

DESEJO DE ABISMO: ABBIE EM TRAJES GREGOS

Dayane Rouse Fraga Lima
Emerson Silvestre¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: O presente trabalho visa a realizar um estudo comparativo entre a tragédia *Hipólito* (2007), de Eurípedes, e a tragédia moderna *Desejo* (1924), de Eugene O'Neill, com o intuito de observar a influência que a literatura clássica exerce na produção moderna e na contemporânea. Nas peças em questão, tal influência será observada, sobretudo, por meio das personagens femininas Fedra (*Hipólito*) e Abbie (*Desejo*) no que se refere ao amor sob a égide de Eros, que impulsiona ambas as personagens no decorrer das tramas a um abismo pessoal sem volta. Como aportes teóricos serão usados os estudos de Aristóteles (1996) e Williams (2002) acerca da tragédia e os apontamentos de Platão (2011), Paz (1994) e Comte-Sponville (1997) sobre o amor.

Palavras-chave: Literatura Dramática; Desejo; Eurípedes; Eros.

Abstract: The present work aims to conduct a comparative study between the tragedy *Hippolytus* by Euripides, and the modern tragedy *Desire Under the Elms* (1924), by Eugene O'Neill, in order to observe the influence that the classical literature has on the modern and contemporary production. In the indicated plays, such influence will be observed, mainly, through the female characters Phaedra (*Hippolytus*) and Abbie (*Desire Under the Elms*) as regards the love under the aegis of Eros, which drives both characters in the course of the plots into an personal abyss of no return. As theoretical supports, will be used the studies of Aristotle (1996) and Williams (2002) about the tragedy, and the notes of Plato (2011), Paz (1994) and Comte-Sponville (1997) about love.

Keywords: Dramatic Literature; Desire; Euripides; Eros.

1. Trabalho apresentado como requisito para aprovação na disciplina Teoria da Literatura IV: Dramática, ministrada pelos professores Drs. Elton Bruno Siqueira e Luís Reis na Universidade Federal de Pernambuco.

Introdução

Segundo Aristóteles (1996), a tragédia é um gênero maior, no qual se imitam os mitos. Essa concepção de gênero foi amplamente difundida e reproduzida através dos séculos. No texto de Eurípedes, observamos esse caráter da imitação dos mitos e dos homens maiores.

Contudo, fazendo um paralelo com relação à problemática do que se entende hoje por tragédia moderna, verificamos que a concepção aristotélica precisou ser modificada porque o conceito de trágico também foi modificado. Para Aristóteles, o trágico só poderia ser representado por personagens que fossem melhores do que os homens costumam ser, portanto, as representações do trágico traziam para o espetáculo atores encarnando reis, rainhas, ou deuses e semideuses. Hoje, entende-se que qualquer homem pode ser o protagonista de sua própria tragédia.

A partir dessas reflexões, buscaremos realizar a leitura da tragédia de Eurípedes, *Hipólito*, traçando um paralelo com *Desejo*, de Eugene O'Neill, mostrando, por meio do amor erotizado (Eros), que ambas as personagens femininas, protagonistas das peças, sucumbem ao desejo. Antes de realizar o diálogo entre as personagens, tentaremos ilustrar como se configura a nossa leitura de Eros nas peças em foco, utilizando o pensamento platônico como base, bem como as reflexões de André Comte-Sponville e Octavio Paz acerca do mesmo tema.

Vale ainda ressaltar que a peça de O'Neill, aqui posta em confronto com a de Eurípedes, foi publicada originalmente em 1924 com o título de *Desire under the elms*, foi referenciada e encenada em português sob os títulos de *Desejo sob os olmos*, *Desejo sob os ulmeiros* e *Desejo*. No nosso estudo, utilizaremos a tradução com o título de *Desejo*, publicada em 1970.

A tragédia: alguns apontamentos

Alguns teóricos acreditam ser a tragédia um modo dramático que só pode ser estudado e considerado no contexto clássico, por isso, impossível de ser abordada fora do pensamento grego. Entretanto, buscaremos, de acordo com os estudos de Raymond Williams (2002), considerar a tragédia em seu aspecto histórico, ou melhor, como a noção de tragédia veio sendo moldada ao longo dos séculos e é entendida na modernidade, sem pretensões de defini-la.

Algumas considerações acerca da tragédia grega, de acordo com o pensamento de Aristóteles e sua *Poética*, fazem-se necessárias. Segundo o filósofo grego, “é, pois, a tragédia a imitação de uma acção de carácter elevado” (Aristóteles 1996:110). Ou seja, para o autor, a tragédia era o gênero superior, pois imitava as ações dos homens maiores e tinha o mito como elemento mais importante. Além disso, tinha como objetivo principal suscitar o terror e a piedade, a fim de alcançar a purificação dessas emoções.

Tomando *Hipólito*, de Eurípedes, como exemplo, observamos toda a ação dramática girando em torno de uma família real: Fedra é casada com Teseu, soberano de Atenas. Ela se apaixona por seu enteado e, na impossibilidade de possuí-lo, suicida-se. Antes disso, forja, junto a sua ama, uma maneira de incriminar Hipólito para Teseu por meio de uma tabuinha que continha informações caluniosas de um possível incesto entre enteado e madrasta. Irado, Teseu resolve, então, pedir a Poseidon que mate seu próprio filho:

Hipólito atreveu-se a tocar em meu leito,
À força, insultando o olho sagrado de Zeus!
Pois bem, ó pai Poseidon: tu me prometeste
três graças, certa vez; cumpre uma, matando
meu filho. Não escape do dia em que estamos,

se verdadeira são, contudo, as tuas graças
(Eurípedes 2007:167)

O trecho acima suscita o terror por conta do medo que o público sente da ira de Teseu e dos deuses, e piedade, uma vez que a plateia sabe que Hipólito é inocente, como revelam os versos: “Zeus, que eu não viva mais, se sou um homem perverso/ que meu pai compreenda o quanto me desonrou,/ esteja eu morto ou vendo ainda a luz do dia” (Eurípedes 2007:187).

O desfecho trágico acontece com a narração da morte de Hipólito, um fragmento épico em meio ao dramático, na qual a profecia de Poseidon se concretiza matando o filho de Teseu esmagado nos rochedos. Uma imagem que, como pedia a tragédia grega, não se fazia perante os olhos do público, mas por meio da narração.

Outra característica da tragédia aristotélica diz respeito ao destino inevitável das personagens, profetizado pelos deuses. Em *Hipólito*, Afrodite abomina o comportamento do filho de Teseu, pelo fato de não venerá-la e de ser adepto de Ártemis, já prenunciando, em sua primeira fala, o destino trágico de Hipólito.

Fazendo um paralelo com *Desejo*, de O’Neill, podemos observar mudanças na configuração do trágico na literatura dramática moderna, a começar pela noção de imitação das ações. O surgimento da burguesia, e até mesmo antes disso, anunciava uma problematização da mimese. O que era para Aristóteles condição indispensável para se conceber a tragédia antiga – a imitação das ações dos homens maiores – é, na modernidade, expandida para todo o ser humano:

A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira

linha divisória. [...] Ironicamente, a nossa própria cultura burguesa começou por, aparentemente, rejeitar essa visão: a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto a tragédia de um príncipe. (Williams 2002:74)

A partir desse pensamento, temos em *Desejo* uma tragédia que gira em torno de uma família de fazendeiros no interior dos Estados Unidos. Nela, Abbie, terceira esposa do patriarca Cabot, aproxima-se do seu enteado Eben, com o intuito de engravidar para que seu filho seja herdeiro da fazenda. Contudo, induzida por Eros, Abbie acaba apaixonando-se por seu enteado a ponto de cometer um infanticídio contra o seu próprio filho, quando este ameaça ser a causa da separação com Eben.

Não é difícil relacionar o enredo de *Desejo* com o de algumas tragédias gregas. Abbie pode ser comparada à Fedra, de *Hipólito*, pelo motivo óbvio da paixão incestuosa, bem como com Medéia, por meio do infanticídio. É uma característica da literatura de O'Neill, o dramaturgo utiliza os temas das tragédias gregas e reinterpreta-os, valendo-se, para isso, de um suporte psicanalítico, com o intuito de colocar no palco não apenas personagens fictícias, mas uma fatia de vida real, em sua mais profunda representação.

O estudioso Adriano de Paula Rabelo, no ensaio *Eugene O'Neill e a tragédia moderna*, afirma que o dramaturgo “vê a tragédia como algo intrínseco à vida, tendo uma forte sensação da fragilidade da condição humana” (Rabelo 2010). De modo que se, para os gregos, o destino estava por trás de todos os acontecimentos, em O'Neill existe uma força que dá expressão ao homem em sua luta gloriosa face ao mundo. A nobreza do homem, para o dramaturgo, não se relaciona, pois, com sangue e descendência; nobre é aquele que tenta resistir à força que o oprime, mesmo quando está ciente que seu único fim é a destruição, o esmagamento: o abismo que habita em cada um de nós.

A tragédia moderna impregna-se, então, dessa atmosfera de profundidade intimista. O que era, para os gregos, o destino traçado pelos deuses, é agora a autodestruição da personagem. O único culpado pelo seu destino trágico é a própria personagem. A tragédia moderna caracteriza-se pela imagem da queda, isto é, pela ruína das personagens, provocada, principalmente, pelo desejo delas mesmas; em outras palavras, trata-se da tragédia da própria condição humana.

Dessa maneira, Abbie é a personagem que ilustra perfeitamente a imagem da queda: impulsionada pelo desejo de possuir a fazenda, engravida do enteado, mata o próprio filho em nome de Eros, perdendo não somente a fazenda, como o filho e a sua liberdade, uma vez que é presa no final da peça.

É interessante observar que a postura de Abbie no final, a vontade de ser presa como forma de sofrimento e de libertação pelo que cometera, assemelha-se ao flagelo dos heróis gregos, basta que nos lembremos de Édipo furando os próprios olhos como forma de redenção; ou de Teseu, com o filho morto nos braços lamentando e maldizendo Cípris. Isso nos leva a refletir que a tragédia moderna não é de toda uma forma de destruir a tradição grega; ela é muito mais uma forma historicamente modificada do sentimento trágico.

Note-se que o elemento trágico em *Desejo* não é e nem termina na ação do infanticídio (da morte), mas ele configura-se justamente no que vem depois dessa ação: na solidão culposa do homem perante sua queda.

Por buscar a profundidade de um escafandrista, O'Neill acaba por escrever uma tragédia “que termina com um homem nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou.” (Williams 2002: 143). No final da peça, o que fora desde o início objeto de desejo de todos – a fazenda – sucumbe ao fogo provocado pelo próprio Cabot, que prefere não deixá-la para ninguém.

A imagem arquetípica do desejo, entendido como Eros, é o que move Abbie durante a trama. Na peça de O'Neill, a imagem de Eros

não é representada do mesmo modo como em *Hipólito*. Na tragédia de Eurípedes, Eros aflora no texto como entidade enviada por Afrodite e exerce sua natureza desmedida sobre Fedra. Em *Desejo*, Eros não é sequer mencionado, mas está subentendido como um arquétipo que se faz presente na sucessão das ações e que também direciona Abbie ao abismo. Analisaremos melhor essa questão adiante.

Do amor

Uma reunião entre amigos com o intuito de comemorar a vitória de um deles em um concurso de tragédias. Comidas, bebidas e vários discursos acerca de um determinado tema: eis aí o cenário de *O Banquete* (2011), de Platão. Nele, somos apresentados a várias considerações acerca do amor e do desejo. É, porém, o discurso de Sócrates e seu diálogo com a sacerdotisa Diotima o motor de nossa análise.

Sócrates afirma que, mais importante do que fazer elogios ao amor, é apresentar-lhe a verdadeira face. E que essa não é, como apontam os outros sábios da obra, nem bonita nem bela.

Tal fato ocorre porque, para ele, o amor consiste em não estar completo, é a falta, como bem podemos observar no diálogo travado entre Sócrates e Agaton:

- Vamos a Eros. Eros é eros de algo ou eros de nada?
- De algo, é claro.
- Eros deseja e quer o que ele já tem ou deseja e quer o que não tem?
- O que ele não tem, penso.
- Observa bem. Em lugar de conjecturar, não será absolutamente necessário que assim seja: *quem deseja, deseja o que lhe falta, mas, se nada lhe falta, não deseja nada*. É espantoso, Agaton, o que acabo de dizer se me impõe como necessidade: o que eu disse é inquestionavelmente necessário. A ti não?

- A mim também, Sócrates.
(Platão 201 I:85. Grifo nosso)

O amor é visto como desejo, como Eros. Amor é amor a alguém ou a alguma coisa, é uma falta, é um desejar e um procurar no outro algo que sane a incompletude: o Eros é, pois, *a busca*, uma vez que não somos carentes daquilo que já somos (Platão 201 I).

Ao afirmar que o Homem é carente apenas daquilo que não possui, que Amor é desejo e que este é uma falta, o filósofo assinala que o ser humano sempre projeta para o futuro a manutenção do ser erotizado possuído no momento de execução da sentença:

- [...] Alguém poderia declarar: sou saudável e desejo sê-lo, sou rico e desejo ser rico, *quero o que tenho*. Poderíamos responder-lhe assim: homem, a riqueza, a saúde a força que possuis, querendo ou não, tu as desejas também no futuro. Presta atenção ao que dizes. Se afirmas “quero o que tenho”, na verdade, queres dizer “quero também no futuro o que está comigo agora” (Platão 201 I:87. Grifo nosso)

Na peça de O’Neill podemos observar como a personagem Abbie busca meios de preservar a permanência do amor de Ebben. Temendo perdê-lo, ela busca meios de convencê-lo da verdade do seu desejo (por ele e não pela fazenda), não medindo esforços para alcançar o seu objetivo, mesmo que isso implique o assassinato do seu próprio filho:

ABBIE: (*Depois de uma pausa, com uma terrível intensidade fria – lentamente*)

Se foi isso o que a vinda dele me trouxe... a morte do seu amor... a partida para longe... de você que é toda a minha alegria... a única alegria que eu jamais conheci... o paraíso para mim... então eu também o odeio, mesmo sendo mãe dele! (O’Neill 1970:143)

Ao nos dizer que Eros é falta de algo, Sócrates também aponta para o fato de que nós só buscamos aquilo que somos conscientes de não possuir, de modo que o amor não é procura apenas, mas sim uma busca consciente. No *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, o Professor André Comte-Sponville dedica um capítulo para tratar do amor. Para tanto, ele inicia seu discurso utilizando como referência *O Banquete*, e aponta que, apesar de o amor ser desejo e falta, tais palavras não são sinônimas para Platão:

Só há desejo se a falta é percebida como tal, vivida como tal (não se deseja o que se ignora que falta). E só há amor se o desejo, em si mesmo indeterminado (é o caso da fome, que não deseja nenhum alimento em particular), se polarizar sobre um determinado objeto (como gostar de carne, ou de peixes, ou de doces...) [...] Desejar uma mulher, qualquer uma, é uma coisa (é um desejo); desejar esta mulher é outra (é um amor, ainda que, isso pode acontecer, puramente sexual e momentâneo) (Comte-Sponville 1997:252)

Sob essa ótica, todo amor é um desejo, mas nem todo desejo é um amor. Este tem que ser uma busca consciente, como já foi apontado, mas também tem que ser determinado, é um faltar algo, como bem aponta o professor, mas particularmente.

Somado a tudo o que já foi mostrado, acrescentam-se as palavras da sacerdotisa estrangeira que inicia Sócrates nos “assuntos de Eros”, pois ela aponta que tal procura é a busca consciente e determinada pelo melhor:

- Corre, entretanto, uma versão segundo a qual erotizados vivem os que buscam sua própria metade. Meu amigo, penso, ao contrário, que Eros não busca metade nem todo, se estes não se encontram em bom estado (Platão 2011:99)

O Eros, portanto, não deseja o objeto ou o ser como ele é em si, e sim o ser ou objeto erotizado. Ele é sedento pelo melhor, pelo belo e pelo bom, pois deles carece. Mas afirmar que o amor é carente de tais virtudes não significa chamá-lo de feio e mau, como bem determina o trecho de uma das falas de Diotima abaixo transcrito:

- Não exijas que o não-belo seja feio nem que o não-bom seja mau. Vale o mesmo para Eros. Admites que ele não é bom nem belo; nem por isso penses que deva ser feio e mau, mas um situado no meio. (Platão 201 I:91)

A partir de tais considerações, Sócrates revela, pois, a verdadeira natureza do amor: trata-se não de um deus (uma vez que todos os deuses são bons e belos) como era pensado pelos outros participantes do banquete, mas sim de um *dêmon* – aquilo que está entre um mortal e um imortal.

Ao tecer considerações acerca do amor platônico, Octávio Paz, em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo* (1994), afirma que a preposição “entre” o define, uma vez que ele tem a natureza intermediária: é aquilo que está entre os deuses e os homens, e sua principal função é fazer o intermédio entre eles, pois, como diz o filósofo grego, “leva aos deuses assuntos humanos e traz aos homens instruções divinas” e “estando no meio, ele completa uns e outros” (Platão 201 I:93).

Um dos mitos de Eros diz que ele é filho de Poros (ou Caminho) com Penia (ou Penúria), e foi concebido durante uma festa em homenagem a Afrodite; Eros torna-se, pois, desejoso do belo, porque Afrodite é bela. Por ser filho da Penúria, é carente, tem fome e sede de beleza, é bruto, áspero, seco, sofrido: “descalço e sem teto, dorme no chão, ao relento. Por ter herdado a natureza da mãe, perambula às portas, perdido nas ruas, inquilino da miséria” (Platão 201 I:95).

Mas, por ser filho também de Caminho, possui espírito inventivo, decidido, é caçador corajoso, apaixonado, é engenhoso, tece artimanhas,

sortilégios, traça planos para alcançar o ser amado. É “I” por natureza: sempre vagueia entre a pobreza e a abundância, entre o deus e o homem, e, por não ser nem mortal e nem imortal:

- [...] floresce, vive próspero, morre e revive num mesmo dia, graças à natureza do pai. Escapa-lhe, entretanto, sem demora, o que o alcança, de sorte que Eros jamais empobrece nem enriquece (Platão 2011:95)

Essa imagem de Eros como sendo seco, sofrido e amargo está representada em *Hipólito* quando Fedra revela para sua ama:

Fedra: Entre os mortais, a quê damos o nome de amor?

Ama: Nada há mais doce, filha, e ao mesmo tempo amargo.

Fedra: É do segundo, então, que devo ter provado. (Eurípedes 2007:129)

Em *Desejo*, temos também uma clara representação de como Eros é inventivo quando busca atingir seus objetivos. Ao arquitetar seu plano de ficar com o primeiro objeto de desejo – a fazenda – Abbie não se importa de casar com Cabot, se isso vai suprir sua necessidade de possuir uma casa. Esse lado engenhoso de Eros se mostra novamente presente na mesma peça na cena em que Abbie se envolve sexualmente com Eben:

ABBIE: Quando entrei aqui, no escuro, parece que havia alguém.

EBEN (simplesmente): Mamãe.

ABBIE: Ainda sinto a sua presença.

EBEN: É mamãe.

ABBIE: No princípio fiquei com medo. Tive ímpeto de gritar e sair correndo. Mas agora que você chegou, parece que sinto uma doçura me envolver. (*Dirigindo-se para o ar, estranhamente*). Obrigada.

EBEN: Mamãe sempre gostou de mim.

ABBIE: Talvez ela saiba que eu também gosto de você. Talvez por isso ela esteja sendo boa para mim. (O'Neill 1970:106).

Nesse trecho, podemos observar como Abbie utiliza-se da maior fraqueza de Eben, que é a falta e a necessidade de uma presença materna para suprir suas próprias necessidades: um herdeiro, como forma de garantir para o futuro a posse da fazenda, como também o desejo carnal de possuir Eben.

Em *Hipólito*, essa essência de “caçador assombroso” de Eros é materializada no suicídio de Fedra, porque, por meio dele, ela busca uma forma de resguardar sua honra e Afrodite atinge seu objetivo de matar Hipólito, usando a rainha como um artifício:

FEDRA: Disseste bem. E acrescentarei o seguinte:
já tenho, sim, a solução para estes males,
de modo a garantir vida honrada a meus filhos
e me favorecer no momento da queda.
Não cobrirei de vergonha a casa de Creta
nem me apresentarei aos olhos de Teseu,
só por uma vida, com atos vergonhosos.

Corifeu: Que mal irreparável pretendes fazer?

FEDRA: Morrer. Mas de que modo, ainda vou decidir.

Corifeu: Evita os maus agouros!

FEDRA: Dá-me um bom conselho!
À Cípria que consuma, enfim, minha ruína,
Deixando a vida hoje mesmo, cumularei
De alegria – vencida pelo amor cruel.

Pois a um outro também há de ser funesta
minha morte, para que saiba não se orgulhar
com meus tormentos; associado a este mal,
aprenderá, compartilhando-o, a ser prudente. (Eurípedes 2007:155).

A existência de Eros é fundamental também, pois é através dela que o diálogo do homem com a imortalidade vai ser travado. Octavio Paz, na obra anteriormente citada, dialoga com Platão ao afirmar que “o amor é uma das formas em que se manifesta o desejo universal, consiste na atração pela beleza humana.” (Paz 1994:43).

Pois, como bem explica Diotima a Sócrates, todo homem deseja alçar a imortalidade, e o *Eros*, junto à fecundação, ato divino compartilhado por homens e feras, possibilita, em certa medida, esse desejo humano:

- Serei mais precisa, Sócrates. Fecundos são todos os homens, no corpo e na psique. Chegamos a certa idade, nossa natureza deseja dar à luz. Como a natureza não pode gerar no desprezível, deverá gerar no belo. Gerar, com o contato do homem com a mulher é um ato divino, a presença do imortal na vida mortal, compreende gestar e dar à luz. [...] Porque procriar é como permanente, o imortal no mortal (Platão 2011:101)

Podemos observar essa imortalidade em *Desejo* na fala de Cabot, quando o mesmo, em um diálogo com Abbie, diz:

Um filho *sou eu*, é o meu sangue, o meu. O que é meu deve ir para os meus. Assim continuará me pertencendo, mesmo que eu esteja sete palmos debaixo da terra. Entendeu? (O'Neill 1970:92)

Embora essa ideia seja exposta na obra, é importante frisar que a procriação da espécie não é o único modo para o Homem alçar a

imortalidade (e encontramos nos diálogos de *O Banquete* outros exemplos desse fato), e nem essas as únicas considerações feitas por Sócrates sobre o Eros no decorrer da obra.

Por fim, pudemos perceber como ambas as peças em análise estão escritas sob o signo de Eros em sua face mais destrutiva. A distância temporal não foi o bastante para afastar Eurípedes de O'Neill, sendo possível notar em ambas as personagens femininas estudadas o mesmo "desejo de abismo". Platão aponta em *O Banquete* que o amor é, antes de tudo, uma falta consciente e determinada, e podemos identificar em ambas as "Fedras" esse amor que, carente e faminto, guia, de forma trágica, Fedra e Abbie rumo à miséria.

Considerações finais

Pudemos observar que o amor, em ambos os casos, invade as habitações de ambas as personagens, levando-as à ruína. As quedas delas, entretanto, acontecem de formas distintas. No texto de Eurípedes, encontramos a queda de uma mulher que, antes de tudo, é uma rainha. Em *Desejo*, Abbie é apenas uma mulher, ela não carrega consigo o fardo de pertencer a uma estirpe nobre e nem de ter um destino já traçado.

Essa relação entre as personagens pode ser ilustrada por meio da maneira como o gênero trágico é encarado. Em O'Neill, e na tragédia moderna, as questões sociais são tratadas por meio de personagens mais próximas do cotidiano. A forma como Abbie encara o amor é diferente da maneira como Fedra o sente: enquanto a primeira o abraça, a segunda tenta controlá-lo e, apesar de parecer derrotada, Abbie, no final da peça, aparentemente não se arrepende do que fez, e isso é uma característica das personagens de O'Neill: "Mas, apesar de tudo, atingem todos a exaltação trágica permanecendo fiéis a seu sonho. Negando os valores do mundo material, transformam a derrota em vitória" (Carpenter 1966:64).

Na tragédia grega, como já foi dito, há a imitação dos mitos. Esses mitos relatam a ruína dos homens maiores, portanto, quanto maior o mito, maior o homem, e maior será a sua queda. Em vista disso, era de se esperar que Fedra, uma rainha, tivesse um código ético aparentemente inabalável, por isso ela tenta sempre evitar o amor por seu enteado. Abbie não sofre essa pressão moral, embora sofra por conta de problemas econômicos e sociais, ela é uma mulher “comum”.

Em ambas as tragédias, entretanto, podemos concluir que é o não conseguir conter-se diante do ser amado, é a dor de não possuí-lo ou o medo de perdê-lo, que transforma as personagens de seres humanos em “monstros” fadados a ruínas diante dos olhos dos espectadores/leitores.

Referências

- ARISTÓTELES (1996). *A Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- CARPENTER, Frederic I. (1966). *Eugene O'Neill*. Tradução de Raquel Gutierrez. Rio de Janeiro, Lidoador.
- COMTE-SPONVILLE, André (1997). *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo, Martins Fonte.
- EURÍPEDES; SÊNECA; RACINE (2007). *Hipólito e Fedra: Três Tragédias*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo, Iluminuras.
- O'NEILL, Eugene (1970). *Desejo*. Tradução de Miroel Silveira. Rio de Janeiro, Bloch Editores.
- PLATÃO (2011). *O Banquete*. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre, L&PM Editores.
- PAZ, Octavio (1994). *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo, Siciliano.
- RABELO, Adriano de Paula (2010). *Eugene O'Neill e a tragédia moderna*. (*Revista de Estudos Avançado* 24(70)ISSN 0103-4014. Consultado em 12/06/2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000300014&script=sci_arttext
- WILLIAMS, Raymond (2002). *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac Naify.

