

Electra reduzida e ampliada em *Bodas ao cair da tarde*, de Ivo Benderⁱ

Renato Cândido da Silva^{*}

Orlando Luiz de Araújo^{**}

Resumo: No Brasil, o mito de Electra foi de interesse de diversos dramaturgos, como no caso de Ivo Bender, ao escrever *Bodas ao cair da tarde* (1983). Nessa peça, a fim de atender aos moldes de um texto breve de teatro, o mito grego é “reduzido”, condensado em poucas páginas. Mas também é “ampliado”, possibilitando uma nova leitura do conhecido mito da tradição clássica. Com esse propósito, o artigo visa a analisar o mito de Electra presente em *Bodas ao cair da tarde*, levando em consideração as principais mudanças e inovações empreendidas por Ivo Bender no processo de reescritura.

Palavras-chave: Reescritura. Electra. *Bodas ao cair da tarde*. Ivo Bender.

Abstract: In Brazil, the myth of Electra was of interest to several playwrights, as in the case of Ivo Bender, when writing *Bodas ao cair da tarde* (1983). In this play, in order to meet the molds of a brief theater text, the Greek myth is “reduced”, condensed in a few pages. But it is also “expanded”, enabling a new reading of the well-known myth of the classical tradition. To this end, the article aims to analyze the Electra myth present in *Bodas ao cair da tarde*, taking into account the main changes and innovations undertaken by Ivo Bender in the rewriting process.

Keywords: Rewriting. Electra. *Bodas ao cair da tarde*. Ivo Bender.

Resumen: En Brasil, el mito de Electra ha sido objeto de interés de varios dramaturgos, como en el caso de Ivo Bender, al escribir *Bodas ao cair da tarde* (1983). En esta obra, con el intento de ajustarla a los moldes de un breve texto teatral, hay una “reducción” del mito griego para condensarlo en unas pocas páginas, aunque también ocurra una “ampliación”, permitiendo una nueva lectura del conocido mito de la tradición clásica. Para este propósito, el artículo examina el mito de Electra presente em *Bodas ao cair da tarde*, poniendo de relieve los principales cambios e innovaciones emprendidas por Ivo Bender en el proceso de reescritura.

Palabras clave: Reescritura. Electra. *Bodas ao cair da tarde*. Ivo Bender.

ⁱ Este trabalho teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

^{*} Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). <https://orcid.org/0000-0001-8976-8208> / E-mail: renatoliteraturaufc@gmail.com

^{**} Professor de Língua e Literatura Grega da Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio pós-doutoral pela Universidade de Lisboa (2015-2016). <https://orcid.org/0000-0001-9886-3733> / E-mail: orlando.araujo@ufc.br



O mito de Electra na dramaturgia brasileira

A personagem Electra, que, na narrativa mítica, trama e insta o irmão, Orestes, a matar a mãe, Clitemnestra, para vingar a morte do pai, Agamêmnon, assassinado pela esposa e o amante dela, Egisto, está presente em um mito grego de longa tradição épica. Também foi tema dos poetas líricos, aparecendo em “Xanto, Ferécides e, especialmente, em Estesícoro, de quem temos fragmentos de um poema intitulado *Oresteia*” (ARAÚJO, 2014, p. 15). Todavia, o tema que gira em torno dos descendentes de Atreu (Agamêmnon e Menelau), sobretudo o da vingança pelos crimes de sangue ocorridos no *génos* familiar, ganhou maior destaque com a tragédia grega e foi objeto de interesse dos três grandes tragediógrafos: Ésquilo (*Oresteia*, trilogia composta por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*), Sófocles (*Electra*) e Eurípides (*Electra*, *Ifigênia em Aulis*, *Ifigênia entre os Tauros* e *Orestes*).

No Prólogo (v. 1-139) da tragédia *Orestes*, a linhagem familiar de Electra, marcada por violentos crimes consanguíneos, é apresentada pela própria personagem (v. 5-18)¹:

Tântalo, o filho de Zeus, segundo dizem,
temendo pedra surgida acima da cabeça,
flutua no ar, e assim cumpre a sentença,
como dizem, porque homem com apreço
igual entre os Deuses na mesa comum,
teve língua irrestrita, péssimo distúrbio.
Ele gera Pélops, de quem proveio Atreu,
para quem a Deusa Rixa² cardando a lã
urdiu travar guerra com o irmão Tiestes.
Por que devo percorrer o inenarrável?

¹ Todas as citações de *Orestes*, de Eurípides, são traduções de Jaa Torrano.

² Referência à Cloto, uma das três Parcas. Na mitologia grega, Cloto tece, Láquesis mede e Átropo corta o fio da vida.

Atreu lhe matou o filho e deu banquete.
Calo as sortes de permeio, de Atreu é
o ínclito, se mesmo ínclito, Agamêmnon
e Menelau, de mãe cretense – Aérope

Menelau desposa Helena, e Agamêmnon, Clitemnestra. Dessa última união,
continua Electra,

somos três filhas, de uma só mãe,
Crisótemis, Ifigênia e eu mesma, Electra,
e o varão Orestes, da mais ilícita mãe (v. 22-4).

No palco trágico, já temos os protagonistas, resta-nos, então, perscrutar “a fonte causadora dos sucessivos males que sacudiram e que continuam a aluir a casa da estirpe de Atreu” (ARAÚJO, 2014, p. 17). Na *Electra*, de Sófocles, o Coro faz referência a Pélops, a partir de quem, por ter cometido uma *hybris*³ primária, todas as desgraças se originaram:

Ó antiga corrida multidorida de Pélops,
como foste devastadora para esta terra!
Desde que Mírtilo, afogado, foi morto,
do carro todo dourado,
com violentos golpes,
tendo sido arremessado ao mar, nunca
afastou-se desta casa o golpe multidorido (v. 505-15)⁴.

Em concordância com a classicista March (2015), todos esses personagens estão presentes em um dos mitos gregos mais violentos, com suas rixas familiares, maldições

³ “Palavra grega para ‘orgulho ou arrogância funesta’. A *hybris* leva o herói a agir e 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. 197).

⁴ Todas as citações de *Electra*, de Sófocles, são traduções de Orlando Luiz de Araújo.

e assassinatos geradores de vingança de geração após geração. Quando Pélops mata Mírtilo, inicia-se a sequência de sucessivas mortes: em desentendimento familiar, Atreu e Tiestes, filhos de Pélops, matam o irmão, Crisipo; posteriormente, Atreu mata os filhos de Tiestes e o faz comê-los em um banquete; Agamêmnon, filho de Atreu, mata sua filha Ifigênia em sacrifício em honra aos deuses; Clitemnestra, ao perder Ifigênia, sua filha predileta, mata o marido; para vingar o pai, Orestes mata sua mãe, Clitemnestra. Em um espaço de duas gerações, tem-se, no seio de um pequeno grupo familiar, “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. 158-159). Ou ainda, como diz a personagem Cassandra na peça *Oresteia, o canto do bode*, de Reinaldo Maia, “A casa dos atridas é odiada pelos deuses, é testemunha de crimes de parentes, é um ensanguentado matadouro de homens” (MAIA, 2010, p. 131).

Sendo fonte inesgotável do saber, esses mitos da Antiguidade clássica “provocam fascínio e continuam a ser recepcionados pelos autores, em diversas manifestações artísticas e em variados contextos. Ainda hoje, os autores voltam-se às fontes míticas para escreverem suas obras” (ARAÚJO; SILVA, 2021, p. 78) e, no Brasil, o tema dos atridas serviu de inspiração para diversos dramaturgos. Todo o espanto ante o trágico, oriundo da casa de Atreu, que Romilly (2013) chama de “monstruoso”, está presente em uma quantidade significativa de peças brasileiras, a começar pela *Clytemnestra, a rainha de Mycenae. Tragédia em 5 actos* (1844), da primeira metade do século XIX, de Joaquim Norberto de Sousa Silva. Essa foi a 9ª peça publicada no *Archivo Theatral*, editado por J. Villeneuve & C (Cf. BLAKE, 1970), do qual saíram importantes fragmentos na *Minerva Braziliense* (1844), sob o título “A leitura de uma tragédia inédita”. Essa peça, que versa sobre a rainha de Micenas, foi escolhida, como destaca Santana Júnior (2020), para ser encenada na reabertura do Teatro de São Francisco, após suas reformas. De Joaquim Norberto, autor da fase inicial do teatro romântico no Brasil, há ainda o registro no qual afirma que ele abriu mão de escrever outra tragédia, *Morte de Atreu* (Cf. ADÊT, 1844), que, embora não finalizada, tratava do tema dos atridas.

Após a primeira criação inovadora desta *Clytemnestra* na cena nacional, pois o autor quis “enriquecer sua nação, ainda nova, com huma tragedia tirada da historia

antiga” (ADÊT, 1844, p. 364)⁵, o Brasil conta com outras reescrituras do mito dos atridas. Do repertório brasileiro, destacam-se: *Electra no circo* (1944), de Hermilo Borba Filho; *Senhora dos afogados* (1947), de Nelson Rodrigues; *Ifigênia de Ouro Preto* (1972), de Stella Leonardos; *Clitemnestra vive* (1975), de Marcos Caroli Rezende; *Bodas ao cair da tarde* (1983) e *Trilogia perversa* (1988, composta por *Colheita de cinzas – 1941*, *As núpcias de Teodora – 1874*, *A ronda do lobo – 1826*), de Ivo Bender; *Ana Clitemnestra* (1986), de Carlos Henrique Escobar; *Ifigênia* (inédita – 1989), de Wagner Salazar; *Noturno em Vargem das Pedras* (1993), de José Paulo Moreira da Fonseca; *A família de Electra* (1995), de Ivo de Castro; *Só, Ifigênia, sem teu pai* (inédita – 2002), de Sérgio Salvia Coelho; *Ori Oresteia* (2004), de Viviane Juguero; *Oresteia, o canto do bode* (2007, trilogia composta por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*), de Reinaldo Maia; *Clitemnestra: uma canção de amor* (inédita – 2008), de Juliana Veras; *Âmbar* (2012), de Ronaldo Ventura; *Ifigênia* (inédita – 2012), de Cássio Pires; *Peça íntima* (2013), de Adão Vieira de Faria, dentre outras⁶.

Embora haja, no Brasil, uma tradição de dramas míticos que trata do tema dos atridas, é com o escritor gaúcho Ivo Cláudio Bender (1936-2018)⁷ que o citado mito se destaca. Na dramaturgia brasileira, Bender foi um dos autores que mais reescreveu mitos gregos de temas trágicos e, ao adaptá-los para os contextos nacionais, especificamente

⁵ A citação mantém a grafia do texto original, publicado em 1844.

⁶ Por mais que Cassandra, concubina de Agamêmnon, não pertença aos descendentes de Atreu, ela é uma personagem importante nas tragédias gregas que tratam do mito dos atridas (Cf. ÊSQUILO, 2013). Na dramaturgia mítica brasileira contemporânea, temos duas versões do mito de Cassandra: *Aos que virão depois de nós* *Kassandra in process* (2001), criação coletiva do Coletivo Tribo de Atuadores Ôi Nois Aqui Traveiz (Cf. SANTOS, 2004); e *Efeito Cassandra - na calada da voz* (inédita – 2016), da atriz e dramaturga Cláudia Schapira.

⁷ O escritor Ivo Cláudio Bender nasceu em 1936, em São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, e faleceu na capital gaúcha, em 2018. Sua formação na área de Humanas rendeu-lhe os títulos de Mestre e Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Foi professor universitário, lecionando no curso de Arte Dramática, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na tradução, verteu para a língua portuguesa obras dos autores Jean Racine, Emily Dickinson e Harold Pinter. Na prosa, publicou *Contos* (2010) e *Quebrantos e sortilégios* (2015). Mas foi na dramaturgia que Ivo Bender mais se destacou. Influenciado pela estética do Teatro do Absurdo (termo cunhado por Martin Esslin), escreveu as seguintes peças teatrais: *As Cartas Marcadas ou Os Assassinos* (1961), *A Terra Devorada* (1963), *Auto das Várias Gentes no Dia de Natal* (1967), *A Casa atrás das Dunas* (1969), *Queridíssimo Canalha* (1971), *Quem Roubou Meu Anabela?* (1972), *O Auto do Pastorzinho e Seu Rebanho* (1972), *A Invasão das Tiriricas* (1972), *Sexta-feira das Paixões* (1975), *O Cabaré de Maria Elefante* (1981), *Mulheres Mix* (2000), dentre outras. As peças de Bender, além de manterem diálogos com os mitos da Antiguidade clássica, apresentam, também, fortes críticas sociais, a presença do humor, de recursos do fantástico e da estética do Teatro do Absurdo. Para mais informações sobre o autor: (Cf. BENDER, 1984).

sul-rio-grandense, suas peças estruturam-se, dramaturgicamente, de forma potente e com aspectos de tragicidade, semelhante ao que se encontra nas tragédias gregas. Referimo-nos à sua *Trilogia perversa*, composta por 1941 (na qual resgata o mito de Electra), 1874 (dialoga com a tragédia *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides) e 1826 (retoma o mito dos irmãos Atreu e Tiestes). Vale frisar que os títulos que compõem essa obra foram atribuídos na ocasião de sua publicação. Mas, após a primeira montagem⁸, dirigida por Decio Antunes, Ivo Bender manifestou a vontade de alterar⁹ os títulos originais, 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, infelizmente, não ocorreu], serão denominadas: *Colheita de cinzas – 1941*; *As núpcias de Teodora – 1874*; e *A ronda do lobo – 1826*” (ÁDAMS, 2013, p. 35).

Anteriormente à publicação de *Trilogia perversa*, os mitos da Antiguidade clássica já aparecem na obra do autor, especialmente em duas peças que integram *Nove textos breves para teatro*. Esse livro, publicado em 1983, é composto pelas peças *A alface*, *Crime na biblioteca*, *Tudo no divã*, *Amor gaúcho*, *A barra do tribunal*, *Casinha pequenina*, *Bye, bye sweet home*, *Fedra em fogo* e *Bodas ao cair da tarde*. Essas duas últimas, em particular, são reescrituras mitológicas; inusitadas do ponto de vista formal: a primeira resgata o mito de Fedra a partir da tragédia *Hipólito*, de Eurípides, e da versão neoclássica francesa, *Fedra*, de Racine; e a segunda retoma o tema de Electra. Com essas duas peças, conforme afirma Nunes, “o autor [...] consegue preservar a dimensão elevada do mito trágico através da força com que configura o impulso cego e avassaladores das paixões que arrastam os personagens à destruição e ao crime” (NUNES, 1985, p. 9). Dos citados dramas míticos de Bender, optou-se por analisar neste artigo os aspectos do mito de Electra presentes em *Bodas ao cair da tarde*, com o propósito de identificar o que mudou e o que permaneceu constante no processo de reescritura.

A dramaturgia “brevíssima” de Ivo Bender

⁸ *Colheita de cinzas – 1941*, *As núpcias de Teodora – 1874* e *A ronda do lobo – 1826* foram montadas, respectivamente, em 1996, 2000 e 2002.

⁹ Ivo Bender chegou à conclusão de que os títulos só com algarismos são “pouco comerciais”. (Cf. ÁDAMS, 2013).

Antes de mais nada, é necessário destacar algumas características importantes e basilares para a análise aqui proposta, que configuram os *Nove textos breves para teatro*. Para tal propósito, recorreremos à “Apresentação” feita por Luiz Arthur Nunes (1985) para o citado livro de Ivo Bender. No contexto acadêmico das Escolas de Arte Dramática, no que se refere à formação do artista de teatro, que lida constantemente com o exercício de interpretação, “[...] as cenas extraídas de obras ao nosso alcance, por melhores que sejam elas, não deixam de ser ‘pedaços’ amputados a uma estrutura completa em si mesma e que, por isso, normalmente se sustentam mal fora de seu contexto” (NUNES, 1985, p. 7). Em suma: em uma aula de interpretação, na qual as pessoas envolvidas se valem de uma cena (ou versos) de *Electra* de Sófocles, por exemplo, “não se pode deixar de analisar a peça inteira, de estudar a fundo seus personagens, o que complica excessivamente o trabalho, e especialmente para os alunos de menos experiência” (NUNES, 1985, p. 7). Assim, faltava no nosso repertório uma quantidade significativa de peças curtas, como o *sainete*¹⁰ espanhol, isto é, “um espetáculo curto, de ação condensada e direta” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 303). Nesse contexto, de caráter didático, Ivo Bender escreveu os *Nove textos breves para teatro*, a pedido de Sandra Dani e Suzana Saldanha, então professoras do Departamento de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O dramaturgo brasileiro resolveu “experimentar a mão compondo pequenos textos, de uma média de três a quatro páginas, cada qual constituindo uma obra completa e acabada, algo que estaria para a dramaturgia assim como o conto está para a literatura de ficção” (NUNES, 1985, p. 7).

A *Electra*, de Sófocles, por exemplo, dispõe de 1510 versos de diferentes métricas, *Bodas ao cair da tarde* tem pouco mais de três páginas¹¹. Se essa peça de Ivo Bender fosse

¹⁰ Na dramaturgia brasileira, “quem produziu muitos sainetes foi Oduvaldo VIANNA. O primeiro de sua autoria intitulava-se *O Castagnaro da Festa*. As personagens eram típicas: havia mulata do interior de São Paulo, portugueses, italianos, espanhóis, turcos, caipiras, cariocas e até um alemão. *O Castagnaro da Festa* começava num cortiço do Brás. E a ação se passava entre 1920 e 1925. As pessoas cantarolavam em diversas línguas e os pregoeiros anunciavam produtos nas ruas paulistas em diferentes sotaques. Guitarras alternavam fados com canções napolitanas.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 303).

¹¹ Com outro propósito, este recurso aparece em uma reescrita brasileira do mito da filha de Édipo, *Antígona Tropical (fragmentos de nãos)* (1999), de Reinaldo Maia. (Cf. MAIA, 2010).

escrita em versos, caberia no Prólogo (v. 1-120) da citada tragédia grega, e ainda sobriariam versos. Todo esse trabalho do dramaturgo brasileiro, de desbastar, sintetizar e condensar o mito grego em sua reescritura mitológica brevíssima, poderia “tropeçar facilmente na superficialidade. Acontece, porém, que Ivo Bender domina seu *métier*” (NUNES, 1985, p. 9). Daí surgiu a escolha do título deste artigo: na medida em que o mito de Electra presente em *Bodas ao cair da tarde* é “reduzido” (na forma), condensado em poucas páginas, com a finalidade de atender aos moldes de um texto breve, a peça é “ampliada” (no conteúdo), visto que o autor expande o campo interpretativo do conhecido mito da tradição clássica.

Nesse sentido, concordamos com a assertiva de Samoyault (2008), presente no livro *A intertextualidade*, de que a reescritura de um determinado mito não se trata simplesmente de uma “repetição” de sua história, pois ela também conta a sua história. Ao utilizar-se do mito de Electra, “um segmento mítico, que já foi aproveitado antes” (BENDER apud SILVA, 2011, p. 129), o dramaturgo brasileiro leva, “para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYULT, 2008, p. 117). Com isso, queremos dizer que o tema de Electra, ao ser atualizado por Bender, permanece vivo não só na dramaturgia e nos palcos contemporâneos brasileiros, mas também em nosso imaginário.

Portanto, há de se reconhecer as inovações empreendidas: por mais que as peças “brevíssimas” possuam caráter didático, já que sua finalidade primeira é a de servir de estudo aos alunos, os *Nove textos breves para teatro* apresentam ricas construções dramáticas. Utilizando-se do “esquema convencional da carpintaria teatral, Bender teve de configurá-lo de modo a fazer caber em poucas páginas toda a complexidade dos signos implícitos no discurso dramático” (NUNES, 1985, p. 9) e, no caso da peça *Bodas ao cair da tarde*, os aspectos do mito de Electra. De fato, nessa (re)criação do autor, a trama dramática que gira em torno da filha de Agamêmnon e Clitemnestra se torna mais simples sem, com isso, ficar mais pobre. Evidentemente que, para atender aos objetivos que se propôs realizar, Bender constrói a situação dramática da ação inicial de modo rápido e incisivo. Tudo é posto ao leitor/espectador de modo imediato. O tempo é reduzido e o espaço delimitado. Não há espaço para rodeios. O mesmo vale para os personagens, aos quais são atribuídos apenas os traços essenciais, ou necessários, para

que a trama evolua “com o desenvolvimento crescente até um desfecho que, não raro, apresenta uma reviravolta inesperada” (NUNES, 1985, p. 9).

Electra reduzida e ampliada em *Bodas ao cair da tarde*

A priori, a peça *Bodas ao cair da tarde* apresenta apenas três personagens femininas: Elvira (filha/ Electra), Clissandra (mãe/ Clitemnesta) e Teresa (empregada). Os únicos personagens de nomes gregos mencionados na peça são Orestes (irmão de Elvira) e Egisto (noivo de Clissandra). O Agamêmnon de Ivo Bender não é nomeado, apenas referido como “pai”, “papai” e “teu pai”. Diferentemente das tragédias gregas que tratam do mito de Electra, sobretudo as *Electras* de Sófocles e Eurípides, o citado drama mítico de Bender não apresenta as personagens de caráter elevado, tampouco ações de grandeza e estilo elevado que uma tragédia exige. Em contrapartida, todos esses elementos estão presentes nas já citadas peças que compõem a *Trilogia Perversa*, em que os mitos gregos são substratos da criação e inspiração dramática de Bender. No que diz respeito à *Bodas ao cair da tarde*, trata-se de uma peça que se limita ao cotidiano, a uma cena que flagra o momento de um conflito: o desamor entre mãe e filha. Quanto à ação dramática, transcorre na fazenda da matriarca Clissandra, mais especificamente, no quarto de Elvira, onde não há tempo nem para se “chegar na sala para ver a festa” (BENDER, 1985, p. 90) de casamento. O título da obra, nesse contexto, parece-nos sugestivo: a ação e conflito ocorrem num recorte temporal – ao cair da tarde. Antes mesmo que a noite venha, a peça finda.

Das tragédias gregas completas que chegaram até nós, três são consagradas à vingança de Orestes e Electra contra a mãe, Clitemnestra: *Coéforas*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; e *Electra*, de Eurípides¹². Se tivermos como ponto de partida a *Electra* de Sófocles, enquanto que essa tragédia começa com o Preceptor (v. 1-22), falando sobre o

¹² Em relação ao tema da vingança de Orestes nessas peças, de acordo com Pereira (1979), “[...] em *As Coéforas* a atitude de Orestes é simultaneamente dever religioso e crime [...], na *Electra* de Sófocles é apenas dever religioso, e na de Eurípides é somente crime” (p. 355).

retorno de Orestes¹³ à cidade de Micenas, ao “palácio dos Pelópidas, rico em desastres” (v. 10), para vingar a morte do pai, *Bodas ao cair da tarde* inicia com a fala da empregada Teresa: “Bem que podias tirar o luto, Elvira” (BENDER, 1985, p. 89). Logo em seguida, sabemos que a protagonista está enlutada por conta da morte do pai: “faz apenas um ano que meu pai morreu”. Imersa no silêncio e em seu luto fechado, a Electra brasileira recusa o pedido de Teresa, de tirar o vestido preto para colocar o “vestido azul-claro” (BENDER, 1985, p. 90), afinal, o casamento da mãe se aproxima.

Ainda sobre esse início de peça, significativa é a seguinte sequência de rubrica: “silêncio; ela está de costas para Teresa, junto à janela e olha para fora”, “silêncio; continua impassível à janela” e “silêncio; continua a olhar para fora como se estivesse à espera de alguém” (BENDER, 1985, p. 89). Sabemos também, mas apenas no final da peça, que a espera se trata do retorno de seu irmão, que, assim como na tragédia grega, chama-se Orestes. Esses são, portanto, os dois primeiros aspectos aproximativos que se podem estabelecer entre a obra de Ivo Bender e o mito grego: o luto e a espera por “alguém”. Semelhante à Electra de Sófocles, que está a esperar o regresso de Orestes “para cessar os males” (v. 304), a Elvira brasileira aparece enlutada pela morte do pai e espera o regresso do irmão para que possa realizar a vingança contra a mãe.

À medida que a peça avança e o conflito se intensifica, nos são revelados outros aspectos do mito grego, como, por exemplo, as informações a respeito da morte do pai de Elvira:

ELVIRA: [...] Aconteceu logo depois do almoço. Papai foi para o quarto. Descansar. Minha mãe foi com ele. Eu estava aqui, neste lado da casa. Ouvi um tiro. Em seguida, minha mãe aos gritos. Chamando. Dizendo que ele tinha se matado (BENDER, 1985, p. 92).

¹³ Após a morte de Agamêmnon, conforme mostra o relato do Preceptor na *Electra* de Sófocles, Orestes foi enviado, a pedido de Electra, para longe da cidade de Micenas, que temia as mãos assassinas de Clitemnestra e Egisto: “donde um dia, para longe dos matadores do teu pai, eu,/ da tua irmã e consanguínea te recebendo,/ conduzi, salvei e te alimentei/ até a mocidade – para seres o vingador da morte do pai” (v. 11-4). “Exilado, Orestes volta para assumir seu posto, almejando adquirir, assim, o estatuto de cidadão. Para tanto, até que consiga retirar o trono das mãos dos matadores, vai permanecer à margem da cidade, como um montanhês” (ARAÚJO, 2014, p. 18). Orestes é, então, um estrangeiro em sua própria terra.

Na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, é a própria Clitemnestra quem relata a morte do marido:

Fiz de tal modo (e isto não negarei)
a não escapar nem evitar a morte.
Inextrincável rede, tal qual de peixes,
lanço-lhe ao redor, rica veste maligna.
Firo-o duas vezes e com dois gemidos
afrouxou membros ali mesmo e prostrado
dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva
a Zeus subterrâneo salvador de mortos (v. 1380-87)¹⁴.

Em *Bodas ao cair da tarde*, o desdobramento dos fatos sobre o crime só ocorre em um segundo momento, e com a chegada de Clissandra. Enquanto a empregada Teresa sai de cena, para pôr a “toalha de linho e a louça da festa” (BENDER, 1985, p. 93), ficam mãe e filha sozinhas no quarto. Ao se deparar com a presença da matriarca, Elvira mantém o discurso do início da peça, “Eu não vou assistir teu casamento”, e acrescenta: “Casamento que começa com sangue não precisa de testemunha” (BENDER, 1985, p. 93). Nessa recusa, vem à baila, além do aflorado sentimento da personagem, marcado por rancor e ódio, a acusação de Elvira: “Tão leal que [Egisto] te ajudou em tudo. Se não fosse ele, você não teria feito o que fez” (BENDER, 1985, p. 94). A partir dessa fala, é esclarecida ao leitor/público a motivação do crime de Clissandra.

Na tragédia *Electra*, de Sófocles, a motivação do crime da rainha de Micenas, que levou Agamêmnon à morte, é demasiado conhecida¹⁵:

pois este pai, pelo qual sempre te lamentas,

¹⁴ Todas as citações de *Agamêmnon*, de Ésquilo, são traduções de Jaa Torrano.

¹⁵ Discurso semelhante é encontrado na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo: “Agora me condenas ao exílio do país,/ ódio de cidadãos e pragas clamadas do povo,/ outrora nada contrapusesse a este homem/ que desatento como da sorte de uma rês,/ sobejando ovelhas nos lanosos rebanhos,/ sacrificou a própria filha, meu dileto parto” (v. 1412-17).

foi o único dentre 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. 530-33).

O sacrifício da filha Ifigênia levou Clitemnestra a cometer o assassinato de Agamêmnon, juntamente com seu amante, Egisto. Em *Bodas ao cair da tarde*, os motivos que levam Clissandra ao crime passam a ser outros: recaem no abandono e na traição conjugal. Além do fato do marido de Clissandra tê-la abandonado por quase dez anos, por conta do trabalho que a cidade exige, ela afirma que o marido tinha outras “Mulheres! Era o que ele tinha” (BENDER, 1985, p. 94).

Mas a motivação, como diz Clissandra, não reside tanto no fato de ter ficado “sozinha, com a responsabilidade do comando” (BENDER, 1985, p. 95) da fazenda. Semelhante a Clitemnestra, ela acusa o marido de “ter matado” sua outra filha, o que nos leva, de imediato, a tecer um diálogo com o que fizera Agamêmnon com Ifigênia na tradição mítica. Todavia, a “culpa” pela morte da filha, que recai sobre o marido de Clissandra, não é a mesma que pesa sobre Agamêmnon:

CLISSANDRA: Ele matou tua irmã. Com a usura, ele matou tua irmã. O dinheiro que ele queimava na cidade com mulheres, ele negou para salvar a própria filha.

[...]

CLISSANDRA: Era preciso viajar para o estrangeiro. O tratamento era caro. Mas a cura era certa (BENDER, 1985, p. 95).

Portanto, a motivação que leva ao crime se distancia da tradição mítica, pelo motivo de que não houve morte consanguínea que, por dever religioso, exige-se a punição¹⁶. A culpa trata-se de uma negligência do pai, ao não pagar o tratamento de saúde da filha, deixando-a morrer – o que não o isenta da culpa, como acusa Clissandra.

¹⁶ Na tradição mítica grega, quando ocorre um crime de sangue (*hamartía*/falha) dentro do mesmo *génos*, religiosamente, deve ser vingado. De acordo com Brandão (1986, p. 77), “se a *hamartía* é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela do sangue e, por conseguinte, da *alma do génos* inteiro”.

Para além disso, se a Clitemnestra sofocleana não se mostra abatida (Cf. *Electra*, v. 549) pela participação no crime, pois sente-se vingada do marido, Clissandra também não demonstra remorso: “Fiz apenas o que tinha de ser feito. E faria de novo se preciso fosse” (BENDER, 1985, p. 94).

Antes que a noite venha e as cortinas se fechem, o casamento de Clissandra com Egisto bate à porta – necessita-se do desfecho. No *agon* final entre mãe e filha, a matriarca diz a Elvira que seu desejo é que a filha saia da fazenda, que vá para bem longe de suas terras. Ansiosamente, ela aguarda o retorno do filho para que, assim, consiga expulsá-la da propriedade. Orestes, que se encontra em viagem ao exterior, está voltando:

CLISSANDRA: Fica com teu luto. Mas longe daqui. Agora que teu irmão está voltando, vamos tratar disso.

ELVIRA (surpresa; seu rosto se ilumina; lenta): Orestes vem pra casa?

CLISSANDRA: Escreveu avisando (retira uma carta da manga da blusa e entrega-a a Elvira). Dentro de duas semanas ele está aqui (BENDER, 1985, p. 95).

Ao contrário de Clitemnestra, que, na tragédia *Electra*, de Sófocles, teme (v. 788) o retorno de Orestes, Clissandra lamenta a ausência do filho em seu casamento:

CLISSANDRA: Está quase na hora da cerimônia. Eu tenho que ir. Uma pena que teu irmão não possa estar presente (BENDER, 1985, p. 96).

Levando em consideração o aspecto da vingança presente na tradição mítica, a personagem Clissandra, ao lamentar a ausência de seu (possível) assassino, leva-nos a indagar se na sua fala há ou não uma ironia trágica, já que ela lamenta a ausência daquele que, supostamente, a mataria. Em Sófocles, é possível encontrar a ironia trágica de Clitemnestra, dentro do seguinte propósito: a fim de adentrar no palácio para matar Clitemnestra e Egisto, Orestes combina com o Preceptor que este deve anunciar (Cf. *Electra*, v. 680-763) sua morte,

[...] 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).

Ao saber da “morte” do filho, por meio de um relato mentiroso, Clitemnestra diz:

[...] acusando-me de assassinio
paterno [Orestes] ameaça realizar terrível vingança
de modo que um doce sono, nem de noite,
nem de dia, me cobrisse, mas o tempo
que passa conduzia-me sempre como morta.
Mas agora – pois neste dia livro-me do temor
dele e dela, esta que era o maior flagelo
convivendo comigo, sempre sabendo
o puro sangue da minha vida –
repousarei tranquila das ameaças dela (v. 778-787).

A ironia trágica, na definição de Pavis (2015), “é um caso de ironia dramática onde o herói se equivoca totalmente sobre sua situação e corre para sua perda, enquanto acredita poder safar-se” (p. 216), como ocorre à Clitemnestra grega. Ela não teve tal sorte, isto é, não repousou “tranquila das ameaças” (v. 787), pois foi pega pelas suas próprias palavras: nas mãos daquele que gerou, ela foi assassinada. Já Clissandra, antes de a peça terminar, escapa das mãos assassinas do seu filho, o que faz com que a ironia trágica seja desativada. Mas cabe a indagação: isso só ocorre pelo fato de que Orestes não regressou, ainda, da viagem? Na última fala da peça, quando beija a carta suavemente, levando-a para junto de si, Elvira sorri e diz: “Orestes está voltando!” (BENDER, 1985, p. 96). O fechamento da peça de Ivo Bender, que arremata a ação de Elvira no início da peça – de “olhar para fora como se estivesse à espera de alguém” (BENDER, 1985, p. 89) –, sugere um crime que ainda está por vir.

Enquanto a *Electra*, de Sófocles, culmina com o assassinato da rainha de Micenas, em *Bodas ao cair da tarde*, ocorre o contrário. E isso se dá pelo fato de que o conflito, dentro do propósito do dramaturgo brasileiro, é outro: muito mais que a realização da vingança – embora haja o intuito –, o conflito reside na negação de Elvira a comparecer ao casamento de Clissandra com Egisto, que, de capataz da fazenda, virou o dono da casa. Daí reside o tom prosaico de *Bodas ao cair da tarde*: Electra e Clitemnestra, heroínas trágicas gregas, são substituídas por Elvira e Clissandra, figuras populares que vivem em um cotidiano prosaico, cujos diálogos são marcados pelo coloquialismo.

Além disso, mais do que trazer à tona todo o horror do crime de sangue de filhos contra a mãe, a peça brasileira volta-se ao desvelamento da fragilidade do homem frente aos seus sentimentos, os quais são capazes de levar ao crime e, conseqüentemente, à ruína e à destruição de uma família¹⁷. Por isso, pode-se dizer que o dramaturgo Ivo Bender, em sua reescritura mitológica brasileira, rompe com a tradição clássica, sobretudo no que diz respeito ao tema do matricídio. À maneira de outra reescritura do tema de Electra na dramaturgia brasileira, *Clitemnestra vive* (1975), de Marcos Caroli Rezende, Clissandra não é assassinada. Mas, quando ela sai do quarto e Elvira sorri ao examinar a carta, por saber do regresso de Orestes, o desejo por vingança da Electra brasileira, que entendemos aqui como impulso que poderá levá-la ao crime, permanece aceso, mesmo quando, no fim da peça, a “luz apaga” (BENDER, 1985, p. 96).

Referências

¹⁷ É neste mesmo viés que sua outra reescritura mitológica brevíssima, *Fedra em fogo*, é construída, pois não termina em crime, e sim no desvelamento do sentimento de Fedra. Após trair o marido com o enteado, Fedra teme sua morte, pois o marido, Teseu, saiu da prisão e está voltando para casa: “vou morrer neste carnaval. Nada nem ninguém pode impedir minha morte” (BENDER, 1985, p. 85). Ao contrário de *Hipólito*, de Eurípides, Ivo Bender desloca, semelhante ao que fizera Racine, a fatalidade dos deuses (Afrodite) para a esfera humana. A culpabilidade trágica da personagem de Bender está intrinsecamente ligada ao fato de Fedra sentir-se responsável pela sua transgressão ao apaixonar-se por Hipólito: “Meu destino está escrito, gravado por minha própria mão” (BENDER, 1985, p. 85). De modo oposto, na tragédia de *Hipólito*, de Eurípides, Fedra apaixona-se pelo enteado por conta dos desígnios da deusa Afrodite: “Por seu desacerto comigo quero punir/ Hipólito ainda hoje; porque antecipei/ muito, não é preciso de muito esforço./ Ao ir-se ele outrora da casa de Piteu/ para ver e cumprir os veneráveis ritos/ à terra de Pandíon, Fedra, nobre esposa/ do pai, ao vê-lo teve o coração tomado/ por amor terrível, por meus desígnios” (v. 21-28).

- ÁDAMS, Marcelo. Tragédias gregas em terras gaúchas. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 13, n. 25, p. 35-49, 2013.
- ADÊT, Emile. A leitura de huma tragedia inedita. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, p. 355-364, 15 abr. 1844.
- ARAÚJO, Orlando Luiz de. Electra: gênese de um matricídio. In: SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2014. p. 15-33.
- _____; SILVA, Renato Cândido da. O herói, a ferida e a flecha: o resgate de Filoctetes em Ramom, o Filoteto Americano, de Carlos Henrique Escobar. In: PREZOTTO, Joseane; ARAÚJO, Orlando Luiz de; SILVA, Renato Cândido da (Orgs.). *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira*. Catu: Editora Bordô-Grená, 2021. p. 77-102. v. 2.
- BENDER, Ivo. Fedra em fogo. In: BENDER, Ivo. *Nove textos breves para teatro*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1985. p. 77-85
- _____. Bodas ao cair da tarde. In: BENDER, Ivo. *Nove textos breves para teatro*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1985. p. 87-96.
- _____. *Autores gaúchos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1984. v. 3.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. v. 4.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986. v. 1.
- TRIBO DE ATUADORES OÍ NÓIS AQUI TRAVEIZ. Aos que virão depois de nós *Kassandra in process*. In: SANTOS, Valmir (Org.). *Aos que virão depois de nós Kassandra in process: o desassombro da utopia*. Porto Alegre: [s.n.]: 2004. pp. 49-119.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon* (Oresteia I). Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013.
- EURÍPIDES. Hipólito. In: EURÍPIDES. *Teatro completo*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015. v. 1.
- _____. Orestes. In: EURÍPIDES. *Teatro completo*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016. v. 2.
- GUINSBURG, Jacob; 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.

- MAIA, Reinaldo. Oresteia, o canto do bode. In: _____. *Teatro reunido*. São Paulo: Folia Galpão, 2010. p. 117-167.
- _____. Antígona tropical (fragmentos de nãos). In: MAIA, Reinaldo. *Teatro reunido*. São Paulo: Folia Galpão, 2010. p. 169-173.
- MARCH, Jenny. *Mitos clássicos*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- NUNES, Luiz Arthur. Apresentação. In: BENDER, Ivo. *Nove textos breves para teatro*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1985. p. 7-9.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de cultura clássica: cultura grega*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. 2. ed. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2013.
- REZENDE, Marcos Caroli. Clitemnestra vive. In: TEATRO UNIVERSITÁRIO – 1975. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978. v. 10, pp. 193-219.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.
- SANTANA JÚNIOR, Odair Dutra. *As coleções de livros Bibliotheca Brasileira (1862-1863) e Brasília Bibliotheca Nacional (1862-1876): internacionalização de práticas editoriais e formação do cânone nacional*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2020.
- SCHAPIRA, Cláudia. *Efeito Cassandra – na calada da voz*. Inédito, mimeo, 2016.
- SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. Ivo Bender, o Senhor das Letras. *Manuscrita*, São Paulo, n. 21, p. 124-130, 2011.
- SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2014.

Recebido em 16/04/2021.

Aprovado em 04/05/2021.