electra; *A Electra le sienta bien el luto*; coro; tragicidad.

INTRODUÇÃO

Uma análise sistemática e comparativa apontando aproximações e distanciamentos entre *Electra enlutada* (1931), do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill, e a *Oréstia* (458 a.C.), do tragediógrafo grego Ésquilo, mostraria que há aí um processo de releitura bastante direta, como acertadamente contextualizam os estudos desenvolvidos por Adriano de Paula Rabelo¹ e Daniela de Freitas Ledur²: o encadeamento dos acontecimentos, especialmente a correspondência fechada das partes da trilogia,³ assim como dos personagens,⁴ não deixa muita margem a contestações. Evitando uma delongada descrição, parece-nos suficiente para as reflexões aqui propostas pontuar, como exemplo, que a indicação de personagens, no início da obra (escrita), como referência à *dramatis personae* do chefe da família, realça a releitura de Agamêmnon: “BRIGADEIRO-GENERAL, EZRA MANNON”.⁵ O resgate, como se vê, é tão declarado e reafirmado ao longo da trilogia que não seria de todo descabido o uso do termo “adaptação”.

Pensando nos procedimentos de estudo que partem das aproximações e distanciamentos, é interessante reparar como grande parte da bibliografia sobre a obra de O'Neill tem se dedicado a estabelecer reflexões a partir de métodos comparativos mesmo quando um dos enfoques não se refere à obra de Ésquilo. No mais das vezes, o que se encontra são cotejos do dramaturgo com expoentes do pensamento

e da estética modernos ou então reflexões sobre o esforço do autor em atualizar princípios estéticos e filosóficos gregos antigos. Piqué⁶ comenta como tal ponte entre O'Neill e os clássicos foi intermediada pela leitura de Nietzsche e Freud. Efetivamente, poder-se-ia afirmar que o direcionamento trágico da proposta dramaturgica do autor é mais nietzschiana que aristotélica, assim como concordamos com Piqué sobre ser o comportamento dos personagens o'neillianos mais vinculados ao pensamento freudiano que ao *Éros* euripidiano, por exemplo. Ledur,⁷ por sua vez, destaca certo naturalismo de influência de Zola, indicando em *Electra enlutada* que forças como hereditariedade e meio ambiente influem diretamente na formação do caráter, no comportamento e nas escolhas tomadas pelos personagens. Já Rabelo⁸ aponta para a proximidade entre passagens de *Electra enlutada* e de *Hamlet*. Em direção adjacente, Piqué⁹ vai mais além e propõe um paralelo entre as dramaturgias (no sentido de conjunto de obras dramáticas) do autor norte-americano e de Shakespeare. Centrando-se na permanência de aspectos do trágico em tal *mímema* de O'Neill, Rabelo,¹⁰ apesar de ressaltar a “construção do texto conforme os parâmetros aristotélicos”, argumenta, em contrapartida, que

a força da trilogia americana decorre do magistral desenvolvimento de um senso de destino inevitável decorrente do sentimento de culpa, elemento crucial tanto no universo puritano

1. RABELO. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*.
2. LEDUR. Um mito, três mulheres: aproximações e distanciamentos entre *Electra* (Eurípides), *Electra Enlutada* e *Senhora dos afogados*.
3. *A volta ao lar* está para *Agamêmnon* como *Os perseguidos* está para *Coéforas* e *Os fantasmas* se ajusta em certa medida a *Eumênides*.
4. Não há muito receio por parte do leitor/público minimamente contextualizado com o referente grego em vincular Ezra a Agamêmnon, Christine a Clitemnestra, Brant a Egisto, Orin a Orestes e Lavínia a *Electra*, seja pelo encadeamento dos fatos, seja já de início pela proximidade eufônica dos nomes.
5. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 33.

6. PIQUÉ. Eugene G. O'Neill y los dioses del Olimpo.
7. LEDUR. Um mito, três mulheres: aproximações e distanciamentos entre *Electra* (Eurípides), *Electra Enlutada* e *Senhora dos afogados*.
8. RABELO. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*.
9. PIQUÉ. Eugene G. O'Neill y los dioses del Olimpo.
10. RABELO. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*, p. 93.

11. RABELO. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*, p. 93.

dos personagens como na psicologia moderna [tomada pelo autor no sentido de “conjunto de conhecimentos sobre a psicologia humana advindos dos estudos freudianos”].¹¹

A atualização, então, na esteira da interpretação de Rabelo, se daria na conversão do sentido de destino grego, correlato dos deuses, em algo que poderíamos definir como uma concepção moderna de que os acontecimentos são dependentes – e resultam preponderantemente – da psicologia humana. Tal afirmação, há que esclarecer, reproduz declaração do próprio O'Neill em diário escrito durante a idealização e confecção da obra dramática. O'Neill¹² assevera mesmo que intentara uma vinculação ao sentido (grego) de destino a partir de uma abordagem em acordo à psicologia moderna impulsionado pelo questionamento de se a problemática grega expressa no mito de Electra se faria sentir por um público inteligente porém alheio ou afastado de crenças em divindades ou no sobrenatural.

12. O'NEILL. Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary.

13. RABELO. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*.

Problematizando tal premissa, Rabelo¹³ distingue o peso que a sexualidade ou os impulsos sexuais tomam em tal conjuntura. Com efeito, tal estudioso parece defender mesmo uma correlação estrita entre a *hybris* grega e a libido. Já para Piqué,¹⁴ em sentido mais amplo “existe la *hybris* con el arrebatado de varios fuegos, de amor y odio, de vida y muerte, de rebeldía, venganza, o ternura, compasión”. O autor, ainda que siga no mesmo sentido de Rabelo no que se refere ao

14. PIQUÉ. Eugene G. O'Neill y los dioses del Olimpo, p. 69.

sentido freudiano da manifestação de tal conceito grego, o coloca como motivador para todo tipo de desvio praticado pelos personagens. Mesmo que Piqué não faça explicitamente em seu trabalho essa associação, na terminologia freudiana sua análise parece entender que a *hybris* transforma-se, na obra de O'Neill, em espécie de revelia do id contra o superego.

Outrossim, atentando para que o tange ao confronto entre o *sublime* e o *grotesco*¹⁵ – como constituintes do humano segundo uma perspectiva moderna de entendimento do mundo formada sobre bases judaico-cristãs – e no que isso corresponde, em certa medida, ao conflito trágico de forças antagônicas, poderíamos sugerir, em termos de equivalência, que a dialética entre id e superego são determinantes da fortuna humana na composição mimética de O'Neill, bem como o trágico se engendraria a partir de tal linha de resoluções.

Tal qual Rabelo,¹⁶ Piqué busca no interior da mente a força motriz do destino humano:

En O'Neill la *hybris* está en el inconsciente. El inconsciente es el sucedáneo de los antiguos dioses. Pero al igual que si se hacía de los dioses únicos árbitros de los destinos humanos se destruía al hombre, ahora se destruye al hombre si se le impone como único árbitro al inconsciente, con sus devaneos

15. HUGO. *Do grotesco e do sublime*.

16. RABELO. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*.

17. PIQUÉ. Eugene G. O'Neill y los dioses del Olimpo, p. 70.

y peregrinaciones, peregrinaciones que tan fácilmente llevan por la carrera de la autodestrucción del hombre.¹⁷

18. LESKY. *A tragédia grega*.

Notamos, de princípio, que tal configuração aponta para uma perspectiva o'neilliana de mundo cerradamente trágica, segundo a proposição de Albin Lesky,¹⁸ já que as determinações do inconsciente, tomado como natural – parte constitutiva – do ser humano, governariam o modo de agir de toda e qualquer pessoa. Visto o inconsciente como estância de ultrapassagem da medida, como desencadeador do infortúnio, o trágico assume caráter universal.

Ainda assim, cabe considerar, não obstante, quais são os elementos outros que circundam ou se relacionam com o inconsciente. Ou seja, há a possibilidade, em teoria, de ver o inconsciente como também determinado por forças exteriores,¹⁹ o que nos leva para questões de ordem social. Nessa esfera, pois, é de se considerar se e em que medida a internalização dessa realidade exterior é força motriz do inconsciente e de que maneira se dá a absorção – representação – das forças extrínsecas. Mais além habita, ainda, a indagação sobre que tipo de concepção – representação – do social é apresentada na obra de O'Neill. A percepção de que haveria uma marcada base naturalista de entendimento do mundo nos dá um ponto de partida nesse sentido, mas nos deixa em aberto como pode convergir com uma perspectiva freudiana

19. Essa relação é abordada detidamente e desde diferentes enfoques por Freud em *O mal-estar na civilização*.

de entendimento do humano a partir de um processo mimético que tem como fulcro a intertextualidade.

A RELAÇÃO ENTRE OS MANNON E O CORO²⁰

No processo intertextual, evidentemente, entra em cena um filtro que é o olhar do dramaturgo em direção ao redimensionamento dos elementos particulares que compõem a obra e na convergência disso ao arranjo global do *mímema*. Este, todavia, não necessariamente cooptará o direcionamento argumentativo do *mímema* tomado como referente principal na linearidade da obra.

Segundo a linha de reflexão exposta por Rabelo,²¹ o diálogo realizado por O'Neill é, quanto a Ésquilo, de aproximação na superfície e afastamento na estrutura profunda. Exemplo do que diz o estudioso pode ser observado no modo de constituição do coro. A função primeira de tal coletivo é o de, ao modo grego, contrapor as ações dos protagonistas por meio de juízos de valor. Seguindo o modo clássico, não interferem diretamente nos fatos. Excluindo-se daquilo que sucede, estão mesmo no meio-termo entre personagem e espectador, tal qual, ao seu modo, funcionava o Coro grego, sobretudo nas tragédias de Ésquilo.

No primeiro Ato da trilogia, a rubrica inicial aponta que “*essas três figuras* [o carpinteiro Amós Ames, sua esposa Louisa e sua prima Minnie] *são mais tipos populares da cidade do que*

20. Grafaremos em minúsculas “coro” quando nos referirmos à obra de O'Neill porque, ainda que desempenhe papel de equivalência ao “Coro” grego, o conjunto de personagens não atua, efetivamente, como conjunto de vozes, tampouco aparece indicado nos diálogos da obra como tal.

21. RABELO. *Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues*.

22. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 36.

mesmo personalidades”.²² O modelo se repete ao longo da obra, variando as figuras que compõem o coro. Ocorre que, ao contrário do que sucede na *Oréstia*, na obra o'neilliana se rebaixa o caráter elevado de tais figuras, isto é, daqueles que tecem os julgamentos, avaliam o certo e o errado do que se passa.

23. HUGO. *Do grotesco e do sublime*.

No caso em específico de *A volta ao lar*, mexeriqueiros, uns mais maliciosos – Louisa – e outros menos – Amós –, são figuras bem mais estapafúrdias, grotescas nos termos de Victor Hugo.²³ São aplicadas não à moral no sentido da vigilância dos valores sociais como modo de correção e ajustamento, mas ao especular sobre as faltas dos demais – em especial os de alta estirpe – como forma de satisfazer seus próprios anseios. Amós, falador, parece mesmo necessitar de atenção; Louisa busca no pecado do outro um modo de se colocar superior; Minnie “*é o tipo humilde e suave, que se deleita em ouvir os outros*”,²⁴ em espécie de entretenimento novelesco desinteressado do questionamento ético das coisas.

24. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 36.

A classe social baixa de tais personagens contrasta, claro, com a dos Mannon, porém a decadência moral é generalizada. Se os ricos se excedem ao menosprezar os pobres – “SETH [a Minnie]: Saiba que não é todo mundo que vê a casa dos Mannon tão de perto assim. Eles não gostam de gente estranha invadindo isto aqui”²⁵ –, estes tampouco deixam de invejar os ricos e “erram” por admirar seus excessos – “MINNIE: Puxa vida! Que baita casa!”.²⁶

25. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 37-38.

26. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 37.

Coerente com o sentido cíclico da obra, a abertura de *Os perseguidos* remonta ao início de *A volta ao lar*, tendo em lugar dos espalhafatosos Ames, representantes da classe mais popular, um conjunto de figuras que representam uma classe intermediária²⁷ e que se fazem presentes por oportunidade do velório de Ezra: um médico (Joseph Blake), um ministro da Primeira Igreja Congregacional (Everett Hills) e sua esposa, um gerente da Companhia de Navegação dos Mannon (Josiah Borden) e sua esposa (Emma). Contudo, tanto a dinâmica permanece inalterada como a descrição dos personagens proposta na didascália procura explorar o estrambótico no corpóreo e o desproporcional ou descabido no comportamento. Vejamos apenas um excerto da prolongada caracterização:

[EMMA] é a mulher típica da Nova Inglaterra, de pura ancestralidade inglesa, cara cavalariça, dentes salientes, pés grandes, maneiras defensivamente ásperas e dogmáticas. HILLS é o tipo do ministro bem alimentado de uma próspera congregação de cidade pequena – corpulento e untuoso, pretensioso e insinuante, cômico da fiel observação das leis de Deus, mas tímido e sempre tateando seu caminho.²⁸

A aproximação ao animalesco coloca os indivíduos em espécie de condição de rebaixamento quanto ao Mannon e, mais que isso, quase de *sub-humanização*. Não obstante, isso não significa uma perda da condição humana: estão dispostos

27. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 149: “Essas pessoas [...] tipos cidadãos, côro representativo, como os outros [os Ames] eram, mas numa camada diferente da sociedade, a cidade tomada como fundo humano de cenário para o drama dos MANNON”.

28. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 150.

às mesmas formas e regras de funcionamento de mundo que recaem sobre os moradores do palácio. No entanto, no que diz respeito à elevação de caráter, ao refinamento e à sutileza de espírito, parecem ocupar lugar subalterno. A decaída dos Mannon é grandiosa porque os crimes praticados são grandiosos, assim como a constituição do ser, as questões do humano que afligem são, proporcionalmente, grandiosas. Tanto os Ames como os visitantes do funeral engendram-se em conflitos mundanos, corriqueiros. Ainda assim, são eles, quantitativamente, que representam a população geral. Se os Mannon são exemplares é porque mostram as possíveis e estrondosas quedas potencialmente provocadas pela constituição humana, avassaladoras e assustadoras – como os heróis gregos, têm a função de mostrar ao indivíduo comum aquele tipo de erro que não faz parte da realidade hodierna mas que parte dos mesmos princípios que as faltas praticadas no cotidiano. Os sujeitos do coro o’neilliano, no revés, refratam justamente a concreção desses princípios na realidade do sujeito *típico*.

Este sujeito, pois, é exemplar em um viés horizontal. Se o possível distanciamento histórico e geográfico pode significar uma não identificação e uma ridicularização de tais figuras, seguindo a máxima realista do micro pelo macro, tais personagens, por outro lado, poderiam ser transpostos aos mais distintos contextos, já que são os vícios e as atitudes o que realmente os compõem.

Esse fator se presentifica mesmo, em Emma, na referência à ancestralidade. A ideia em si de uma “nova” Inglaterra, seja em Emma, seja na ambientação geral da trilogia, nos remete ao paradigma do desdobramento. Emma é desdobramento de seus ascendentes ingleses e, por extensão, conserva uma espécie de laço de irmandade com os estadunidenses em geral.²⁹ A história dos Mannon, por sua vez, é desdobramento da história dos atridas e é desdobramento também da História inglesa e norte-americana. O que há de universalizante quanto ao humano, está claro, parece ser resgatado do referente grego. Em complemento, o conjunto de valores estabelecido, sabidamente influenciado pelo ideário judaico-cristão, é tomado da tradição britânica.

O untuoso Hills se deleita pela gula enquanto cumpre o papel de fiscal das leis de seu deus. O puritanismo, efetivamente, parece governar o julgamento desse coletivo coral em particular e da quase generalidade dos personagens da trilogia. Na transição do dogma à ação, claro, é que a questão torna-se problemática, seja para os Mannon, seja para os demais, em espécie de conflito que, nos termos freudianos, implicaria na disputa entre id e superego. No plano subjetivo da psicologia dos personagens, tal fator parece realmente assim se resolver. Sem obstar, no plano social, se expande como espécie de parâmetro para as relações sociais e disputas de poder, sendo o dogma – e/ou a moral que o sustenta

29. É evidente que a formação do povo norte-americano não se limita a tal caminho de filiação. No entanto, entendemos, em acordo à estrutura da obra, que paira no inconsciente coletivo de tal coletividade, materializada, como entidade, na ideia de nação, a prerrogativa de que são pais de filiação britânica, haja vista o idioma, por exemplo.

e dele decorre – moeda de troca e objeto da chantagem. Isso ocorrerá exponencialmente entre Orin e Lavínia e entre esta e Christine.

Não bastassem, pois, a autorrecriação do indivíduo e a tentativa constante de convencer a si mesmo, o senso comum personificado nos demais traz à tona, a todo momento, pela vigilância, os desvios de comportamento. Isso é possível porque os Mannon estão em espécie de lugar (histórico-cultural) de transição entre uma organização normativa em que o ente modelar (a família aristocrática, o rei, o rei-deus, entre outras formas de centralização de poder e de verdade sobre a realidade) cede espaço à lei como elemento transcendente ao indivíduo. Interessante reparar, aliás, como o próprio Ezra Mannon personaliza tal transição, já que, além de líder militar, fora destacado juiz e também prefeito. Ao poder anterior que exercia pela posição genealógica, justapõe o poder institucional. Nesse percurso, avaliza-o e dá-lhe força para adquirir autonomia, conforme processo histórico, evidentemente, que se encaminha também na mesma direção. Entramos, nesse momento, em consonância com as proposições de Foucault em seu célebre *Vigiar e punir*, quando o autor francês discorre sobre o deslocamento de poder que ocorre no fenômeno da “troca de eixo político da individualização”.³⁰ Para ele:

Quanto mais o homem é detentor de poder ou de privilégio, tanto mais é marcado como indivíduo, por rituais, discursos, ou representações plásticas. O “nome da família” e a genealogia que situam, dentro de um conjunto de parentes, a realização de proezas que manifestam a superioridade das forças e que são imortalizadas por relatos, as cerimônias que marcam, por sua ordenação, as relações de poder, os monumentos ou as doações que dão uma outra vida depois da morte, [esses e outros procedimentos constituem] uma individualização “ascendente”. Num regime disciplinar, a individualização, ao contrário, é “descendente” à medida que o poder se torna mais anônimo e mais funcional, aqueles sobre os quais se exerce tendem a ser mais fortemente individualizados; e por fiscalizações mais que por cerimônias, por observações mais que por relatos comemorativos, por medidas comparativas que têm a “norma” como referência, e não por genealogias que dão os ancestrais como pontos de referência; por “desvios” mais que por proezas. [...] Todas as ciências, análises ou práticas com radical “psico”, têm seu lugar nessa troca histórica dos processos de individualização. O momento em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico-disciplinares, em que o normal tomou lugar do ancestral, e a medida o lugar do *status*, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis, é aquele em que foram postas

30. FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 188.

31. FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 188-189.

em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma outra anatomia política do corpo.³¹

Reparemos como, a partir das palavras de Foucault, podemos pensar em uma incorporação em Ezra de uma dualidade expressa já, em alguma medida, na disputa entre Antígona e Creonte na tragédia sofocliana. Sobre a *Antígona* (442 a.C.) é conhecida a interpretação que coloca em evidência o conflito entre uma lei “antiga”, defendida pela filha de Édipo, e uma lei “nova”, representada pelo rei. A primeira, como se sabe, presta reverência à tradição, à genealogia e à religião olímpica – é a lei dos deuses; a segunda refere-se à lei escrita, à lei da *polis*, à lei do homem – ainda que na figura de Creonte esta se materialize. A primeira conserva aquilo que Foucault cita como individualidade ascendente, já que os Entes Sobrenaturais³² personificam e representam, em si, o sentido da justiça, a norma, o dogma. No segundo caso, estamos diante da troca do eixo da individualização: a lei é objetiva, devendo ser empregada, de cima para baixo, aos indivíduos como um todo, indiscriminadamente. Ezra, pois, pela genealogia, como Ente/ser que é exemplar e assume em si o sentido da justiça, ao passo que transfere para a posição que ocupa na esfera social tal sentido, descola a norma da pessoa e passa, também ele, e principalmente seus descendentes, a estar sujeitos à norma abstrata.

Com efeito, o que fazem as figuras dos coros o’neillianos é cumprirem o papel de porta-vozes e fiscais dessa norma

abstrata, dirigindo a atenção aos Mannon. Nitidamente, a hipocrisia é o elemento que corrói a legitimidade de tal procedimento. Ainda assim, apesar do que haja de desumanização dos Mannon em vários sentidos ao longo da trilogia, no que se refere ao estar sujeito às leis de deus, do destino e ao crivo dos pares concidadãos – mesmo que estes não sejam os nobres anciãos da tragédia grega –, a família e seus integrantes respondem à sua condição humana e revelam seu declínio moral, tal qual quaisquer outros indivíduos.

A exemplaridade, nesse pormenor, age na contramão do sentido tradicional, já que promove uma centralização de olhares inquisidores. Conforme o que o cânone instituiu na literatura, aquele que por tradição é exemplar deve ser posto à prova para demonstrar, sempre, sua legitimidade. É na revelação das tomadas acertadas de decisões, nas proezas assombrosas realizadas, nas mostras de virtude que os heróis se constroem como tais: para que sejam exemplos, para que doutrinem, para eles se deve mirar, sobre eles se deve falar. Nem Ente Sobrenatural nem indivíduo comum, ou um pouco dos dois, Ezra e o *génos* agem na transição da norma ascendente à descendente e invertem o sentido grego da exemplaridade: segundo a premissa da tradição grega, o herói é valoroso, por isso exemplar, modelo a ser seguido, mas ainda assim cai, por conta de uma falha justificada em sua condição humana; no caso dos Mannon, os sujeitos são decaídos, por isso exemplares, *modelos a não serem seguidos*,

a serem recriminados, ainda que tal reconhecimento se dê por um processo complexo, já que a caída pressupõe um estágio anterior de altivez, o que determina um sentido de subjacente e/ou velado de estima, de apreço.

O trabalho operado pelos demais cidadãos, entre idas e vindas, pois, é o de paradoxalmente quebrar esta sobrevalorização, ao passo que subsiste um apego ao sentimento de valorização; já que o modelo foi e é seguido, já que fundador de princípios, já que representante da coletividade e desdobramento dela: acusar a debilidade dos Mannon é revelar a debilidade também dos demais e daquele que delata. Tal movimento de ida e vinda gera um potencial desconforto no ato da recriminação. Trata-se de um censurar que ao mesmo tempo se deleita pela desgraça alheia e padece ou se remói em tal atuação; o que aparece ao longo da obra nas figuras dos coros e também em Seth, mas que tem exemplo maior na contraposição entre Hills e Blake, que ocasionalmente representam os lados opostos dessa balança, conforme excerto transcrito em seguida.

Considerando as reflexões de Eliade,³³ se por um lado temos de considerar o cristianismo como agente de uma mentalidade histórica – e mais linear – em contraposição à perspectiva a-histórica – e preponderantemente cíclica – da realidade conjecturada pelo pensamento do homem arcaico, por outro lado também nos ritos judaico-cristãos está presente um *imitatio Dei*.

El mensaje del Salvador es en primer lugar un *ejemplo* que debe ser imitado. Después de lavar los pies a sus apóstoles Jesús les dice: «Porque ejemplo os he dado para como yo he hecho a vosotros, vosotros también hagáis». La humildad no es sino una virtud; pero la humildad que se ejerce siguiendo el ejemplo del Salvador es un acto religioso y un medio de salvación: «... Que os améis los unos a los otros, así como yo os he amado...». Ese amor cristiano está consagrado por el ejemplo de Jesús. Su práctica actual anula el pecado de la condición humana y diviniza al hombre.³⁴

Este “amor” é oposto à ideia de “faísca” apontada por Brandão³⁵ quando trata do caráter inebriador que o sentimento amoroso causa no herói da mitologia grega. Se um é salvação, outro é perdição, se um acusa a condição humana, o outro é redenção dessa condição e aproximação/transcendência à origem divina. “El que *cree* en Jesús puede *hacer* lo que El hizo; sus límites y sus impotencias quedan abolidos”.³⁶

Ora, é o ajuste ou desajuste à imitação o parâmetro de julgamento dos personagens ao modo correto ou recriminável de se comportar. Em O’Neill, a primeira parte do primeiro Ato de *Os perseguidos* é quase um quadro à parte em que as citadas figuras que compõem o coletivo discutem os desvios de conduta dos Mannon, com especial enfoque em Christine e Lavínia, por ocasião do ocorrido no velório de Ezra. Tomemos como exemplo dois excertos:

33. ELIADE. *El mito del eterno retorno*: arquetipos y repetición.

34. ELIADE. *El mito del eterno retorno*: arquetipos y repetición, p. 30. Grifos do autor.

35. BRANDÃO. *Mitologia grega*, p. 193.

36. ELIADE. *El mito del eterno retorno*: arquetipos y repetición, p. 30. Grifos do autor.

SRA. BORDEN: Nunca pensei que [Christine] gostasse tanto do marido. É verdade que tem sido sempre uma esposa cumpridora de seus deveres, tanto quanto se sabe.

SRA. HILLS: Sim. Parece ter sido boa esposa.

SRA. BORDEN: Bem, isso só serve para se compreender como se pode julgar mal uma pessoa, sem ter má intenção, especialmente quando se trata de gente da família Mannon. Não são pessoas fáceis de se entender. É estranha a diferença entre ela e Lavínia, a maneira pela qual cada uma delas vê essa morte. Lavínia está fria e calma como uma pedra de gelo.

SRA. HILLS: É verdade. Não parece tão triste como seria de se esperar.³⁷

E logo:

HILLS: Que tragédia, ser levado assim, em sua primeira noite em casa, depois de ter passado incólume por toda a guerra!

BORDEN: Eu não consegui acreditar, quando soube. Quem jamais suspeitaria...? É estranho... Coisas do destino.

SRA. HILLS: (*Interrompendo, sem tato algum*) Talvez fosse o destino. Lembra-se, Everett, que você sempre disse, a respeito dos Mannon, que o orgulho se vai quando há uma queda, e que algum dia Deus os humilharia em seu orgulho pecaminoso? (*Todos fixam os olhos nela, chocados e irritados*)

HILLS: (*Atarantado*) Não me lembro de jamais ter dito...

BLAKE: (*Melindrado*) Desculpem, mas essa é uma tolice dos diabos! Conheci Ezra Mannon tôda a minha vida, e para aquêles que desejava conhecer era tão natural e simples...

HILLS: (*Rapidamente*) Naturalmente, doutor. Minha esposa entendeu mal o que eu disse.³⁸

Nos trechos retirados da obra de O'Neill chama a atenção primeiramente o tom especulativo de Sra. Borden e Sra Hills, que tem por base algo como "o modo correto ou ajustado de reagir à ou comportar-se após a morte de um familiar próximo". Não lhes chega à mente, todavia, que há um agir dissimulado por parte de Christine, assassina do marido, e um sentido oculto na frieza de Lavínia, que é conhecer ou suspeitar das ações da mãe – o que vai além ou se soma, claro, ao que há de caracterização da personagem como alguém estática e "fria". Apontamos para esse pormenor por um motivo bastante preciso: ainda que os sujeitos avaliadores não sejam corrompidos, que ajam deliberadamente convergindo o julgamento aos interesses próprios, ou mesmo que não fossem, como são as figuras do coro de O'Neill, movidos por uma hipocrisia da qual não têm consciência, seriam incapazes de bem julgar os acontecimentos e os sujeitos a que miram, já que não é dada ao humano a possibilidade de onisciência sobre a "verdadeira face dos acontecimentos". É dizer, todo julgamento será equivocado porque feito pelo humano, limitado à condição humana, ao alcance de seus

37. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 151.

38. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 153.

39. LIMA. Representação social e mimesis.

sentidos, intelecto e emoções, prezo a sua perspectiva subjetiva; segundo as reflexões de Lima,³⁹ determinado pelas formas de classificação do real de que dispõe. Em acordo às tragédias gregas que tratam do mito de Electra, existe uma problemática que habita nas formas humanas de reconhecimento da “verdade”. Aquilo em que se crê a partir daquilo que se lhe apresenta.

A questão anteposta nos indica uma concepção o’neilliana de inadequação insuperável entre a “norma” e a capacidade humana de segui-la e, não obstante, também entre o “desvio da norma” e a capacidade humana de identificá-lo e avaliá-lo ajustadamente. Ademais, referida inconformidade não se exprime como própria da estrutura social, é elementar na constituição do humano. Há, irrefutavelmente, implicações severas do social em tal conjectura, porém, são reverberações de um princípio inerente ao homem. O direcionamento trágico que identificamos em *Electra enlutada* em parte se explica a partir de tal constatação. No seio da tragédia grega, sobretudo a esquiliana, os deuses como avaliadores das ações humanas são, mesmo que com alguma ressalva, seres apropriados para exercer o julgamento, haja vista a *Oréstia*. No drama moderno do autor estadunidense, seres tão débeis e tão desajustados quanto os avaliados é que avaliam, já que não há um sentido elevado de justiça que não seja a incorporação de princípios impessoais em pessoas, de normas “desindividualizadas” aplicadas por e para indivíduos.

Perde-se, nesse processo, no direcionamento argumentativo do *mímema*, não acompanhado amiúde pelos personagens que nele atuam, o sentido elevado da norma, da regra, do dogma. Passa de expressão da vontade divina a manifestação de elucubrações morais, culturais, do homem. Isso destitui da existência humana, efetivamente, um valor transcendente e acusa um fundo trágico universal. Tanto os julgadores como os julgados, aqui, ocupam espaços análogos e transitórios, mesmo que na esfera social aloquem-se em lugares distintos ou mesmo antagônicos.

Poder-se-ia ponderar, logo, sobre como essa conjectura assinala a transgressão das fronteiras entre as classes sociais no que se refere ao sistema de abrangência do trágico. Isso coaduna com a linha de raciocínio segundo a qual é na psicologia humana que o dramaturgo buscará o sentido da tragicidade ou a atualização da ideia de destino: o que une a todos é a condição humana. Estaríamos todos sujeitos, nesse sentido, aos determinantes da mente humana, que funcionaria de maneira mais ou menos análoga. Os determinantes sociais, destarte, influiriam no modo como o destino se fecha, porém não construiriam variáveis suficientes para promover uma superação das problemáticas humanas. O conflito trágico, na acepção o’neilliana, ao que se nota inicialmente, seguiria a esteira do que Lesky⁴⁰ define como *conflito trágico cerrado*. Isso posto, mister seria considerar o direcionamento argumentativo de *Electra enlutada* como oposto ao da *Oréstia*, em movimento intertextual que,

40. LESKY. *A tragédia grega*.

41. JENNY. A estratégia da forma.

de acordo com as reflexões de Jenny,⁴¹ apontariam para uma atualização como inversão dos sentidos.

Ainda com vistas à tríade Amós, Louisa e Minnie, a nosso ver, além do que há de verossímil como expediente do retrato social, desponta com destaque, como antecipamos, o desajuste que o julgamento moral puritano mantém com a práxis social em tal contexto. Não obstante, as “feiuras” descritas por Hugo⁴² como expressão do grotesco, como têm seu lugar próprio no ambiente terreno, se revelam de forma mais proeminente quando ao desgaste moral se soma uma construção bizarra ou então ridícula dos caracteres físicos, e isso se dá com o suposto coro da obra de O’Neill: os três apresentam corpo exageradamente gordo e comportamento em certa medida espalhafatoso; a corpulência, por si só, é imagem da inadequação e do excesso. Neste ponto, se contrapõem aos Mannon, que projetam efígies agradáveis – isto é, mais condizentes aos gostos e/ou padrões estéticos de fisionomia e vestimenta inculcados no inconsciente coletivo. Tal diferenciação nos leva, conseqüentemente, a três considerações que cremos importantes de serem destacadas.

O contraponto com os coros gregos perpassa os mais variados pontos de construção de sentido – a capacidade de julgamento dos que julgam é posta em dúvida, na obra de O’Neill, seja pela baixa estirpe, pela moral questionável, pela falta de manifestação de sabedoria, ao que se completa a imagem do ridículo.

42. HUGO. *Do grotesco e do sublime*.

A ridicularização faz a ponte com o segundo ponto a comentar, qual seja, a abertura ao cômico. Desde o início da trilogia está marcado o tom burlesco que cercará as figuras corais. A cena de abertura, em que aparece também Seth, velho e esquelético, acentua ainda mais tal fator. Não estamos diante, claro, de um tipo de comicidade que desperta o riso escrachado. No revés, parece que o que se busca é uma espécie de contraponto à inflexão trágica que, porém, não afasta a ação como um todo de sua severidade: se há exagero, ele não desconstrói o verossímil porque se disfarça de retrato de caracteres, postos de maneira estereotipada; o risível está sempre adjacente ao movimento trágico, que se vai construindo ao longo da obra, como estratégia que usa da dessemelhança para dar suavidade e/ou promover a quebra, por momentos, da gravidade própria da tragédia.

Em terceiro lugar, há que se ter em conta, como já defendia Victor Hugo,⁴³ que o drama moderno coloca ao lado do belo o feio. Na obra do dramaturgo estadunidense, a dialética entre ambos ressalta a tragicidade pelo jogo de contrastes e está relacionada com o sentido de trágico que se agencia: os personagens adjuvantes distanciam-se, quanto a sua imagem, do núcleo trágico constituído pelos Mannon, porém a eles se aproximam em termos de índole. Contudo, comicamente, os servos e as pessoas do povo revelam suas “feiuras”, do início ao fim; as manifestam na completude de seus seres, da gordura à picuinha, do corporal ao “espiritual” como diria Hugo,

43. HUGO. *Do grotesco e do sublime*.

mas que mais bem poderíamos chamar, na obra de O'Neill, de "moral e psicológico". Em todas as instâncias do ser se manifesta claramente o desregramento. Já a família aristocrática da Nova Inglaterra representada na trilogia esconde sob uma imagem de altivez e pureza, isto é, "beleza", da casa, dos corpos, da postura, da fala, toda a feiura "moral e psicológica" que será responsável por crimes e autodestruição.

Essa oposição entre aparência e interior se expressa bem no comentário de Amós ao observar Christine: "Parece estar se escondendo por trás de uma máscara. Todos os Mannon são assim".⁴⁴ Com efeito, tanto para Christine como para Lavínia, Orin, Adam Brant e Ezra Mannon, O'Neill usa a comparação a uma máscara para se referir à lividez e rijeza do rosto, acentuando a noção de falsidade e agregando-a alguma nuance de "ausência de vida", o que aproxima o público/leitor, juntamente aos personagens que compõem o coro, de predicções como "falta de escrúpulo" e/ou de que tratam-se de indivíduos com menor predisposição à comisseração ou afeto.

Tal sentido se prolonga na imagem por completo de Lavínia (que coaduna com as declarações anteriormente citadas do coro) – "sua figura esguia, rigidamente sentada, [...] parece a de uma estátua egípcia"⁴⁵ – e de Ezra – "seus movimentos são exatos e duros como os de um boneco articulado [...] em atitudes posadas que sugerem estátuas de heróis militares"⁴⁶ – e se

estende à casa, na rubrica que abre o terceiro Ato de *A volta ao lar*, em construção com nuances de prosopopeia em que a fachada da mansão é tomada como se fosse a sua face:

São nove horas da noite, uma semana depois [em relação aos dois primeiros Atos]. A luz do luar cai em cheio sobre a casa, dando-lhe um aspecto algo fantástico e irreal. A alva e pura fachada de templo parece mais do que nunca uma incôgrua máscara fixada na sombria casa de pedra.⁴⁷

Em complemento à máscara, o que há de "irreal" e de "fantástico" na cena, usando da lua e do clima noturno como um todo em contraste com a alvura da edificação, promove a abertura ao mítico (no sentido de história falsa) e, por extensão, flexibiliza o rigor do verossímil, como que se abrindo um tom de sonho, ilusão e encantamento. Tanto a máscara, como a imersão em atmosfera de afastamento do "real" aludem, com algum teor de metaficcionalidade, ao caráter de reverberação que a realidade apresentada conserva em relação a um referente anterior, que habita o imaginário coletivo.

A máscara, mais que denotar características dos Mannon, coloca-os como "reencarnação" dos rostos dos atridas e nos remete ao teatro como forma de representação da realidade, das coisas e dos seres. O clima fantástico, em complemento, insere a ação, os acontecimentos em uma espécie de limbo em que não se sabe ao certo qual a natureza do que se passa,

44. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 41.

45. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 103.

46. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 109.

47. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 103.

qual o grau de “realidade”, de “verdade”, de “ficcionalidade”. Ou então, e em complemento, alude à impossibilidade de saber-se, em definitivo, onde termina o “verdadeiro” e onde começa o “falso”. Ou, ainda, e também de maneira complementar, que não há, efetivamente, distinção entre tais esferas de significação a não ser o sentido de tal a elas atribuídas pelo humano: tudo, ao fim e ao cabo, é produto das classificações, do amolduramento, da capacidade e disposição do humano em dar sentido às coisas, ou melhor, construir sentidos e, assim, construir as coisas em sua mente, como aponta a perspectiva teórica de Lima.⁴⁸

Assim, no sentido atribuído por Eliade,⁴⁹ a ideia de ciclo, retorno, repetição, desdobramento, se estende à esfera ficcional, ou tomada como ficcional em parte. Os princípios da repetição e do desdobramento, ambivalentemente, aplicam-se, em uma instância, ao que há de consciência sobre o processo escritural/composicional, isto é, criador e artístico, e em instância correlata, ao modo mesmo de consciência da realidade, à forma de classificação do real, que entrecruza em um mesmo plano de significação, o “real” e o “ficcional”, que assumem massa multiforme; sem fronteiras rigidamente delimitadas.

Conforme a linha de raciocínio que temos seguido a respeito da obra do dramaturgo estadunidense, se o trágico é universal, já que aplicado a todos pela natureza psicológica

própria do humano, parece que o sentido e/ou forma de manifestação da tragicidade é consideravelmente maleável e, por vezes, contraditória, estando dependente também de aspectos do social. O modo de declínio trágico dos Mannon é o “canônico”; ou seja, caem como caíam os gregos, por erros que se expressam pelo sentimento de vingança, de individualidade, de excessos relacionados ao poder e à paixão avassaladora: é o palácio dos Mannon como desdobramento da casa de Atreu. O declínio dos pobres, por outro lado, é menos “nobre”; é a decaída advinda das miudezas do dia a dia, dos excessos pequenos, dos erros contínuos e tão diminutos que não engendram um ciclo trágico complexo: é o errar que nada mais faz que deixar o indivíduo já sofrido e devastado por sua condição de existência no lugar de sempre. É a derrota diária do ficar onde se está porque não se consegue superar as próprias debilidades, fraquezas, faltas, para achar uma solução para a situação – social – deplorável. Ao contrário do que ocorre na *Electra* (413 a.C.) de Eurípides, não há em *Electra enlutada* um deslocamento que inverte o sentido da altivez dos poderosos para os humildes, como espécie de *re*-dimensionamento das noções de honra e nobreza. Em O’Neill, tais valores não se sustentam em nenhum personagem, ao fim e ao cabo; tratam-se de conceitos, no máximo, perseguidos inutilmente, como ocorre com Peter, por exemplo, ou usados como artimanha, por Christine, ou ainda, internalizados de forma deturpada por Ezra, que se

48. LIMA. Representação social e mimesis.

49. ELIADE. *El mito del eterno retorno*: arquetipos y repetición.

crê e tenta sustentar-se como honrado ao passo que esconde um passado *deshonrado*.

Tal constatação, ademais, assevera um certo teor de crítica social que reproduz não só na ação como na estrutura da obra o papel tangencial que a classe subalterna ocupa na organização social – no que diz respeito, claro ao protagonismo e ao desfrutar de status e/ou privilégios da posição social. Todos os demais, são, pois, como sombras dos Mannon. Se na estrutura grega aristocrática a manifestação disso na tragédia denota algo como “é o povo a seguir seus líderes”, na disposição dos estados modernos capitalistas se converte em “uma luta de classes que de luta realmente pouco há”, resumindo no seguir ou aproximar-se aos detentores de poder e ver-se neles representados em alguma medida por querer-se no lugar deles estar. Essa espécie de flerte com o poder está presente no coro que abre a trilogia como nas figuras do coro que vão ao funeral de Ezra e, não obstante, nos cinco homens que constituirão o coro da terceira obra da trilogia: um grupo formado por Seth mais quatro homens alcoolizados (Abner Small, Ira Mackel, Joe Silva e Amós Ames) que, estando diante da casa dos Mannon abandonada por ocasião da viagem ao estrangeiro dos últimos remanescentes da família, Orin e Lavínia, brincando com e temendo os fantasmas ali presentes, como outra forma de manifestação das idas e vindas no “recriminar” e “estimar” que comentávamos com destaque em Blake e Hills, se deixam encantar ao passo

que têm pavor em conhecer os mistérios da casa/família. A dinâmica gira em torno do desafio proposto por Seth a Small que entre na casa e ali passe a noite. Esse “flerte” com os Mannon, pois, é signo do desejo de experimentar o protagonismo, mesmo que se saiba ou suponha o conseqüente infortúnio que daí advenha.

JOE: Por Deus, se os espíritos são como os viventes, eu bem que deixava o fantasma da mulher de Ezra sentar no meu colo! M’m! (*Estala os lábios lascivamente*)

AMES: Eu também! Ela era uma uva!

SMALL: (*Com uma olhadela receosa para a casa*) O povo anda falando que é o fantasma dela que assombra o lugar, não é mesmo?⁵⁰

O “flerte” com o poder, no caso em específico, se funde com o “flerte” no sentido mais próximo ao do uso cotidiano, ligado à libido, e o álcool é o elemento encorajador, está claro, que substitui o vinho grego como catalizador da *hybris* como modo da “saída de si”. O desafio, em forma de aposta de dez dólares, aponta ainda outro elemento impulsionador: a ganância. Após prolongada cena cômica em que os amigos zombam do desafiado, Small acaba por entrar na casa – “SMALL: Vocês pensam que me assustam? Fantasmas não existem!”⁵¹ – e, pouco depois, de lá sai esbaforido e apavorado, acreditando ter visto algum fantasma:

50. O’NEILL. *Electra enlutada*, p. 257.

51. O’NEILL. *Electra enlutada*, p. 258.

SMALL: (*Alcançando-os – aterrorizado*) Deus Todo-Poderoso! Eu os escutei, vindo atrás de mim, e corri para o quarto do outro lado, e vi o fantasma de Ezra com a roupa de juiz vindo através da parede – e, por Deus, eu corri! (*Arranca uma nota do bolso e atira-a em SETH*) Aqui está o seu dinheiro, seu amaldiçoado! Eu não ficaria lá nem por um milhão! (*Isso quebra a tensão, e os velhos dão largas [...] gargalhadas, esmurrando as costas uns aos outros*).⁵²

52. O'NEILL. *Electra enlutada*, p. 264.

Podemos tomar tal passagem como simulacro com tom de pastiche da condição geral dos personagens que circundam os Mannon. Por questões mais ou menos “nobres” e pelo foco de interesse no que ali se passa, incorrem em excessos, desmedidas, atitudes longe de serem os crimes cometidos no círculo familiar que envolve o *gênos* mas que, sempre, parecem apontar para um vindouro desfecho que não pode ser o da aventura. Os dez dólares e vontade de passar-se por corajoso frente aos companheiros é o que faz com que Small enfrente suas debilidades não por valentia honrosa, mas por enfrentamento desmesurado do perigo. Se o perigo era “real” ou imaginário, é questão em aberto, porém se materializa para o sujeito como punição e, para ele, efetivamente, se faz presente e impulsionador do malogro.

Como o declínio, aqui, se dá nas pequenezas e no aparentemente transitório, o ciclo trágico parece converter-se em

ciclo cômico de encontros e desencontros. Afinal, a comichade é o elemento próprio da desconstrução da altivez, da grandiosidade. No entanto, subjacente ao espectro risível se fundamenta uma direção trágica da existência humana.

Aos Mannon, cada qual a seu modo, o fundo trágico do destino se revela à consciência, ao menos em alguma medida e em algum momento. Há, assim, a experimentação avassaladora do sofrimento trágico.

Por outro lado, como não enfrenta as “grandes questões” do humano de frente, ao sujeito comum nem mesmo é dada a condição de reconhecimento da razão do sofrimento: a vida é um eterno martírio, superada pela ignorância, por divertimentos passageiros e por anestésicos da consciência tal qual a bebida.

Estamos diante, assim, de uma espécie de tragicidade fluida, dissolvida no cotidiano. Esse é constituído de eternos retornos de fechamento e abertura que se confundem e entrecruzam: não há como saber qual a punição correspondente a qual ação; se há justiça por detrás de tal movimento ou ao menos equivalência de forças. A massa confusa dos acontecimentos parece esconder a significação profunda das coisas na pequenez com que, na superficialidade, se manifestam.

Assim, se ambas as formas de manifestação da tragicidade têm caráter universal porque concernentes à condição humana,

o modo clássico, expresso e revitalizado nos Mannon, dá ao indivíduo ao menos a possibilidade de reconhecimento da queda e compreensão de seu sentido – algo que pode ser visto, objetivamente, como um atenuante ou, subjetivamente, do ponto de vista do herói trágico, como um intensificador do sofrimento. O modo moderno e diluído que recai sobre o indivíduo comum, expresso nos coros de *Electra enlutada*, teria, por outro lado, na impossibilidade de percepção e ausência de sentido transcendente, um agravante, do ponto de vista do observador, porém, do ponto de vista do sujeito anestesiado, um sofrimento igualmente diluído e, portanto, mais facilmente suportado. Isso explicaria, finalmente, o desfecho da obra, que é, ainda que infortunado para todos, mais nefasto ou atroz para os Mannon que para os demais, que seguem com sua vida miserável.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 3.
- ELIADE, Mircea. **El mito del eterno retorno**: arquetipos y repetición. Tradução para o espanhol de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Emecé, 1972.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamênon, Coéforas, Eumênides. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- EURÍPIDES. **Electra**. Tradução de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Jackson; Ediouro, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara Crabbé Rocha. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias – Intertextualidades, Coimbra, n. 27, 1979.
- LEDUR, Daniela de Freitas. Um mito, três mulheres: aproximações e distanciamentos entre Electra (Eurípides), Electra Enlutada e Senhora dos afogados. In: SEMANA DE LETRAS, 11., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. Disponível em <<http://goo.gl/juvmnm>>. Acessos em: jul. 2015.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de Jacob Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. Representação social e mímesis. In: _____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- O'NEILL, Eugene. **Electra enlutada**. Tradução de Raimundo Magalhães Junior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

O'NEILL, Eugene. Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary. In: CLARK, Barrett Harper (Org.). **European Theories of the Drama**. With a Supplement on the American drama. New York: Crown, 1961.

PIQUÉ, Antonio. Eugene G. O'Neill y los dioses del Olimpo. **Boletín del Instituto de Estudios Helénicos**, Barcelona, v. 3, n. 1, 1969.

RABELO, Adriano de Paula. **Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues**. 307 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.