

TRAGÉDIA CLÁSSICA E TRAGÉDIA MODERNA

Ivete Suzana Kist Huppes

FATES/RS

1. A TRAGÉDIA COMO GÊNERO

Com o objetivo de estabelecer os limites da tragédia enquanto gênero literário, valer-nos-emos inicialmente das indicações de Gerd A. Bornheim¹ que assinala os seus dois pressupostos: de um lado o homem, de outro o horizonte existencial do homem, também definido como ordem. Do conflito estabelecido entre esses dois pólos se gera a tragédia. Pode-se analisar, agora, quais as alterações, no interior do homem ou no seu horizonte existencial que podem produzir o conflito.

De acordo com Aristóteles,² a tragédia retrata homens em ação e esses homens caracterizam-se por gozarem de reputação e de fortuna, mas não se distinguem extraordinariamente pela virtude e pela justiça, a tal ponto que estão sujeitos ao erro (Hamartia), e efetivamente erram. A questão central se põe agora: o erro humano não é casual, não é efeito "do acaso e da fortuna", mas resultante da ação consciente, senão o tempo todo, pelo menos a partir dos seus lances principais. Temos então que o homem trágico está sujeito ao erro e ao errar reconhece que o fez, ele tem consciência da ruptura que essa ação desencadeia no cosmos. A partir daí não há mais salvação possível, porque mesmo que por alguma intervenção venha a se restabelecer a ordem ameaçada, o homem jamais recuperará a inocência e, por isso, perde as condições de reintegrar-se numa situação de equilíbrio natural, assim a reconciliação é impossível. Disso resulta a idéia de fatalidade que é muito forte na tragédia. Contudo a fatalidade liga-se também à força com que o homem é compelido ao erro. Ou seja, o homem erra até porque é falível. Recordemos a lição de Aristóteles mencionada

acima: as melhores tragédias retratam "o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro".³ De outra parte, o erro que o homem comete pode ter perfeita justificação do ponto de vista subjetivo e, portanto, ser um ato lícito sob esse prisma, porém, na esfera objetiva, o erro existe e com toda a gravidade. Neste quadro, delinea-se a fatalidade: a situação irreversível de caos humano, resultante do erro: *hamartia*, mas erro possível pela própria natureza falível do homem, ou, então, decorrente de uma situação justificada psicologicamente e, contudo, grave objetivamente. Assim, se há motivações para o erro, o resultado é todavia desastroso. Instaura-se uma ruptura interior, porque o homem sabe que errou, e um descompasso com a ordem, que foi rompida efetivamente.

Cabe agora examinar o segundo elemento da tragédia: o horizonte existencial do homem, aqui compreendido como uma ordem cultural objetiva, que é assumida por um povo ou por uma classe. Dá-se, então, que o homem, ou vive integrado a essa ordem, ou a viola através de suas ações. A ordem, o equilíbrio social uma vez violado pode voltar a se recompor pela expulsão do homem faltoso ou pela sua reintegração. Mas é, de qualquer modo, a tensão entre a ação humana e a ordem do mundo que gera a tragédia. Nela o homem ofende a ordem coletiva, portanto sua falta transcende os limites da individualidade e se torna geral, então também a reparação é superior às condições individuais. Deste modo fica claro que a tragédia não retrata o drama do homem diante de si mesmo, antes apresenta o momento em que o conflito do homem, visível na consciência que ele possui da sua própria falta, atinge também um espaço coletivo, na medida em que desestabiliza uma ordem existencial comum, da qual nenhum indivíduo é proprietário exclusivo. Ou seja, a tragédia se põe na relação entre o homem dilacerado e o patrimônio comum (ordem coletiva) abalado pelo erro do indivíduo. Assim a tensão não pode ser resolvida pelo arrependimento interior. É por isso que Gerd Bornheim defende a idéia que os ideais cristãos vêm a desvigorar o trágico: "se o subjetivismo é a tônica da cultura, passa-se a perguntar pelo sentido que possa ter a ordem objetiva".⁴ A tensão trágica só se desfaz pela eliminação ou reintegração do indivíduo como já assinalamos. Agora, a situação, o nó trágico, não apresenta solução possível: o homem terá sido

sempre pecador e a ordem sempre terá sido violada. Daí decorre que o gênero tem por característica a presença de erro cuja reparação é impossível e, desse modo, reaparece a fatalidade como marca do trágico tanto na esfera individual (o erro é do homem), quanto na relação homem-mundo (o erro extrapola o homem, ofende uma ordem maior do que ele).

Em suma, afirmamos que a tragédia como gênero possui características essenciais que limitamos às seguintes:

- a) o indivíduo entra em conflito pela compulsão ao cometimento de determinada ação e a consciência plena de que comete um erro objetivamente;
- b) o erro gera a culpa, na medida em que a repercussão do erro desequilibra o indivíduo e extrapola o âmbito do seu controle;
- c) a ordem cultural objetiva é violada pela ação do homem;
- d) cria-se a tensão na relação entre o conflito do indivíduo e o abalo à ordem cultural objetiva;
- e) a reparação do erro é impossível tanto do ponto de vista pessoal, quanto na esfera coletiva;
- f) a cumplicidade do homem com o mundo fica comprometida irreparavelmente. A solidão passa a ser o refúgio do homem.

2. A ÉPOCA MODERNA

A tragédia, como a delinearíamos acima, procede de ideais clássicos e nesse quadro radicam suas origens e sua conformação. Na antiga Grécia vingou, com efeito, uma filosofia de base idealista, que pôde compreender o mundo como uma super-estrutura integrada e integratória. Assim os valores eram resultantes de uma visão globalizada, em que, por exemplo, o religioso, o político não são vistos jamais como compartimentos separados.

À medida que a história progride, a visão cósmica do universo passa a ser substituída por uma concepção segmentada e não harmoniosa do universo. Ora, nesse contexto, a tragédia, se continua a existir, também sofre modificações e a principal delas diz respeito à perda de um horizonte existencial ordenado, ponto de referência e apoio à fragilidade do homem. Agora, sobre um pano de fundo esgarçado, avulta o indivíduo, em sua grandeza e em sua

vulnerabilidade. Como se vê, a tragédia se modifica substancialmente, pode-se até dizer que ela sofre um desvio importante: em lugar de assentar-se sobre uma base dupla: homem x visão cósmica, ela se restringe a focar o homem e seus conflitos, numa dimensão mais psicologizante do que político-social. Assim, a personagem é antes de tudo um indivíduo, não um representante universal da humanidade, ele é um índice da secularização, que começa na Europa já por volta do século XI.

De qualquer modo, a tragédia não perde seu lugar ao longo da história da literatura. Mesmo assumindo formas menos ortodoxas ela se mantém como gênero. No século XX, escritores representativos valeram-se dela para apresentar temas da contemporaneidade.

Como o fizeram Giraudoux, Sartre e O'Neill e de que modo suas composições se ligam à concepção clássica da tragédia é o que passaremos a ver.

3. GIRAUDOUX, SARTRE E O'NEILL: A TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA

De uma maneira sucinta, poderíamos afirmar que os textos modernos, que examinaremos, são tragédias mais de indivíduos do que do homem. Todas elas centram sua atenção em personagens que intentam superar suas limitações particulares, ainda que a *Electra enlutada*, de O'Neill, por exemplo, coloque a questão particular num quadro de maldição familiar muito forte. O que avulta invariavelmente é a perseguição de soluções particulares, para conflitos gerados no interior do indivíduo. Assim, se por um lado se perde em dimensão universal, se acrescenta verticalmente no perscrutamento da alma das personagens.

No conjunto do teatro francês do século XX, Jean Giraudoux se inscreve na chamada "idade estética" dos anos 20 e 30, teatro das zonas inexploradas e obscuras da alma humana. Se Giraudoux não pode ser contado entre os representantes do teatro engajado, no seu sentido estrito, suas peças têm origem ideológica a ponto de se enquadrarem na tendência geral da literatura francesa na época.

O enredo da *Electra*, de Giraudoux mostra que, desde quando Egisto e Clitemnestra mataram Agamenon, muitos anos se passaram e o rei Egisto assegurou a seu povo uma existência tranqüila e feliz. O passado foi esquecido e Egisto pensa que nada o virá revelar. Mas *Electra* existe e prepara a sua vingança. Sua presença con-

serva na cidade o remorso dos erros passados e impede que Argos sinta a consciência tranqüila. *Electra* não conhece a verdade, mas ela a pressente. O que a impele a se declarar é a chegada a Argos de um estrangeiro, um belo jovem em quem ela reconhece seu irmão. Então *Electra* obriga Clitemnestra à retratação e arma o braço de Orestes. Neste momento o Autor se afasta do mito antigo e o enriquece com um novo episódio: os coríntios acabam de invadir o território de Argos; para os combater e salvar a cidade Egisto tem necessidade de que *Electra* e Orestes o ajudem a alcançar a legitimidade no exercício do poder e isso se faria por seu casamento com Clitemnestra. *Electra*, no entanto, prefere ver a pátria invadida e devastada do que salva por alguém que tem as mãos sujas e contaminaria o povo, apesar da vitória obtida. *Electra* não cedendo, os fatos se precipitam: Orestes mata Clitemnestra e Egisto, a cidade é sitiada e queimada, mas a justiça triunfou. As palavras finais da peça são pronunciadas por uma humilde mulher do povo que pergunta a um mendigo, recebido no palácio de Egisto por desconfiar-se ser ele um enviado dos deuses, qual o significado da catástrofe: "— Que nome tem o que está acontecendo? Quando o dia se levanta como hoje e tudo está destruído e devastado e, no entanto, o ar está mais leve? Perdemos tudo, a cidade está em chamas, os inocentes morrem... mas os culpados agonizam à luz do dia que surge. Que nome tem isso? E o mendigo responde: — Um nome lindo, mulher Narsés, isto se chama a Aurora".⁵

Ao confrontarmos o texto de Giraudoux com os parâmetros da tragédia clássica, traçados na primeira parte do trabalho, verificamos que a personagem central entra efetivamente em conflito diante da opção entre salvar o povo ou punir o crime de Egisto e de Clitemnestra. E o conflito existe na medida em que qualquer das alternativas que seja escolhida implica perdas. Então, *Electra* opta pela morte do povo e salvação do seu ideal de justiça, ficando bem marcado o enfoque individualizante da peça. Independentemente da escolha de *Electra*, verifica-se a marca indelével do erro cometido por Egisto e Clitemnestra — raiz de todos os males subsequentes. A fatalidade faz-se presente na sucessão de desgraças desencadeada pelo assassinato de Agamenon, obra de Egisto e Clitemnestra, aparece também na obstinação de *Electra* em não intervir no curso dos fatos e deixar que tudo sucumba em favor da re-

paração da justiça. Isto quer dizer que o erro, uma vez cometido, é irreparável, a não ser que tudo se destrua.

Ao lado dos elementos apontados fica faltando o delineamento de uma ordem cultural objetiva que servisse de contraponto aos dramas particulares e pudesse mostrar a repercussão dos problemas para além da esfera individual. Esse equilíbrio do universo, anterior aos fatos narrados, não é tematizado na peça, tampouco aparece tensão na relação entre o conflito do indivíduo e a ordem cósmica.

Do exposto resulta que as ações se originam principalmente de motivações psicológicas e que as dimensões dos seus resultados são investigadas também no âmbito psicológico. Veja-se, por exemplo, que o papel de Electra é desviado da vinculação com o mito tradicional para sofrer amplo processo de psicanálise. Assim Giraudoux mostra que Electra foi traumatizada na infância e que esse traumatismo fez nascer nela o ódio por sua mãe. Mostra também que Clitemnestra não mata Agamenon porque este tivesse sacrificado aos deuses sua filha Ifigênia, nem porque, ausente o marido, se tivesse tornado amante de Egisto. Mata-o porque ele representa o inimigo, o opressor. E explica-se da seguinte forma:

— Sim, eu o odiava! E você vai saber afinal quem era esse pai admirável! (...) Uma mulher a princípio, não está destinada, de forma precisa, a ninguém. Mas há sempre, exatamente, um homem no mundo de quem ela não deve ser. O único homem a quem eu não devia pertencer era o rei dos reis, o pai dos pais, era ele! Desde o dia em que ele veio tirar-me de minha casa, com sua barba anelada com aquela mão em que o dedinho estava sempre levantado eu o odiei...⁶

Em resumo se pode dizer que a *Electra*, de Giraudoux não apresenta a dimensão universal, própria da tragédia vista ortodoxamente. O que ela faz é aprofundar-se na vida interior das personagens e posicionar-se ideologicamente em favor da justiça pura, da recusa do compromisso com qualquer forma de corrupção, mesmo quando essa recusa representa o sacrifício de milhares de vidas.

A obra de Sartre é representativa da chamada "idade social", que se desenvolveu, na França, durante a 2ª guerra mundial e no período pós-guerra. Essa produção "indica o desejo de subordinar, nas obras literárias, em prosa, o efeito estético a uma finalidade ética e o sentido universal a uma perspectiva atual no tempo e no espaço".⁷

A peça *As moscas*, sobre a qual nos deteremos, é de 1943 e tem como fonte histórica a ocupação da França pelos alemães e a luta travada pela Resistência. Contudo serve-se do mito trágico grego para desenvolver suas idéias, com o objetivo de evitar que as forças da ocupação não encontrassem motivos claros para proibir a peça. Além disso, outra razão para aproveitar o mito grego é que o distanciamento temporal e espacial favorece, da parte do espectador, uma atitude crítica e reflexiva e evita a pura identificação emocional com o problema.

As moscas mostra Clitemnestra traindo seu povo e colaborando com Egisto, o usurpador, para oprimi-lo, o que é uma alusão ao governo de Vichy. A atmosfera de degradação moral em que os franceses se sentiam envolvidos é comunicada ao povo de Argos. Esse sentimento de culpa, que envenena a população, é estimulado pelo conquistador que destrói, assim, a dignidade dos vencidos, impedindo a reação. Egisto transformou, com esse objetivo, o dia do remorso em festa nacional e lembra, cada ano, aos habitantes de Argos, que eles são seus cúmplices no assassinato de Agamenon. O símbolo da maldição que pesa sobre a cidade são as moscas que, desde o dia do crime, aí se encontram. Aqui se pode ligar a presença das moscas com a presença da ocupação estrangeira, lembrando a cada francês a humilhação permanente. Electra, que se recusa a pactuar com a mãe e com o usurpador, mas cuja revolta é importante, representa aquela parcela da população, que não se submete moralmente, mas não é capaz de organizar uma reação eficaz. Sua aliança com Orestes, seguida da decisão de matar os traidores, alude à Resistência.

Após a vingança, Electra se arrepende e maldiz o ato praticado. Esse elemento da ação praticamente inexistente nas versões gregas da tragédia, pois em Eurípedes tal momento é mais uma explosão lírica dos dois protagonistas. Aqui serve para discutir e aprovar o direito ao crime político como recurso contra a opressão. Electra afirma: "É pela violência que terão de ser curados pois não se pode vencer um mal senão com outro mal".⁸

Mas a peça permite o alargamento do plano político histórico, para a identificação da situação de Argos com a de uma situação de opressão vivida por qualquer comunidade humana e a luta de Orestes e Electra torna-se o símbolo da revolta contra essa opressão.

A atitude assumida pelo herói representa a refutação da moral evangélica da aceitação do sofrimento e a legitimação da violência quando a justiça está em jogo. Orestes aparece-nos como o símbolo do homem que descobriu que a consciência humana é a origem de todos os valores, que o estabelecimento de uma autoridade política ou religiosa não preexiste ao próprio homem, mas resulta de uma escolha e de uma aceitação sua que ele pode, sempre que isto lhe parecer justo, revogar. Deste modo, também aparece a liberdade como interior e pessoal. É por isso que Orestes declara: "Não sou senhor nem escravo, Júpiter. Sou a minha liberdade! Mal me criaste, deixei de te pertencer".⁹

Nesta perspectiva podemos concordar com Lilian Arantes,¹⁰ quando postula que *As moscas* representa uma versão audaciosamente moderna da tragédia grega, nela Orestes se torna o protótipo do homem que, libertando-se do sagrado e descobrindo a impostura dos deuses e dos homens, exerce sua liberdade através do próprio ato.

Ao confrontarmos a peça *As moscas* com os parâmetros traçados para configurar a tragédia clássica, percebemos que a afirmação da consciência humana como origem de todos os valores afasta a possibilidade de existir uma ordem objetiva, a qual pudesse ser ferida pela imprudência ou altaneria de um indivíduo. De modo que escasseia a tensão entre o conflito do indivíduo e o abalo à ordem cultural objetiva, pedra de toque da tragédia grega. Assim também temos o erro restrito ao indivíduo e não abalando toda uma estrutura exterior objetiva. Nesse contexto, em que o indivíduo é a medida de tudo, a tragédia sobrevive sem a dimensão universal que teve entre os gregos. Agora textos trágicos como *As moscas* debruçam-se sobre o drama particular, avaliando-lhe causas, desdobramento e repercussões. Com isso ganham em densidade pessoal o que perdem em amplitude horizontal.

Eugene O'Neill, conforme afirma a crítica e as palavras de Magalhães Júnior são textuais, "tem um lugar de excepcional relevo nas letras deste século e, especialmente, no teatro norte-americano, que reformou e elevou a alturas jamais atingidas. Tornou-se ele o responsável por uma floração de novos talentos, que se valem de suas audácias e experiências, libertando a cena dos Estados Unidos das convenções e limitações que até então prevaleciam".¹¹ *Electra enlutada*, a peça que examinaremos, foi representada pela primeira vez em 1931. É uma série de três dramas: "A volta ao

lar", "Os perseguidos" e "Os fantasmas". Transpõe a tragédia grega para o ambiente norte-americano, sob o ponto de vista da moderna psicologia, numa fusão de Ésquilo com Freud. A guerra de Tróia é substituída pela guerra civil americana, na qual lutam Ezra Mannon e seu filho Orin Mannon. A casa de Atreu passa a ser a mansão dos Mannon, na Nova Inglaterra. Da mesma forma que a casa de Atreu, a dos Mannon também é marcada por culpas ancestrais: o irmão do velho Abe Mannon, David, se casou com uma mestiça, serviçal da casa, a quem engravidara e teve um filho chamado Adam Brant. A época é a primavera ou verão de 1865-66.

A peça desenvolve o tema do amor, ódio e morte, aparecendo os Mannon como avessos a sentimentos inocentes e plácidos. Ainda na primeira cena de "A volta ao lar" Lavínia (Electra) declara: Não sei nada a respeito do amor. Não sei nem quero saber! Eu odeio o amor!"¹² As personagens vivem paixões escusas, como é o caso do amor de Lavínia pelo pai, Ezra Mannon, e o de Orin pela mãe, Christine Mannon, chegando os dois a disputar as atenções do amado de maneira ostensiva e ciumenta. Os sentimentos se exacerbam com a descoberta de que a mãe, Christine, é amante de Adam Brant, o Mannon bastardo, por quem Lavínia também está apaixonada. Deste modo, mãe e filha aparecem como rivais. Christine diz à filha: "Você tem tentado ser a esposa de seu pai e a mãe de Orin! Você sempre conspirou para tomar o meu lugar!" e Lavínia responde: "Não! A senhora é que tem roubado de mim todo o afeto, desde o dia em que eu nasci!"¹³ Na seqüência das ações, Ezra Mannon morre envenenada pela esposa, que deseja ficar com o amante, e este é morto por Lavínia e Orin e Christine também morre. Restam os dois irmãos, procurando se recompor dos dramas anteriores, mas Orin, perturbado, se suicida e Lavínia constata que só lhe resta a purgação dos crimes na solidão. Então resolve se encerrar na mansão familiar e se autopunir: "Eu sou a última dos Mannon. Tenho que me castigar a mim mesma! Viver aqui sozinha com os mortos será pior ato de justiça do que a morte ou a prisão! (...) Vou viver sozinha com os mortos, e guardar os segredos deles, e deixar que eles me persigam, até que a maldição seja resgatada e que ao último Mannon seja permitido morrer".¹⁴

Electra enlutada situa os personagens do mito grego em cenário moderno e recompõe as suas tendências incestuosas, mas o faz de modo a acirrar quase caricaturalmente essas paixões, num

clima de irreversibilidade. Coloca a questão de modo tão centrado nas peculiaridades da família Mannon, que fica limitada a possibilidade de transposição dos dramas a focados para outras situações. Com isso o texto perde em transcendência, fica comprometida sua amplitude e exemplaridade.

Como nas duas peças já examinadas, aqui também não aparece a questão da violação de uma ordem cultural objetiva, por obra da ação humana. Os acontecimentos ficam circunscritos a esferas limitadas. Abordam-se preferentemente ângulos e não situações globais. Na peça de Eugene O'Neill se ressaltam as relações doentias estabelecidas no interior de uma família, a ponto de erros se acumularem sobre erros, restando apenas a morte como possibilidade de solução. Por outro lado, não se vislumbra qualquer delineamento de uma ordem objetiva exterior às maldições de família, pelas quais os indivíduos são arrastados e aniquilados.

CONCLUSÕES

No confronto entre as características apontadas como essenciais para a tragédia grega e as obras modernas examinadas, verificamos um descompasso.

Assim, se o erro, como entidade objetiva, é o fulcro dos acontecimentos nas peças clássicas, nos textos contemporâneos nossos, o erro perde a possibilidade de ser visto objetivamente. Agora o indivíduo é a medida dos valores; as suas razões particulares relativizam qualquer medida geral, então não há mais erro objetivo.

A culpa, como sentimento resultante da violação de uma ordem que ultrapassa o indivíduo, é restrita, na tragédia moderna, à consciência do indivíduo. Isso decorre já do recuo no modo de encarar a universalidade dos valores. Centra-se a análise dos problemas numa perspectiva pessoal, de modo que os crimes e as culpas assumem também essa perspectiva pessoal, ou no máximo familiar, mas, de qualquer modo, particular.

Se na tragédia clássica ocorria o rompimento de uma ordem cultural vigente, nos textos modernos isso não se verifica, tão centrados estão eles em perscrutar as motivações e conseqüências dos atos particulares. Aqui não fica delineado um ordenamento cósmico, um equilíbrio no horizonte que transcende o homem, o qual pudesse parametrar as ações dos indivíduos e pelo qual se pudesse

conhecer as ações que abalasses essa estruturação objetiva e pudessem, então, ser tidas como erros (Hamartia). Deste modo não há erro objetivo, também não há culpa superior ao homem, e existe a possibilidade de remediar o erro — coisa impossível no passado —, por obra de um movimento da vontade, que se corrige e se reorienta. Isso porque, o erro não é encarado em dimensão coletiva, mas no âmbito do indivíduo.

Os textos clássicos descreviam o movimento da ordem para a desordem e desta para nova ordem, entendendo a ordem como situação harmônica de integração homem-mundo e a desordem como rompimento dessa harmonia. As tragédias modernas jamais apresentam o homem em harmonia cósmica, o máximo da ordem é, aqui, a harmonia psicológica, a consciência sem conflitos. Assim, a solidão não é o castigo maior, como entre os gregos, ela é a própria marca da condição humana. O homem é solitário por força da sua especificidade pessoal, não como punição resultante do erro. A cadeia erro-punição é seqüência obrigatória na tragédia clássica, mas não entre as produções modernas. Isso por não se acreditar que o binômio seja inseparável, já porque é muito difícil de fixar a ocorrência do erro, dadas as circunvoluções das motivações pessoais.

Diante do exposto, pode-se, então, concluir, pela mudança nas características da tragédia, marcada pela evolução entre a perspectiva objetiva, universal, para uma óptica subjetiva, psicologizante. Estas constatações não postulam, porém, nem em negação da tragédia, nem em desclassificação valorativa. O que se verifica é a subsistência do gênero com orientação compatível à visão de mundo contemporânea. Assim, a trajetória do gênero tragédia se afigura como signo das transformações que se operaram ao longo dos séculos: de uma concepção cósmica do universo passa-se a uma visão caótica, ou seja, compartimentalizada, onde os conflitos surgem da luta travada entre os segmentos, no desespero da sobrevivência.

Enfim, mudada a perspectiva, permanece, contudo, o drama do homem, o qual a tragédia se encarrega de perscrutar e desvelar.

NOTAS

1. BORHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1969. p.73-4.

2. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966. p.82.
3. Id. *ibid.*, p.82.
4. Op. cit. nota n.1, p.87.
5. GIRAUDOUX, Jean. *Electra*. Paris, Bernard Grasset, 1971. p.179.
6. Id. *ibid.*, p.167.
7. SOUZA-AGUIAR, Maria Arminda de. Teatro ideológico: Sartre. In: *Teatro Francês de século XX*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro/MEC, 1970. p.102.
8. SARTRE, Jean-Paul. *As moscas*. Lisboa, Presença, s.d. p.91.
9. Id. *ibid.*, p.165.
10. ARANTES, Lillian Almeida de Paula. Panorama do Teatro Francês no século XX. In: *Teatro Francês do século XX*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro/MEC, 1970. p.18.
11. MAGALHÃES JÚNIOR, R. O'Neil, o renovador do teatro americano. In: O'NEIL, Eugene. *Electra enlutada*, Rio de Janeiro, Bloch, s.d. p.11.
12. O'NEIL, Eugene. *Electra enlutada*. Rio de Janeiro, Bloch, s.d. p.49.
13. Id. *ibid.*, p.85.
14. Id. *ibid.*, p.347.