

**A PRISÃO DO CASAMENTO: LEITURA COMPARADA ENTRE A CLITEMNESTRA, DE ÉSQUILO, E A EMMA BOVARY, DE FLAUBERT**

**THE PRISON OF MARRIAGE: COMPARATIVE READING BETWEEN CLYTEMNESTRA, BY AESCHYLUS, AND EMMA BOVARY, BY FLAUBERT**

DOI: 10.18616/lendu.v6i2.7789

Tiago Irigaray<sup>1</sup>  
*tiagoirigaray739@gmail.com*

**RESUMO**

A pesquisa tem como objetivo entender como a intercompreensão entre línguas pode facilitar a comunicação de um imigrante adulto em seu processo de integração na sociedade brasileira. Para a metodologia foi realizada uma entrevista com um estudante universitário congolês, buscando compreender como as línguas das quais o imigrante já era fluente, ou de conhecimento intermediário, ajudou-o a se adaptar em um país tão distante da sua cultura de origem. Também, a pesquisa analisa a diversidade e dificuldade de fonemas entre as línguas, com enfoque no francês e português, analisando a multilinguagem existente e como ela se exerce.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intercompreensão; Línguas; Imigrante.

**ABSTRACT**

The research intends to understand how the intercomprehension between languages can facilitate the communication of an adult immigrant in his process of integration into Brazilian society. The methodology that has been used is an interview with a Congolese university student, seeking to understand how the languages in which the immigrant was already fluent, or with intermediate knowledge, helped him to adapt in a country so far from his culture of origin. Also, the research analyzes the diversity and difficulty of phonemes between languages, focusing on French and Portuguese, analyzing the existing multilingualism and how it is exercised.

**KEYWORDS:** Intercomprehension; Languages; Immigrant.

**1 INTRODUÇÃO**

*Prima facie*, não há nenhuma semelhança entre a heroína trágica Clitemnestra e a infeliz esposa burguesa Emma Bovary. Mais de 2000 anos separam as duas personagens e as

---

<sup>1</sup> Tiago Irigaray de Bem, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (PPGLET/UFRGS). Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e História da Literatura.

circunstâncias de cada uma são enormemente diferentes. Um olhar mais atento, no entanto, irá revelar que suas agruras, anseios e alegrias são mais semelhantes do que parecem – e têm origens comuns, a despeito da distância diacrônica que as separa.

De forma ampla, podemos dizer que há três questões principais que aproximam o universo dessas duas personagens tão distantes no tempo. A primeira é que ambas estão presas num casamento deveras infeliz com homens que detestam e sob uma cultura patriarcal que não permite que elas se libertem dessa situação; a segunda é que ambas encontram conforto em amantes; e a terceira é o dano involuntário que causam aos filhos. Analisarei pormenorizadamente cada uma das questões para ressaltar as insólitas semelhanças.

## 2 CLITEMNESTRA E BOVARY: CONTEXTUALIZAÇÃO

Clitemnestra é uma personagem central do mito da *Oresteia*. Clitemnestra assassina o marido, Agamêmnon, principalmente porque ele sacrifica a filha do casal, Ifigênia, num sacrifício pervertido para ir para a guerra de Troia. Então outro filho do infame casal, Orestes, orientado pelo Oráculo de Delfos, executa a própria mãe para vingar o pai. Derramar o sangue de um parente consanguíneo é um terrível ato húbrico que desperta a fúria das Erínias, as quais perseguem Orestes. Orientado por Apolo, ele vai até a *pólis* de Atenas e é julgado pelo tribunal e pela deusa homônima da cidade, que o absolvem. Às Erínias é garantido o culto religioso sob o nome de “Eumênides” (“As bondosas”) para que elas não devastem a cidade devido à decisão controversa do tribunal. O mito da *Oresteia* é uma ode ao tribunal ateniense e à justiça civilizada que encerra o ciclo de sangue geracional retratada.

A *Oresteia* é bastante citada na *Odisseia*: Canto I (v. 29-43), onde Zeus versa sobre os atos e o destino de Egisto, amante de Clitemnestra; Canto III (v. 248-275), quando Telêmaco indaga Nestor sobre como pereceu Agamêmnon; Canto IV (v. 512-537), episódio em que Menelau narra o que descobriu através de Proteu; Canto XI (v. 385-439), que dá voz à alma de Agamêmnon no Hades contando o que Clitemnestra lhe fez; e Canto XXIV (v. 191-201)<sup>2</sup>, no qual mais uma vez a alma de Agamêmnon ganha voz para exaltar Penélope e amaldiçoar Clitemnestra ao comparar ambas. Os dois mitos são bastante comparados porque a *Oresteia* é

---

<sup>2</sup> Todas as referências à *Odisseia* são de tradução de Frederico Lourenço (editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011).

anterior à *Odisseia* e há vários paralelos entre eles: Penélope e Clitemnestra (duas esposas deixadas cuidando do castelo e dos bens dos maridos que foram para a distante guerra, ambas cortejadas por pretendentes ante a incerteza do retorno dos esposos); Odisseu e Agamêmnon (heróis vitoriosos que retornam da guerra distante sem saber o estado de coisas da terra onde reinam); e, principalmente, Telêmaco e Orestes (jovens herdeiros que crescem com os patriarcas ausentes, vendo sua herança ameaçada e a difícil posição de suas mães). A *Odisseia*, em consonância, não começa com Odisseu, mas com Penélope sendo pressionada pelos pretendentes a escolher um novo marido, que, a partir desse casamento, seria o senhor de Ítaca. Sendo assim, a figura de Orestes funciona como um exemplo para Telêmaco: uma ominosa ameaça do matricídio que Telêmaco deve realizar caso sua mãe se case com um pretendente. O feito de Orestes é frequentemente citado por onde o jovem Telêmaco passa: Atena, Nestor e Menelau mencionam o feito de Orestes para Telêmaco como um exemplo a ser seguido (EDWARDS, 2013, p. 3; D'ARMS E HULLEY, 1946, p. 211). Felizmente, Penélope evita e engana os pretendentes até Odisseu chegar e o jovem filho do casal é poupado de executar a mãe.

Apesar de importante e validada por Homero, poeta épico que é, junto com Hesíodo, pedra-angular dos mitos gregos, a *Oresteia* é apenas citada em partes na *Odisseia* e já está consumada quando a última inicia. Quem narra pormenorizadamente os sangrentos episódios da família de Clitemnestra é o tragediógrafo Ésquilo na trilogia do gênero trágico *Oresteia*, composta das tragédias *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Tomarei a obra de Ésquilo como base porque se trata da retratação mais completa, no entanto, é importante observar que a *Oresteia* também é retratada em parte em outras tragédias, como a *Electra*, de Eurípedes e a também *Electra*, de Sófocles. Foi um mito muito conhecido e de grande repercussão na *pólis* ateniense que se refletiu como argumento jurídico naqueles tempos:

num caso passado no século V [a.C.], uma mulher acusada de ter assassinado o marido é processada pelo crime pelo enteado e defendida pelo filho, embora ela própria ainda estivesse viva. Dessa história, só chegou até nós a parte do acusador e é notável que ele não hesite em apelar para precedentes mitológicos ao caracterizar a madrastra como uma Clitemnestra ou tomar emprestado vagos argumentos da famosa *Oresteia* de Ésquilo, alegando que o dever de um filho consiste mais em vingar o pai do que em defender a mãe. (CARTLEDGE, 2002, p. 174).

Por sua vez, “*Madame Bovary*” é um romance francês de Gustav Flaubert, do século XIX, mais especificamente de 1856, amplamente conhecido como marco inicial do

Realismo. Retrata a triste história de Emma, uma mulher que cresceu na propriedade rural do pai e se casa, nutrindo muitas idealizações românticas, com o médico Charles Bovary, tornando-se então a Madame Bovary do título. Emma logo se vê desencantada e entediada com a vida de casada, fato que o marido simplório é incapaz de perceber e de remediar. Rodolphe Boulanger, ao contrário de Charles, percebe que Emma está infeliz e presa ao casamento e a seduz ardilosamente, marcando o início das aventuras extraconjugais de Emma. A moça vive intensa e apaixonadamente sua paixão, mas Boulanger não tem nenhuma intenção além da aventura e das veleidades do desejo. Decorrido certo tempo, ele deixa Emma a qual fica triste a ponto de adoecer. A moça tenta se recompor e se volta para a religião. Algum tempo depois, ela reencontra Léon, com quem tivera afinidade e desejo recíproco antes, mas nada fora consumado. Eles se tornam amantes dessa vez. Emma, novamente incandescente de paixão, contrai diversas dívidas por Léon que ela se verá incapaz de pagar. Além disso, passado certo tempo, Léon e Emma começam a se desentender. Léon não é capaz de pagar as dívidas que Emma contraiu por ele. Ela recorre ao antigo amante, Boulanger, que também não lhe ajuda. Aflita e atormentada pelas dívidas e por mais um desencanto, dessa vez com Léon, com quem teve a relação mais promissora (a única onde havia realmente alguma compatibilidade) e esmagada também por alguma culpa, Emma se suicida tomando arsênico. Léon se casa pouco tempo depois de Emma se suicidar. Charles descobre as infidelidades após a morte da esposa e o choque é tamanho que precipita seu falecimento. A progênie do casal, Bertha, fica órfã e é enviada para morar com a avó, a qual também morre no mesmo ano que recebe a neta. Bertha, então, é enviada para a casa de uma tia muito pobre e é obrigada a trabalhar numa fábrica de tecido de algodão. Aqui encontramos mais um estranho paralelo: Bertha, Electra e Orestes, todos os filhos sofrem pelos atos das mães – e também dos pais. Isso será analisado minuciosamente adiante.

“*Madame Bovary*” é um romance burguês no qual se torna evidente a retratação do cotidiano (AUERBACH, 2015, p. 437- 440; MORETTI, 2014, p. 83-84). O romance lança mão da prosa de “enchimento” em grande medida, o que lhe permite descrever minuciosamente o cotidiano e a morosa agonia de Emma, ao invés de construir uma narrativa que se dirige a um momento decisivo, “cardinal” do romance, sendo que o “enchimento” se torna a forma principal da escrita de Flaubert (MORETTI, 2014, p. 75-76). Tal escrita reflete a regularidade do trabalho exaltada pela burguesia, a sempre constante, rotineira e regular atividade de trabalhar para produzir riqueza. O próprio Flaubert admitiu que “*Madame Bovary*” era um romance que

exigiu mais paciência do que genialidade, mais trabalho do que talento (FLAUBERT *apud* MORETTI, 2014, p. 91). A obra reflete a regularidade burguesa e como ela é sufocante para as mulheres burguesas do século XIX, presas no patriarcado moderno. Outrossim, toda a obra de Flaubert representa exemplarmente o “gênero sério”, que está muito relacionado com o Realismo - o gênero literário da burguesia, um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia tal como a burguesia era intermediária entre aristocratas e servos quando surgiu - e que esse gênero sério se inclina mais para a tragédia do que para a comédia (MORETTI, 2014, p. 80). Tal inclinação também aproxima Emma Bovary de Clitemnestra: a segunda faz uma ação cardinal de enorme força dramática – executar o marido – e sofre com extrema intensidade ao morrer nas mãos do filho; a primeira faz ações de enchimento, muito menos impactantes do que as ações trágicas, mas sofre bastante, a diferente é que Emma sofre “pouco” mas sofre constantemente: ela está sempre aflita, sempre atormentada pelo tédio moroso que se tornou sua vida, ou pela angústia ou pela dúvida. O sofrimento de Emma é suportável, contudo, incessante, ela está sempre a sofrer. Emma sofre e faz ações “sérias”. Clitemnestra sofre e faz ações trágicas. O sério se inclina ao trágico, mas não alcança sua poderosa e hiperbólica expressão.

O gênero trágico, por sua vez, é completamente cardinal e se concentra em torno de um ato, uma ação (ARISTÓTELES, 2004, p. 49 e 58) (1450a e 1452b). No gênero trágico, não há espaço para personagens secundários como Homais, Hyppolite, Lhereux, Madame Lefrançois e outros que povoam a Yonville do romance de Flaubert e não estão relacionados com as ações de Emma. Cada tragédia se concentra inteira e firmemente em torno de uma ação. A saber, o ato de *Agamêmnon* é a execução do próprio Agamêmnon por Clitemnestra; o ato de *Coéforas* é o assassinato de Clitemnestra pelo filho, Orestes; e a ação de *Eumênides* é a absolvição de Orestes pelo tribunal ateniense. A tragédia se condensa e orquestra toda em torno da ação correspondente. Outra particularidade da tragédia se encontra na dicotomia entre o *mythos* (a linguagem metafórica, o mito, o rito) e o *logos* (a linguagem conceitual, racional, matemática) que vive dentro das tragédias (ROSENFELD, 2014, p. 188). É do *logos* que surgirá a Filosofia. Foi uma configuração muito *sui generis* - e única na Antiguidade - de democracia, tribunal civil, cultura retórica, valorização do intelecto e diálogo com o passado mítico-religioso (que se dá nas tragédias a através do diálogo do coro – o presente – com o passado – os heróis e heroínas (TORRANO, 2013, p. 19)) que permitiu o nascimento da

tragédia. A tragédia “*traduz aspectos da experiência humana até então desapercibidos*” (VERNANT E VIDAL-NAQUET, 2016, p. 1).

A história de Emma é trágica no sentido moderno de “trágico”, no sentido da “tragicidade da vida”, que é a forma como empregamos a palavra “trágico” hoje: “*o termo distingue e enobrece situações que expressam com particular pungência uma contradição fundamental entre os desejos mais profundos de satisfação e plenitude dos seres humanos e o indiferente universo no qual eles devem viver e fracassar.*” (MOST, 2001, p. 22-23). A frase citada descreve perfeitamente a situação de Emma. Na acepção moderna, trata-se do trágico como um aspecto da condição humana. A origem da palavra remete à Grécia Antiga, à palavra grega que nomeia o gênero: *tragikon* (τραγικον), que originalmente se referia muito mais ao gênero literário do que às agruras da existência do ser humano (MOST, 2001, p. 24-25).

A tragicidade no Realismo pode indicar que esse gênero sério carrega a herança do trágico, o que foi proposto pelos irmãos Goncourt:

Como vivemos no século XIX, num tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, perguntamo-nos se o que é chamado de “as classes baixas” não teria direito ao Romance; se este mundo sob um mundo, o povo, devia ficar submisso à interdição literária e ao desprezo dos autores, que guardaram silêncio até aqui acerca da alma e do corpo que possa ter. [...] Veio-nos a curiosidade de saber se esta forma convencional de uma literatura esquecida e de uma sociedade desaparecida, a Tragédia, estava definitivamente morta; se num país sem casta e sem aristocracia legal, as misérias dos pequenos e dos pobres falariam ao interesse, à emoção, à piedade, tão alto quanto as misérias dos grandes e dos ricos; se em suma, as lágrimas choradas lá embaixo poderiam fazer chorar como as que choram lá em cima. (GOUNCORT apud AUERBACH, 2015, p. 445).

Uma vez contextualizado o âmbito, o gênero literário e as demais particularidades de cada uma, Clitemnestra e Emma Bovary, podemos prosseguir para as semelhanças entre elas.

### **3 A PRISÃO DO CASAMENTO E O “MARIDO INIMIGO”**

Clitemnestra vivia numa sociedade pungentemente patriarcal na qual o casamento era uma relação de poder e a esposa era uma subordinada hierárquica do marido. Todo o poder e autoridade que Clitemnestra tem quando o marido está ausente lutando na guerra é um poder que provém do casamento. A esfera de liberdade e de autoridade das mulheres, que sempre foi limitada na Grécia Antiga, diminuiu muito na democracia excludente ateniense. Da Idade do

Bronze até parte do Período Arcaico, quando a Grécia ainda era majoritariamente aristocrática e sem cidades, a elite aristocrática tinha necessidade de formar alianças para proteger suas terras de invasores e de inimigos, sendo que uma das melhores formas de formar uma aliança era através do casamento. Uma vez unidas em casamento, duas famílias, dois clãs, apoiavam-se em tempos de necessidade e contra inimigos (FOLEY, 2001, p. 61-62). Esse é o tipo de casamento que uniu Clitemnestra e Agamêmnon e tal união garante uma autoridade informal às mulheres nos assuntos gerais - afinal, ela estava intimamente relacionada através do marido e dos filhos e filhas, e também do patrimônio da família – bem como uma autoridade advinda do seu esposo que permite que ela assuma comando do palácio e zele pelo local quando ele está ausente. Os mitos remetiam à Idade do Bronze (POMEROY, 1995, p. 93), portanto, Clitemnestra era uma dessas esposas, era o elo que unia duas famílias poderosas: a dos Atridas (de seu marido) e a de Tíndaro (a dela). Anos mais tarde, quando as *pólis* foram instituídas, essas cidades-Estado passaram a fazer alianças através das próprias forças militares, instituições e leis (FOLEY, 2001, p. 61-63; POMEROY, 1995, p. 93-95). As mulheres perdem, portanto, a função de consolidar alianças através de casamentos e, na *pólis* de Atenas, sem direitos e sem participação política, as mulheres foram reduzidas a uma função majoritariamente reprodutiva (IRIGARAY, 2018, p. 5). Havia também alguma participação religiosa das mulheres, mas em geral o poder e as decisões estavam nas mãos dos homens cidadãos. No contexto da *pólis*, seria mais difícil acontecer uma guerra como a Guerra de Troia: foi a união de clãs por casamento que facilitou a convocação de um grande exército para resgatar a supostamente abduzida esposa de Menelau. Uma *pólis* grega muito dificilmente faria guerra sob o pretexto de recuperar uma mulher sequestrada (IRIGARAY, 2018, p. 5). O próprio Heródoto versa sobre isto (em “*Histórias*”, 1.4):

Ora, conquanto não seja lícito raptar mulheres, dizem os Persas, é uma loucura vingar-se de um rapto. Manda o bom senso não fazer caso disso pois sem o seu próprio consentimento decerto não teriam as mulheres sido raptadas [...] os Gregos, por causa de uma mulher lacedemônia, equiparam uma frota numerosa, desembarcaram na Ásia e destruíram o reino de Príamo. (HERÓDOTO, 2019, p. 2).

Considerando as inúmeras violências que uma mulher raptada sofria, a culpabilização da vítima por parte de Heródoto é brutal, entretanto, o arrazoado do primeiro historiador cumpre o papel de proteger o poder patriarcal de qualquer esforço ou risco que ele possa correr por causa de mulheres.

Não há literatura sobre a vida privada do casal. Como vimos, o gênero trágico retrata um ato e não o mundo interior, a intimidade e o cotidiano, que são características da prosa burguesa, mais de dois milênios posterior. O gênero épico também não nos apresenta semelhante narrativa, de modo que podemos apenas inferir como era a relação de Clitemnestra e Agamêmnon. Pelas fontes, tudo indica que a relação não era boa. Agamêmnon tinha um temperamento autoritário e grande sede de poder e de glória. Logo no início da *Iliada*, Aquiles o alcunha de “*mais ganancioso dos homens*” (Canto I, v. 122<sup>3</sup>) (HOMERO, 2018, p. 113). O Atrida Agamêmnon também anuncia diante de muitos líderes helenos preferir Criseida à Clitemnestra (Canto I, v. 113-115) (HOMERO, 2018, p. 113). O Canto I da *Iliada* é marcado pela insatisfação de Agamêmnon em ser forçado a devolver Criseida (uma sacerdotisa de Apolo que ele tomou a força como prêmio de guerra) para o pai da moça, Criseis, que também é sacerdote de Apolo e em favor do qual o deus solar está castigando o exército comandado por Agamêmnon. A *Oresteia* deixa claro que a afronta não passa despercebida e nem esquecida por Clitemnestra: “*Ei-lo por terra o homem que me ultrajou, que fez as delícias das Criseidas*” (“*κειται γυναικός πεσδ ό λυμαντήριος, Χρυσηίδων μείλγμα των ύπ' Ιλίω*”) (*Agamêmnon*, v. 1438-1439<sup>4</sup>). A obra *Agamêmnon* também demonstra que há descontentamento geral com o herói trágico homônimo ao título por ter ele empreendido longa e sangrenta guerra apenas para resgatar uma mulher, Helena (v. 445-457); que o Atrida mandou saquear os templos dos deuses em Troia, o que caracteriza terrível *húbris* (v. 525-527); que Agamêmnon entra em casa pisando na tapeçaria púrpura, cor e objeto destinado a ser pisado somente pelos deuses, o que caracteriza mais um ato húbrico (v. 945-956) (ele resiste a tal ato, mas é convencido por Clitemnestra numa cena de agourento significado (PULQUÉRIO, 1969, p. 376)); e que há uma maldição geracional na família Atrida devido a um terrível ato que o pai de Agamêmnon, Atreu, cometeu: matar alguns dos filhos do irmão, Tiestes, e servir um banquete com suas carnes para ele (v. 1090-1097) – Tiestes é pai de Egisto, destarte, primo e inimigo de Agamêmnon pela incumbência de vingar o pai. Egisto se torna amante de Clitemnestra e consegue seu intento através dela. Maldições populares (v. 455-457) e as consequências de seus desmandos pairavam ominosamente sobre Agamêmnon, que não era muito querido pelo povo. No entanto, a ação

<sup>3</sup> Todas as referências à *Iliada* são de tradução de Frederico Lourenço (editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2018).

<sup>4</sup> As traduções das três obras que compõem a *Oresteia* são todas de Manuel de Oliveira Pulquério (editora Edições 70, 2008).

que causou a sua ruína e, simultaneamente, o maior ato que solapou completamente seu casamento com Clitemnestra foi o sacrifício de Ifigênia.

Nem o suposto temperamento difícil, nem a calúnia e as ofensas públicas envolvendo as concubinas do marido foram piores para Clitemnestra do que o sacrifício de sua filha pelas mãos do pai. O ato central, a gota d'água, aquilo que retira de Agamêmnon a possibilidade de qualquer redenção na tragédia de Ésquilo é o fato dele ter sacrificado a filha para fazer a guerra. A deusa Artémis impõe um ultimato a Agamêmnon: ou sacrifica a filha, ou não terá os ventos necessários para navegar para Troia. Agamêmnon escolheu sacrificar a filha, um sacrifício pervertido (ZEITLIN, 1965, p. 465-466) onde Ifigênia é imolada como se fosse uma cabra e com ares de que ela seria como uma “esposa de Hades” e o sangue do sacrifício seria como o sangue de sua primeira relação sexual (CHESI, 2014, p. 15-16). Não resta dúvida de que o sacrifício foi uma escolha de Agamêmnon (PULQUÉRIO, 1969, p. 367). O coro censura fortemente o Atrida por essa “demência funesta” (v. 219- 227).

Clitemnestra, que antes disso já suportava um marido de gênio difícil e que a humilhava publicamente, agora tem a filha assassinada por seu odioso cônjuge. Depois de sofrer muito por Ifigênia (v. 874-877) ela se torna capaz de todas as audácias e planeja o assassinato de seu marido inimigo. Tomar tal atitude significa valorizar mais sua relação com a filha, seu papel de mãe, do que sua relação com o marido, seu papel de esposa: “*If the female overvalues the mother-child bond, her own unique relationship, she will, in turn, undervalue the marriage bond*” (ZEITLIN, 1978, p. 168). Isso é inaceitável para uma cultura que prega a absoluta submissão da mulher ao marido e, ao mesmo tempo, como negar a ligação de uma mãe com seus rebentos? A consequência disso culminará no tribunal, em “*Eumênides*”, quando Atena vai determinar que os filhos são filhos do pai e absolver Orestes. Todos os personagens da tragédia, à exceção de Clitemnestra e das Erínias, vão defender que o pai é o único parente genético (CHESI, 2014, p.18). A mulher é reduzida ao papel de mera gestadora e nutridora da vida que vem da “semente” do homem. Se assim for, é possível culpabilizar Clitemnestra: Agamêmnon matou a própria filha, e não a filha *dela*, logo, ela não tem motivo suficiente para vingança porque, afinal, nenhum filho é filho de sua mãe, são todos filhos do pai: “*the Oresteia as a tragedy in which the characters try to justify inter-familial violence by withdrawing the authority of Clytemnestra’s maternal claim to the reproductive power of her maternal body.*” (CHESI, 2014, p. 20).

Não obstante, mesmo numa sociedade violentamente patriarcal a misoginia é como uma ideologia e não como um fato (POMEROY, 1995, p. 97) e uma afirmação tão forte quanto essa de negar a mãe como parente genética dos filhos parecia absurda para muitos até mesmo naquela época. O tribunal de juízes humanos empata em “*Eumênides*”, provando que os juízes atenienses não estão convencidos de tal afirmação. É Atena quem desempata numa solução *Deus Ex machina* que absolve Orestes *in dubio pro reo* (CHESI, 2014, p. 6). Não é possível que tão controversa afirmação não tenha ressalvas. O mito fundador do tribunal de Atenas involuntariamente revela o elemento de misoginia na justiça civilizada nascente.

Por sua vez, Emma Bovary não é movida por sentimentos maternos e seu marido não é autoritário. Charles é apenas medíocre, simplório e incapaz de perceber as sutilezas ao seu redor. A vida com ele é sufocante para Emma, o que é uma característica da agrura burguesa pela qual passam as mulheres no século XIX. A Luísa de “*O Primo Basílio*”, outro romance realista, vive um drama semelhante à Emma: o tédio e a falta de sentido na vida da mulher burguesa que o Realismo retratou com precisão. O patriarcado moderno que Emma sofre é menos violento do que o patriarcado antigo – ninguém contesta seu papel como parente genética dos filhos, por exemplo. O papel da mulher burguesa é claramente definido como o de esposa e mãe. No entanto, isso pode acarretar num grande tédio e num grande vazio. Viver para o marido e para os filhos não é viver para si e pode ser enormemente sufocante mesmo atualmente, como Leda, do romance “*A Filha Perdida*”, logo descobre (FERRANTE, 2016, p. 7). Ao contrário de Leda e em igualdade com Luísa, Emma também sofre do agravante das ideias romantizadas e idealizadas sobre o amor e o casamento que permeavam sua época: ela cresceu lendo romances românticos e queria um grande amor. O casamento com Charles logo se torna uma grande decepção, um fardo que ela é obrigada pelo patriarcado a suportar pelo resto da vida. Emma está dolorosamente presa ao machismo da época por sua situação e também por suas ideias.

Apesar de não tomar nenhuma atitude diretamente contra ela (pelo contrário, o marido frequentemente se preocupa com sua saúde e bem-estar) a completa incapacidade de Charles de perceber o que se passa no mundo interior da mulher lhe torna quase um antagonista. Ele simplesmente não é capaz de ver além das simples aparências. Emma sofreu muito com isso no início do casamento:

Se Charles tivesse desejado, entretanto, se tivesse percebido, se seu olhar, uma só vez que fosse, tivesse ido ao encontro de seus pensamentos, ela acreditava que uma abundância súbita se desprenderia de seu coração, como caem os frutos maduros das

árvores, quando se lhes encosta a mão. Mas à medida que se estreitava mais a intimidade de suas vidas, alguma coisa gradativamente a separava dele. (FLAUBERT, 2017, p. 56).

Emma percebeu que ele não mudaria e se resignar lhe doía muito. Mesmo Clitemnestra, duramente submetida pelo patriarcado antigo, tinha as liberdades (POMEROY, 1995, p. 93-95) maiores do que Emma enquanto mulher de classe alta: Clitemnestra podia ir e vir por Argos como bem quisesse e não era sufocada por normas sociais como ser mau visto socialmente uma mulher casada andar sozinha. Emma não pertencia à classe social baixa, as duas eram mulheres de classe alta ou, no caso de Emma, pelo menos classe média, esse termo burguês difícil de definir com exatidão e onde se esconde parte da burguesia (MORETTI, 2014 p. 12-13), mas estava restringida por outro tipo de circunstância (e de idealização). Na comparação entre as duas, é importante notar como o casamento da Antiguidade grega era desprovido de idealizações: toda noiva sabia que casar era um ato de dever, de papel social e “função de gênero” entre a mulher e o homem. É com o Romantismo burguês que vieram as idealizações que assolam Emma. Idealizar pode causar grande sofrimento.

A teoria feminista avançou muito nos últimos anos e nos permite olhar em retrospectiva e analisar melhor a situação. A ferrenha e agressiva diferença que Clitemnestra enfrenta por causa do patriarcado antigo é porque o gênero feminino é definido em oposição ao gênero masculino, a mulher é o “oposto diferente” do homem: “*A primeira limitação do conceito de diferença(s) sexual(ais), portanto, é que ele confirma o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem...*” (LAURETIS apud DE HOLLANDA, 2019, p. 122). A mulher era definida por sua diferença do homem, diferença na Antiguidade definida a extremos como levar a concepção da vida a ser masculina e reduzir a mulher ao mero papel de gestadora. Isso diminui de intensidade no tempo de Emma Bovary, mas não desaparece e a mulher ainda é definida como “um outro” em relação ao homem, que é o objeto epistemológico a partir do qual os gêneros são definidos. O gênero feminino foi encarregado, definido e classificado dentro desse sistema de gênero tendo o homem com peça central e é digno de nota que nem Agamêmnon (com todas as suas concubinas), nem Charles Bovary buscam nada parecido com o divórcio. O casamento é mais cômodo para o homem porque ele encarrega as tarefas limitantes às mulheres. Apesar de casado, Agamêmnon pode ter diversos casos extraconjugais e buscar desmedidas glórias; o matrimônio não impede Charles Bovary de trabalhar, mas impõe à esposa burguesa

que fique em casa e cuide da residência e dos filhos, sendo que Emma não poderia trabalhar mesmo se quisesse. O casamento é (era?) deveras mais cômodo aos homens, o que não surpreende quando compreendemos que as divisões de gênero foram pensadas e realizadas *a partir* do homem, tendo o homem como centro:

*As concepções culturais do masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente e nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais.* (LAURETIS apud DE HOLLANDA, 2019, p. 126).

Para as duas mulheres, destarte, o casamento era uma terrível prisão com papéis de gênero rigidamente impostos e definidos. No caso particular de Clitemnestra e de Emma Bovary, seus maridos eram obstáculos que impediam a plena realização delas, antagonistas. Milênios se passaram, mas o divórcio ainda não era permitido, o que é menos surpreendente agora que sabemos que o casamento era uma instituição muito cômoda para o homem, pensada a partir do homem e para o homem. A mulher permaneceu presa ao marido a partir de papéis de gênero dolorosamente definidos desde milênios antes de Cristos até os tempos de Emma Bovary – e um pouco além. O divórcio só se popularizou na segunda metade do século XX.

#### 4 A “SOLUÇÃO” NOS BRAÇOS DOS AMANTES

As relações extraconjugais são outro ponto em comum entre Clitemnestra e Emma Bovary. As duas buscam nos amantes a realização do desejo que nutrem: Clitemnestra quer um aliado para se livrar do marido (e, infere-se, um homem que realmente goste dela); Emma Bovary quer viver o amor romântico idealizado que ela tanto leu nos romances. Enquanto elas se mantêm unidas aos maridos por dever, elas se unem aos amantes por vontade.

A relação de Clitemnestra com Egisto é especialmente interessante porque ela desafia os estritos papéis de gênero da época. Egisto não foi guerrear, como Agamêmnon e grande parte dos heróis gregos. E ele também não mata seu inimigo, quem executa o plano, engana e mata Agamêmnon é a própria Clitemnestra. O máximo que pode ser dito a favor do amante é que ele seduziu Clitemnestra, agiu como um “*womanizer*” (FOLEY, 2017, p. 237) e também que ele se afirma autor intelectual do crime (v. 1604-1605). O coro o acusa exatamente

disso, chamando-o de “mulher” porque ele simplesmente ficou em casa, no leito com Clitemnestra, enquanto Agamêmnon foi para a guerra (v. 1625-1627). Ele também encara o coro de anciãos, idosos que há muito não eram mais capazes de lutar (v. 75-76) como inimigos e saca a espada contra eles (v. 1651- 1652) o que o rebaixa como guerreiro (TORRANO, 2013, p. 84), contrastando-o com o belicoso Agamêmnon ainda mais. Da mesma forma como Egisto é comparado com uma mulher, Clitemnestra é comparada com um homem. O vigia diz que ela tem “máscula vontade” (“γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ”) (v. 10). Também a eloquência e o intelecto eram considerados atributos masculinos na Grécia Antiga e o coro ressalta a inteligência e o conhecimento de Clitemnestra: “*Senhora, falas com a sensatez de um homem sábio. Ante as provas seguras que me deste, estou pronto a glorificar os deuses*” (“γύναι, κατ' ἀνδρα σῶφρον' εὐφρόνος λέγεις. εγὼ δ'ακούσας πιστά σου τεκμήρια θεοῦς προσειπεῖν εὐ παρασκευάζομαι.”) (v. 351-353). No entanto, não se trata de nenhum elogio. Inteligência, retórica e valentia eram vistas como características masculinas e, destarte, impróprias para as mulheres (ARISTÓTELES, 2004, p. 67; POMEROY, 1995, p. 98). Não é nada elogioso constatar tais características em Clitemnestra, pelo contrário, o comportamento esperado das mulheres é de submissão e modéstia (POMEROY, 1995, p. 98). Retratar Clitemnestra como alguém que, ao invés de se recatar ante os anciãos, demonstra abertamente seu conhecimento, contribui para a construção clássica que o mito faz de classificá-la como uma má esposa: sem recato nem modéstia, que fala em público e não só sabe mais do que deveria saber como demonstra que sabe. Acima de tudo, é claro, está o ato de eliminar Agamêmnon com as próprias mãos: poucas atitudes são mais próprias do gênero masculino do que esse tipo de violência. Eliminar um inimigo é uma das principais diretrizes do Código Heroico grego, no entanto, o código também é estritamente masculino e visto como não apropriado para as mulheres (FOLEY, 2001, p. 230). A insubordinada que se deita com o amante e que assassina o marido, seu principal superior hierárquico, e por isso ela “*embodies the greatest threats to the cultural system of which a wife is capable of*” (FOLEY, 2001, p. 201).

Apesar de tudo isso, o papel de Egisto é essencial porque, uma vez morto Agamêmnon, será necessário uma autoridade masculina para controlar a cidade, afinal, mulheres não tinham nenhum poder político *de facto*. Egisto também é um amante já em vias de ser “promovido” a marido oficial porque, desde o momento em que Agamêmnon sacrificou sua filha, Clitemnestra enxerga o Atrida como inimigo e não mais como marido. E, tal como o marido se jactou de sua proeza sexual com concubinas, Clitemnestra faz o mesmo: “*A Espera*

*não me pisa o palácio de Pavor enquanto acende fogo em minha lareira Egisto, benévolo comigo como antes, o nosso não pequeno escudo de audácia.*” (“οὐ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ, ἕως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ’ ἐστίας ἐμῆς Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί. οὗτος γὰρ ἡμῖν ἄσπις οὐ σμικρὰ θράσους.”) (v. 1434-1437). “Acender o fogo na lareira” é uma referência sexual e que denota a inversão de papéis de gênero, por ser a esposa ou a filha virgem quem geralmente é responsável pelo fogo da lareira (FOLEY, 2001, p. 214). Os anciões consideram essa inversão de papéis de gênero monstruosa (POMEROY, 1995, p. 99). Egisto está restrito ao espaço privado na maior parte do tempo e serve para satisfazer sexualmente a parceira de modo análogo às concubinas com Agamêmnon: “*É bem possível que as humilhações sofridas tivessem abalado a rainha antes dela se relacionar com Egisto, que a revalidou afetiva e sexualmente*” (IRIGARAY, 2018, p. 10). Portanto, apesar de possivelmente passar despercebido numa leitura anacrônica, quando olhamos sob a lente da *pólis* ateniense há uma enorme inversão de papéis de gênero.

As infidelidades de Emma Bovary são muito menos grandiloquentes e ousadas do que as de Clitemnestra e, de fato, ao contrário da Rainha de Argos que vai eliminar o inimigo que matou sua filha e assumir o trono com o amante, Emma vai seguir um destino digno de pena. É paralelo importante que nem Emma e nem Clitemnestra procuraram seus amantes: elas foram seduzidas por eles<sup>5</sup>. Boulanger consegue ver o que Charles é incapaz e decide, por puro desejo e capricho, seduzir Emma e iniciar um caso com ela. A aflita esposa tenta resistir, mas Boulanger a lê muito bem e prevê que os fortes desejos de viver um amor romanesco vão arrastar Emma para o adultério, como de fato acontece. É digno de nota que a cegueira de Charles involuntariamente ensejou a perfeita ocasião para o adultério enquanto Emma tentava resistir ao passeio de cavalo sugerido pelo pretendente:

- Por que não aceitou o oferecimento de M. Boulanger, tão generoso?
- Ela afetou um ar de embaraço, arranjou mil desculpas e terminou por dizer que poderiam comentar o fato.
- Ora! Que importa! – disse Charles, desdenhosamente. – A saúde antes de mais nada! Tu não agiste bem!
- E como queres que eu monte a cavalo, se não tenho roupas apropriadas?
- Pois vamos encomendá-las!
- As roupas fizeram-na decidir-se.(FLAUBERT, 2017, p. 171-172).

---

<sup>5</sup> No caso da *Oresteia*, as fontes originais não deixam claro quem tomou a iniciativa, mas muitos pesquisadores defendem a tese de que foi o sedutor “*womanizer*” Egisto (FOLEY, 2017, p. 237). A sedução também está de acordo com a imagem feminina de Egisto porque seduzir era um atributo considerado do gênero feminino.

A genuína e fragorosamente ingênua preocupação de Charles com a saúde da mulher é enervante para o leitor. Tal como não consegue perceber o que se passa com a mulher, Charles não nota as intenções do astuto Boulanger. Não é nenhuma surpresa que Emma se entregue ao ardente amante com grande ardor até o momento em que a relação entre eles desanda devido à dissimulação nada romântica do amante e, finalmente, à carta que Emma recebe do afetuoso pai. É só então que a esposa tem uma crise de consciência: “*E foi então que Emma se arrependeu! Perguntou-se a si mesma por que detestava Charles e se não teria sido melhor poder amá-lo. Mas ele não oferecia muitas oportunidades para essas coisas de sentimento*” (FLAUBERT, 2017, p. 188). É Emma quem trai Charles mas, ao mesmo tempo, é ela a vítima, e não Charles. É ela quem sofre, e não Charles até muito depois, e são esses sofrimentos e amantes que vão levá-la ao endividamento e ao suicídio. E tudo isso, todo esse enorme e modernamente trágico sofrimento, poderia ser evitado se Monsieur Bovary fosse simplesmente mais perceptivo.

Clitemnestra trai e é a algoz. Emma trai e, a despeito disso, é a vítima. A ilusão excessivamente romantizada de Emma a leva às traições e à culpa. Já Clitemnestra, uma mulher sem ilusões, trai apenas quando já decidiu que não considera mais o homem com quem casou como marido e decide voluntariamente aceitar outro consorte. Há um forte e interessante contraste aqui entre a mulher iludida e a mulher desiludida.

Apesar do romantismo desmedido da Madame Bovary, cabe a ressalva à ignorância de Charles. A mediocridade dele contribuiu tanto para a ruína do casal quanto as ideias romantizadas da esposa. Talvez tenha contribuído ainda mais. Talvez o grande algoz da família Bovary seja a estupidez mesquinha de Charles.

## **5 AS FILHAS E O FILHO PAGAM PELOS ATOS DOS PAIS**

As palavras finais do romance narram o tão triste destino de Bertha Bovary. A mãe que comete suicídio, a forma como ela presencia o cadáver do pai, a avó, para quem ela é enviada em meio à traumática ausência súbita dos pais e que morre no mesmo ano em que recebe a neta. Bertha Bovary é, então, enviada para uma tia muito pobre e precisa trabalhar numa fábrica de tecidos de algodão para sobreviver. Os acontecimentos erráticos dos pais de Bertha a condenaram à pobreza e à orfandade. A criança inocente paga o preço mais alto. É

pungente porque acontece numa idade extremamente tenra. Há um pequeno paralelo com o que Isabela Figueiredo diz sobre sua tenra infância, quando ela era ainda muito nova para entender os horrores ao seu redor: “*No princípio eu era de carne e estava na terra. Começou assim. Não pensei em mim como rapariga nem como branca nem como rica ou pobre. Não pensei porque não era preciso. Eu era de carne e estava na terra.*” (FIGUEREDO, 2020, pg. 7). Bertha Bovary era apenas de carne e estava na terra e todo esse horror prévio já havia acontecido.

Electra e Orestes, os outros dois filhos de Clitemnestra, também sofrem seu quinhão hereditário. Orestes procura o Oráculo de Delfos, o qual lhe diz para vingar o pai e matar a mãe e assim o transforma num herói com uma enorme carga trágica. Os irmãos vingadores, “filhos do pai” e inimigos da mãe, clamam constantemente estar agindo em nome da honra de Agamêmnon, não obstante, apresentam as próprias queixas e motivos pessoais. Em *Coéforas*, Orestes se ressentido de ser um exilado, privado da gloriosa herança paterna (v. 349-350 e 913). Electra expressa dor por ter ficado solteira e privada de casamentos por causa dos atos da mãe (v. 445-450). De fato, quando Clitemnestra concordou em se casar com Egisto, ela privou a herança dos filhos do antigo casamento. Clitemnestra fez tudo por uma de suas filhas, Ifigênia, mas não pensou muito nos outros filhos. Considerar Orestes e Electra, contudo, significaria não fazer absolutamente nada contra Agamêmnon e deixar o sacrifício de Ifigênia impune. E Clitemnestra não é nenhuma Medeia: ela enviou Orestes para ser criado com Píades para que Egisto não o matasse (*Agamêmnon* v. 879-885; *Coéforas* v. 914) e, apesar de solteira e reclusa, Electra continuou viva e amaldiçoando a mãe pelo castelo por muitos anos sem perder a vida.

Quando se coloca todo o peso da criação sob os ombros da mãe, qualquer pequena alteração dela pode lesar os filhos. E a mãe é, afinal, humana e complexa, sujeita a erros, erros que os homens cometem tão abundantemente, mas a mulher não pode errar. Mais do que isso: há uma ideia implícita na cultura de que a mulher deve se sacrificar pelos filhos. Essa responsabilidade assumida sozinha pelos filhos é esmagadora. Podemos ver isso mais claramente expresso na voz contemporânea de Leda: “*Naquela época, eu tinha uma dor de estômago constante por causa da tensão. Era o sentimento de culpa: eu achava que todo sofrimento que atingisse as minhas filhas era fruto do já comprovado fracasso do meu amor. Então logo acabei me tornando mais atormentadora.*” (FERRANTE, 2016, p. 46). A mulher que é mãe é privada do direito de errar e do direito de viver para si e não para os filhos e qualquer detrimento que seus rebentos experimentem recai como culpa sobre ela. Ocorreram

avanços no âmbito das relações e do matrimônio, contudo, ainda há muito a rever nas noções de maternidade e de paternidade. Nesse sentido, o romance de Ferrante é exemplar.

Tudo isso considerado, vimos que Clitemnestra e Emma lutaram para se libertar das normas patriarcais que as prendiam da forma como puderam, como entendiam ser melhor de acordo com o pensamento de cada qual. Entre ilusões, desilusões, erros, acertos, dúvidas, angústias e ousadias, ambas buscavam a liberdade de ser uma agente autônoma, seja para viver o desejo de uma união afetiva, seja para fazer justiça pela filha sacrificada. A constatação de tantos paralelos entre essas personagens tão distantes diacronicamente e de gêneros literários tão diversos testemunha o quão lentamente a condição da mulher se transformou. Ambas narrativas são “fósseis vivos”, evidências indiretas da História na Literatura (MORETTI, 2014, p. 23) cujo estudo revela a violência que se esconde em nossa cultura.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2004.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARTLEDGE, Paul (Org). **História Ilustrada da Grécia Antiga**. São Paulo: Ediouro, 2009.

CHESI, Giulia Maria. **The play of words – blood ties and power relations on Aeschylus’ Oresteia**. Berlim: DeGrutyer, 2014.

D’ARMS, E.F; HULLEY, K.K. **The Oresteia-Story in the Odissey**. EUA: The Johns Hopkins University Press, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, vol. 77, pg. 207-213, 1946.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

EDWARDS, J. **Reading Telemachus Through Orestes: Using the Oresteia to Explain the Odissey**. American Classical League, The Classical Outlook, vol. 90, nº 1, 2013.

ÉSQUILO. **Oresteia**. Tradução: Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2008.

FERANTE, Elena. **A Filha Perdida**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de Memórias Coloniais**. São Paulo: Todavia, 2020.

FLAUBERT, Gustav. **Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

FOLEY, Helene P. *Female acts in greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

HERÓDOTO. **História**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2018.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2011.

IRIGARAY, Tiago. **O aidós de Clitemnestra: política e poder no Agamêmnon de Ésquilo**. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 6, n° 2, p. 4-14, 2018.

MORETTI, Franco. **O Burgês**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MOST, Gleen. **Filosofia e Literatura: o Trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

POMEROY, Sarah B. **Goddesses, Whores, Wives and Salves: Women in Classical Antiquity**. Nova York: Shocken Books, 1995.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. **O problema do sacrifício de Ifigénia no "Agamêmnon" de Ésquilo**. *Humanitas*, v. 21, 1969.

ROSENFELD, Kathrin H. **Representações da inteligência feminina na Grécia Clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona**. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 17. n° 1, p. 187-214, jan./abril, 2014.

TORRANO, Jaa. **Agamêmnon**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ZEITLIN, Froma. **The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' Oresteia**. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 96. Johns Hopkins University Press, American Philological Association, 1965.

ZEITLIN, Froma. **The Dynamics os Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus Oresteia**. *Arethusa*, v. 11, n° ½, p. 149-184, 1978.