

A Electra euripidiana: um drama de matricídio

MARIA FERNANDA BRASETE

Universidade de Aveiro

1. É normal, quando se fala em tragédia grega, pensar e falar em crimes horrendos, perpetrados no seio de uma família que o destino parece ter amaldiçoado; actos sanguinários e monstruosos que os homens reclamam como punições justas e sancionadas pelos deuses; figuras patéticas que agonizam ao ritmo de uma existência tão desmesuradamente dolorosa que quase deixa a sensação de que à condição humana foi negada qualquer réstia de felicidade. Nesta imagem aterradora e pungente, entretecem-se ainda toda uma série de conceitos, muitas vezes retorcidos pelo moderno pensamento ocidental, que tendem a reduzir o antigo drama trágico, que os gregos inventaram para o *theatron* de Dioniso, a uma ficção¹ dessacralizada, como se o espectáculo trágico se confinasse aos estreitos dos limites de uma existência humana, alienada do sobrenatural, do divino, enfim de uma perspectiva cósmica, integradora e integrante, que apelava a uma atitude de apreensão e de compreensão do mundo e da condição humana.

Numa tradição lendária ancestral, que os gregos acreditavam ser o seu passado, a tragédia encontrara as figuras, os temas e os motivos das suas intrigas, uma matéria primacial, que a dramaturgia do século V a.C., com a sua poesia, agenciou, no *hic et nunc* do teatro, para representar o homem como *problema* e não como modelo, como o fizera a épica. A palavra, o espelho e o

¹ Jean-Pierre Vernant defende a ideia de que sendo a ficção um elemento constitutivo do drama, ela era simultaneamente a sua *condição* e o seu *produto*: «La tragédie a joué un rôle décisif dans la prise de conscience du «fictif», au sens propre; c'est elle qui a permis à l'homme grec, au tournant des V^e et IV^e siècles, de s'appréhender lui-même, dans son activité de poète, comme un pure imitateur, comme le créateur d'un monde de reflects, de faux-semblants, de simulacres et de fables, constituant, à coté du monde réel, celui de la fiction» Vd. Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal Naquet, *Myth e Tragédie*, II (Paris [1986]1995) 85.

abismo que vivificam as figuras lendárias do *mythos* trágico, constróem um mundo *possível*, mas poético, convencional, quer enquanto especulação de uma imaginação engenhosa, quer enquanto construção artística. A dimensão efabuladora do *mythos* trágico não visava a substituição accional, mas uma *poiesis* dramática, intrinsecamente dialéctica², que pressupunha uma complexa mundividência religiosa que envolvia, embrionariamente, aquele género poético, o espaço humano que representava e a que historicamente se destinava. A divindade, o mundo e o homem constituíam, como observou Lucien Goldmann³, a tríade essencial da «visão trágica» que o drama construiu sob a forma de poesia.

Assim será sempre necessário ler e reler as tragédias áticas que o tempo nos legou para percebermos, citando as palavras de Jean-Pierre Vernant⁴, que «as obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar nas suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com os seus próprios actos».

A antiga dramaturgia trágica continua a interpelar-nos e a emocionarnos, em termos poéticos, estéticos e também éticos, e talvez até num grau algo comparável ao dos tempos que a viu florescer, pois afinal, quer para os homens de outrora, quer para os de agora, homicídios, uxoricídios, parricídios, filicídios, fraticídios, matricídios e outros actos sangrentos praticados pelo ser humano, mesmo que deslocados no tempo e no espaço pela ficção, constituem *problemas* que apelam à reflexão e à questionação, excitando na alma humana sentimentos de horror, de repulsa, de temor, mas também de compaixão, porque nos belos versos metrificadas do drama se representavam afinal as sempiternas limitações da condição humana.

A hermenêutica da tragédia grega deve ser entendida, portanto, como um processo dialéctico que conjugue os seus dois tempos congénitos, o passado e o presente, mas de um modo que inclua também o futuro, visto o nível de distanciamento nunca se afigurar suficientemente extenso, para

² O conceito de «dialéctica trágica» é proficuamente desenvolvido no estudo de Jaa Torrano, “Mito e dialéctica na tragédia *Agamênon* de Ésquilo”: Maria Fernanda Brasete (coord.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* (Aveiro 2001) 27-37.

³ Cf. Jonh Drakakis & Naomi Conn Liebler (edd.), *Tragedy* (London-New York 1988) 67.

⁴ *Ibidem*, 83.

exceder as fronteiras de uma temporalidade que cruza o particular e o universal, o que é transitório e o que é permanente na existência humana. E é em função deste pressuposto que vale a pena, na minha opinião, continuar a ler e a reler as tragédias gregas e a comunicar os resultados dessas leituras.

2. A *Electra* de Eurípides constitui um caso ímpar no domínio da tragédia grega, porquanto integra o único testemunho vivo de um mito que foi versado pelos três tragediógrafos maiores do século áureo do teatro ateniense. Nas *Coéforas* de Ésquilo⁵ e nas *Electras* de Sófocles e de Eurípides⁶, respectivamente, o tema mítico da vingança dos filhos de Agamémnon deu origem a representações trágicas bem diferenciadas, demonstrando como o drama ático, assumindo uma matriz cultural comum, investia na reelaboração inventiva de temas e motivos tradicionais, onde pela repetição se reificava a afirmação de valores que não eram sempre os mesmos; e que mais do que sobre o espírito, incidiam sobre a *praxis*, a acção humana, com o intuito de questionar o comportamento do homem, num enquadramento temporal que, sob a força da ilusão dramática, imbricava o passado, o presente e o futuro.

Nos mitos de Orestes e de Electra, os três poetas trágicos gregos encontraram uma matéria-prima suficientemente proteica para construir uma visão trágica de uma história de vingança familiar, a que a poesia homérica e pós-homérica já havia feito sumárias, mas pertinentes alusões.

A personagem de Electra pode não se afigurar, na tragédia, «a figura feminina mais apelativa», mas isso não implica que a consideremos, repetindo as palavras de Frederico Lourenço⁷, «uma mulher arquetípica do drama antigo». Uma das razões prender-se-á com o facto de ela ser uma das figuras

⁵ A trilogia *Oresteia* foi representada no ano de em 458 a.C., cerca de meio século antes das duas *Electras*.

⁶ Tem sido muito discutida a relação cronológica entre as *Electras*, de Sófocles e de Eurípides. A cronologia da peça euripidiana tende a situar-se, tradicionalmente, na década de 422-413 a., se bem que para Walter Burket o ano de 420 se apresente como uma hipótese de datação mais sustentável (“Ein datum fuer Euripides’Electra: Dionysia 420 v.Chr”, *MH* 47 (1990) 65-69). A questão cronológica da peça epónimo de Sófocles reveste-se de maior complexidade e tem dividido os estudiosos ao longo destes dois séculos, que têm argumentado tanto a favor como contra a sua anterioridade em relação à peça de Eurípides. Se durante muito tempo a hipótese da anterioridade pareceu ganhar mais adeptos, nos tempos hodiernos várias vozes se têm levantado a favor uma datação mais tardia, como por exemplo Maria do Céu Fialho, que, na “Introdução” à sua tradução da peça (*Sófocles. Tragédias* (Coimbra 2003) 95), apresenta como data provável de composição os anos de 412-411 a.C.

⁷ Cf. o artigo intitulado “Rostos de Electra”: *Grécia Revisitada* (Lisboa 2004) 130.

com um número muito significativo de presenças no drama trágico, que indiscutivelmente resistiu à cristalização de um esboço mítico. Uma caracterização proteiforme da figura da filha de Agamémnon dotou a sua personalidade de traços bem diferenciados, nas peças dos três tragediógrafos, não só ao nível físico, como também psicológico, ético-social e até religioso, dando provas da tensão dinâmica que se operava entre a narrativa mítica e as formas de pensamento da *polis*, geradora de modos diversificados de representação e de reflexão sobre as atitudes tomadas em relação aos crimes retaliatórios e sobre os conceitos de culpa e de poluição, associados a esta história em particular. Em termos gerais, poder-se-á dizer que os enredos das três tragédias pressupunham estruturas ético-religiosas e sensibilidades humanas similares face ao tema representado — o dever de vingança dos últimos dos Atridas era justo, apesar de reclamar um acto tão repulsivo quanto o matricídio. Mas é também verdade que cada um dos poetas trágicos projectou nas situações míticas das peças um nexo de problemas cívico-religiosos, decorrentes da velha ética retaliatória, de inspiração taliónica, que os atenienses continuavam a aceitar como uma resposta justa à violação de determinados princípios de uma sociedade patriarcal.

Na *Oresteia* de Ésquilo, uma culpa hereditária somada a uma culpa pessoal determinava a morte de Agamémnon, dando assim continuidade a um processo de culpa-expição que, agora, sob o comando de Apolo, impunha ao filho varão, Orestes, a execução da vingança do regicídio. Do duplo crime que ela preconizava — a morte de Egisto e a de Clitemnestra — somente o matricídio viria a suscitar no espírito do filho-vingador, dúvidas e hesitações, que reflectiam o dilema terrível de um filho que, apesar de ter motivos para matar a sua mãe⁸, oscilava entre o cumprimento do dever e a voz da sua própria consciência. As persuasivas palavras do Coro e do seu fiel amigo Pílates acabariam todavia por dissipá-las⁹, levando-o a assimilar a determinação divina e a não sentir escrúpulos em matar a sua mãe. O filho de Agamémnon torna-se, voluntariamente, um instrumento da *Dike*, determinado a realizar o matricídio, pois, então, está duplamente motivado: à exigência religiosa associa-se a própria vontade humana.

O halo religioso que envolvia o matricídio reflectia-se na dimensão civilizacional e política da trilogia esquiliana que propunha a restauração da ordem

⁸ Cf. A., *Ch.*, 299 ss.

⁹ Cf. *ibid.*, 306-477; 900 ss.

num mundo às avessas, onde uma mãe monstruosa, uma esposa adúltera, desprovida de quaisquer sentimentos maternos, uma mulher de «máscula vontade»¹⁰ ousara assumir-se, ela própria, como “agente vingador”, empunhando com as suas próprias mãos, a espada com que, num golpe cruelmente sanguinário, vitimou o marido, em nome de uma justa punição¹¹. A faceta monstruosa desta mulher-esposa-mãe atenuava, em termos dramaturgicos e trágicos, a natureza intolerável do crime matricida que teria lugar na segunda peça da trilogia, *As Coéforas*, tornando-o para o espectador um acto mais suportável e não tão repulsivo em termos éticos, porque então o foco voltava-se para a dimensão cívico-religiosa desta história de retaliação familiar, que afinal encerrava um desequilíbrio mais ameaçador do que se podia imaginar: o de uma mulher que além, de adúltera, criminosa e ímpia, se tornara inumana.

As consequências do matricídio constituíam, no entanto, um “problema” remanescente a este episódio de retaliação, sempre considerado conforme as *nomoi* da *Dike* e sancionado pelo novas divindades olímpicas. A solução do dilema trágico teria de operar-se também no duplo plano cívico-religioso: Orestes é absolvido de um crime de sangue, motivado por uma culpa hereditária, por decisão de um Areópago, pela primeira vez fundado para solucionar este tipo de casos, e libertado da perseguição das velhas Erínias, que metamorfoseadas em Euménides o tornavam impoluto, face à religião.

Em suma, na trilogia esquiliana, muitíssimo mais complexa do que aqui deixámos entrever, a vingança dos últimos dos Atridas representava de certo modo a restauração das leis patriarcais, reflectida na vitória da *Nomos* sobre a *Physis*, em nome de uma *Dike* civilizadora¹², e sob a égide das novas divindades Olímpicas. Orestes experimentara a árdua aventura da ‘aprendizagem pelo sofrimento’ (*παθει μάθος*)¹³, num acto humanamente repugnante, mas o crime não o aniquilou: cumprindo um imperativo divino, executa, sozinho e em consciência, o crime mais hediondo que um filho poderia cometer —

¹⁰ Assim traduz M. Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia* (Lisboa s.d.), 26, o adjectivo ἀνδρόβουλον (v.10).

¹¹ Vd. a *rhesis* em que Clitemnestra narra com uma crueza desumana a enormidade do seu acto, A., *Ag.*, 1371-1398.

¹² Como conclui Ann Pippin Burnett, *Revenge in Attic and Latter Tragedy* (London 1988) 119, «for Aeschylus, Orestes’ revenge was part o a giant process by wich human institutions came to reflect an Olympic design»

¹³ Cf. o estudo interpretativo que antecede cada uma das peças da trilogia, na edição portuguesa de Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia* (Lisboa s.d.).

o matricídio —, mas do qual os deuses e os homens o absolverão, irmanados num desejo de harmonia e paz, que almejava pôr fim a um conceito arcaico de justiça retributiva.

Deve salientar-se que a Electra, uma donzela ainda muito jovem, foi reservado, nas *Coéforas*, um papel absolutamente secundário, se bem que relevante para o processo de reconhecimento dos dois irmãos — a *anagnorisis*, um legado épico que a tragédia integrou na sua estrutura. O facto de a sua presença em cena se restringir ao primeiro e segundo episódios¹⁴, isenta-a de qualquer tipo de participação no matricídio.

Sófocles, como Eurípides, conceder-lhe-ia porém o papel de protagonista, dotando-a de um *ethos* mais denso e complexo, com uma participação mais activa no *drama* da vingança. Com as feições muito singulares de uma heroína solitária, destroçada pela dor humilhante de não ver cumprida a vingança da morte do seu pai, inconformada no desespero da (falsa) morte do irmão, a personagem sofocliana move-se no limiar entre a vida e a morte. A malograda filha de Agamémnon alimenta-se de uma dor obsessiva pela morte do pai e de uma ténue réstia de esperança no regresso do irmão exilado, os únicos seres que lhe poderiam aparentemente devolver a sua “identidade”, a ela, uma donzela em idade de casar, mas ainda solteira, alienada da comunidade e escravizada pela família, uma princesa enclausurada nas redes inextricáveis de um crime que lhe paralisara a vida e lhe entorpecera a esperança. Desta Electra obsessivamente cristalizada no passado, dilacerada pelo sofrimento, impotente para agir por respeito às limitações da sua condição feminina, emergirá, com grande consistência dramática, um dos motivos impulsionadores da vingança que o poeta acrescentaria ao tradicional oráculo apolíneo.

O retardamento intencional do processo de reconhecimento dos dois irmãos, propiciava uma intersecção de planos que iluminava, precisamente, os matizes mais imperceptíveis da ambiguidade Vida/Morte, num percurso que deslizava para uma existência que renunciava a restauração dos laços de consanguinidade e a salvação da *physis* e do *oikos* de Electra, mas que só a vingança podia efectivar. Em Sófocles, o tema da punição entrelaça assim duas acções fulcrais para o significado do drama: o regicídio, cometido no passado, e a morte dos seus agentes, preconizada e planeada pelo oráculo délfico.

¹⁴ A jovem filha de Agamémnon aparece em cena no v. 85 e recolhe-se ao palácio, no v. 584, sob ordem do irmão.

A Orestes, o agente masculino a quem a tradição incumbira a execução prática da morte dos homicidas, sem hesitações e sem dúvidas, regressa à terra natal, utilizando o dolo, como o oráculo o aconselhara, como estratégia subversiva para libertar a irmã e o *oikos* da opressão assassina de um crime que os deuses já haviam condenado. A morte de Egisto não implicará, por isso, sequelas equivalentes às que se haviam manifestado na trilogia esquiliana, porque o modo como Sófocles explorou o velho tema da vingança não implicava o conceito tradicional de uma justiça retaliatória indutora de uma cadeia infundável de crimes e castigos, mas um conceito de vingança sintonizado com o *topos* odisseico de que há vinganças necessárias e justas, de que um homicídio pode não gerar poluição, se praticado em nome da restauração da *time* e do *oikos*. Ao contrário de Egisto e de Clitemnestra que tinham matado por motivos ímpios e pessoais, Orestes não podia ser condenado pelos seus actos homicidas, ordenados por um deus e inspirados pelo *pathos* e pela *philia* dos últimos descendentes de uma família ensanguentada pelas manchas de um crime que reclamava justiça. Não significa isto, porém, como conclui Mary W. Blundel¹⁵, que o matricídio seja, na *Electra* sofocliana, um acto moralmente aceitável em termos humanos, apesar de sancionado pelos deuses; como a morte de Egisto, respondia às exigências de uma justiça retributiva que não deixava todavia de se afigurar dramaticamente problemática.

3. Foi na *Electra* de Eurípides, que o matricídio se converteu no evento trágico determinante da estrutura da peça, trazendo à luz as implicações ético-sociais deste acto de vingança. A filha de Agamémnon é a verdadeira protagonista, porque, como notou M. Pohlenz¹⁶, é a partir da sua perspectiva dos factos que melhor se pode seguir o trajecto da vingança, o tema fulcral da peça. Efectivamente, será em função da “nova” focalização que a protagonista nos oferece de si própria, das outras personagens e das situações míticas tradicionais, que a peça de Eurípides se enriquece pela vertente humana que acrescenta a um drama de matricídio, inspirado num episódio de vingança familiar, irre-

¹⁵ *Helping Friends and Harming Enemies* (Cambridge 1991 reimpr.) 178-183. Saliente-se que na peça sofocliana, a morte de Clitemnestra representa um acto de vingança, dentro das coordenadas religiosas de uma justiça retributiva, e não propriamente um acto matricida, com as suas implicações ético-morais.

¹⁶ *La Tragedia Greca* (trad. ital.: Brescia 1961) 34-35

vogável e ambíguo, que o género trágico havia, há muito, eleito como matéria de questionação.

Desde o prólogo¹⁷, Electra aparece determinada a chamar a atenção do espectador para as precárias condições da sua existência actual — falta de roupa e de adornos, habitação modesta, realização de tarefas domésticas, casamento inferior e impossibilidade de receber dignamente os hóspedes — de modo a realçar a sua alienação do mundo aristocrático a que a sua família pertencia. Os repetidos lamentos¹⁸ da infeliz filha de Agamémnon ajustavam-se ao novo cenário "naturalista" do drama e, logo desde o início, criavam uma tensão dialéctica entre o passado e o presente, o antigo e o novo, o mito e a realidade. A imagem em palco de uma antiga princesa (356), mal vestida, sem jóias para participar no Festival de Hera (175 ss.),¹⁹ indignamente casada com um pobre homem do campo (35), confundida com uma escrava pelo irmão, que não vê desde a infância (104), certamente ia muito além das expectativas de um auditório, que via as personagens míticas serem trasladadas para o dia-a-dia de uma vida muito semelhante à contemporânea.

¹⁷ Um estudo do Prólogo desta peça encontra-se publicado na revista *Ágora* 5 (2003) 7-22, sob o título "Estrutura e espaço cénico no Prólogo da *Electra* de Eurípides".

¹⁸ Segundo M. Lloyd, "Realism and Character in Euripides' *Electra*": *Phoenix* 40 (1986) 1-19, os insistentes queixumes de Electra devem compreender-se no quadro tradicional da "lamentação" grega, onde a livre expressão verbal da dor, acompanhada, por vezes, de demonstração física, é uma característica essencial (Cf. E. *Andr.* 91-91; *I.T.* 143 ss.; *Or.* 960 ss.; *A., Ch.* 423-428.). Os passos mais significativos desse tipo de expressão de pesar são: a monódia (112-160); o diálogo lírico com o Coro (167-212); o diálogo iâmbico com Orestes (220-296); e a *rhexis* (300-338) onde se atinge o clímax do pesar de Electra, ao referir o sacrílego ultraje infligido ao túmulo de Agamémnon. No entanto, pensa M. Pohlenz que essas privações materiais não constituem um motivo justificado para o matricídio, ligado a uma dimensão ético-religiosa.

¹⁹ Vide a profunda e judiciosa análise desta primeira ode coral sobre os *Heraea*, realizada por F.I. Zeitlin, "The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*": *TAPA* 101(1970) 645-659, no sentido de fundamentar, como já pensava G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides* (Methuen 1940) 110, que a principal função do párodo era completar a acção dramática. Contrariamente, M. Kubo, "The Norm of the Myth: Euripides' *Electra*": *HSPH* 71 (1966) 15-31, desvaloriza, a meu ver erradamente, a pertinência dramática desta ode coral, realçando apenas o facto de ela introduzir, na peça, uma cor local e "naturalista".

Nesta peça, a cisão entre os dois mundos²⁰ — o heróico e o contemporâneo — é intencionalmente explorada em termos dramáticos, possibilitando uma pluralidade expressiva e um alargamento semântico dos temas e motivos tradicionais. A recordação do passado aristocrático, manifestada pela memória do pai, a idealização "romântica" do irmão e a riqueza de Clitemnestra, serviam para intensificar o presente sofrimento desta Electra mais madura, face à sua alienação (familiar e cívica), às suas privações materiais (nível social inferior) e às suas frustrações como filha e mulher (incapacidade de vingança e casamento infecundo). Assim, o comportamento da personagem euripídiana²¹ não pareceria «despropositado e exagerado», se, como M. Lloyd²², entendermos que a «sua intenção retórica» tinha por objectivo realçar o mais possível o seu próprio sofrimento, de forma a incitar Orestes à vingança. Por outro lado, a imagem real e chocante de vítima inocente de um antigo crime de sangue, ajustava-se perfeitamente à de "ex-princesa" que sentia crescer dentro de si um incontrolável desejo de vingança, justificado não só pelos motivos tradicionais, mas alimentado pela revolta de uma donzela bem-nascida, a quem haviam retirado todos os privilégios, e se vê condenada agora a uma vida vulgar, indigna da sua linhagem aristocrática. É justamente essa resistência de Electra em acomodar-se à nova situação e a insistência em se identificar como princesa renegada que, na opinião de A. M. Michelini²³, lhe conferem o tradicional estatuto heróico, neste cenário desajustado do mundo sério da tragédia e tão parecido com o da comédia.

Na peça euripídiana, o modo como Electra se vê a si mesma e aos outros reflecte, de forma distorcida, um mundo obsoleto, só por tradição heróico, mas ele constitui *um* dos pontos de vista — o mais importante — da peça. Vítima principal da sua própria ilusão²⁴, preocupada com as

²⁰ Eurípides trata o material mítico tradicional, justapondo, de forma incompreensível ou chocante, o mundo do mito e a 'realidade' quotidiana" (Cf. Robert Eisner, "Euripides' Use of Myth": *Arethusa* 12 (1979), 152, W. G. Arnott, "Double the Vision: A Reading of Euripides' *Electra*": *G&R* 28 (1981) 179-192, entende que essa "deglamourization" do mito depende da "double view" das personagens principais, cabendo ao auditório escolher a visão correcta e rejeitar a distorcida.

²¹ Cf. B. Knox, *Word and Action, Essays on the Ancient Theater* (Baltimore-London 1979) 331.

²² Art. cit., 8. Esta é, talvez, a interpretação menos negativa da Electra euripídiana.

²³ Op. cit., 194.

²⁴ Vide K. Von Hartigan, *Ambiguity and Self-Deception* (Frankfurt am Main 1991) 107-126. A autora considera a "ambiguidade" e a "auto-ilusão", criada pelas perso-

aparências (a falsa identidade do irmão) e obcecada pelas explicações racionais (a refutação dos indícios na cena de anagnórise), Electra torna-se prisioneira dum mundo inverosímil e falacioso, que há muito parece ter deixado de existir, e por isso revela-se uma figura obsessivamente determinada a cumprir o papel que a tradição lhe consignara. As condições da sua existência haviam-se porém deteriorado; o tempo não lhe tinha poupado privações e humilhações. Do passado perdido, conservava todavia a pretensão *snob*²⁵ de uma princesa que, estranhamente, se vê confrontada com a realidade prática de um dia-a-dia, bem diferente daquele a que parecia estar destinada, mas sem que isso a transformasse numa figura monstruosa e repulsiva. A antiga heroína mítica revelava agora uma faceta mais humana, susceptível de reacções emocionais mas “realistas” que conferiam um coloração mais viva — se bem que também mais sombria — à caracterização de uma mulher versátil, pragmática, cuja personalidade complexa tanto podia demonstrar amizade (para com o marido-Lavrador), ingenuidade (aceitação embaraçosa do seu novo *satus*) júbilo insultuoso (perante o cadáver de Egisto) ou arrependimento (depois do matricídio)²⁶. Vítima da sua própria auto-ilusão, Electra distinguia-se das suas congéneres trágicas, porque um percurso de vida mais longo lhe tinha trazido sofrimentos acrescidos, e o nível de humilhação revelava-se de tal forma insuportável que fizera crescer dentro dela uma convicção absoluta de que o passado tinha de redimir o presente, aquela existência indigna, injusta, que reclamava vingança.

A mesma dicotomia entre passado e presente, verdade e aparência, sustentava²⁷ a caracterização euripidiana de Orestes: uma personagem bem diferente daquela que é idealizada por Electra²⁸ mas que, segundo G. Walsh dá

nagens principais e pelo próprio auditório, sempre que este aceita a perspectiva tradicional do mito, dois temas axiais do drama euripidiano.

²⁵ Cf. G. Gellie, “Tragedy and Euripides’ *Electra*”: *BICS* 28 (1981) 3.

²⁶ Não é possível reidentificar a Electra e o Orestes desta peça com os seus protótipos heróicos, e isso não seria coerente Cf. B. Knox, op. cit., 327-332, para quem Eurípides é um dramaturgo “psicologista”, *avant la lettre*, preocupado com a psicologia individual e os aspectos irracionais, como por exemplo o ódio de Electra, pois uma das limitações de ser humano revela-se na sua impotência para combater a fraqueza e a violência da sua própria natureza, deixando-se aprisionar e destruir pelos seus ódios (Electra) ou paixões (Medeia e Fedra).

²⁷ *Ibidem*, 83.

²⁸ “The First Stasimon of Euripides’ *Electra*”: *YCIS* 25 (1977) 283-284. Orestes não corresponde às expectativas da irmã que o imaginava um “novo” Aquiles, herdeiro das

provas satisfatórias de coragem, ao revelar-se como um jovem astuto e enérgico, de acordo com o novo conceito de *arete* que personifica. A sua *eugeneia* mítica eleva-o a um nível social privilegiado que, no momento presente, deveria ser considerado um vestígio do passado²⁹. Mas de acordo com as considerações gerais que tece³⁰ a propósito do nobre acolhimento que lhe é oferecido pelo humilde Lavrador, a virtude de um homem não deve ser avaliada por ‘vãos preconceitos’ (384).

Utilizar somente os critérios tradicionais para interpretar o Orestes euripidiano limitaria, também, o significado e a importância desta figura na economia da peça. Uma visão convencional, como por exemplo a de *Electra*, dificilmente podia compreender que o príncipe legítimo regressasse do exílio³¹ em segredo, ocultando a sua verdadeira identidade, duvidando da natureza da sua missão, sem qualquer plano preconcebido para a executar, e atacando Egisto pelas costas, enquanto ele realizava um sacrifício em honra das Ninfas. Nesta perspectiva, o filho de Agamémnon pareceria um herói desprovido da coragem tradicional, medroso, em suma, um fraco³². T. Tarkow³³ vê-o como

qualidades heróicas do pai assassinado. Mas ao matar Egisto, Orestes merece ser coroado pela irmã, pois ele é, afinal, o ‘ilustre vencedor, nascido de um pai vitorioso na guerra de Ílio’ (880).

²⁹ A aparência exterior de Orestes não merece qualquer observação por parte da irmã, que depois se preocupa em o receber, na sua humilde casa, de forma condigna. Também a primeira impressão do Velho ao confrontar-se com o filho de Agamémnon é a de que o estrangeiro tem aspecto de pertencer a uma ‘raça nobre’ (550-553).

³⁰ A *rhesis* de Orestes (367-400) detém uma importante função dramática na primeira parte da peça, como sublinha Grube (op. cit., 304), ao considerá-la um exemplo da hesitação do irmão de *Electra* em revelar a sua verdadeira identidade e em aceitar a sua missão, bem como da importância da figura do Lavrador. Prolongando a sua falsa identidade, Orestes procura conhecer melhor a irmã e ponderar os motivos que a determinam a exigir tão obstinadamente o assassinio da mãe, de forma a não se precipitar num acto impuro (973 e 975). Depois do duplo assassinio, o Coro (1205) recriminará *Electra* por ter convencido o seu irmão hesitante a ‘realizar coisas terríveis’ (985-986). As dúvidas sentidas por Orestes ajustam-se a estas palavras, consideradas inconsistentes, por alguns críticos, pois ele não aceita nenhum modelo concreto para determinar a *arete* de um homem. Cf. T. Tarkow, art.cit., 149-150 e D.J. Mastrorarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage* (Berkeley 1979) 88.

³¹ Paralelamente à história da vingança dos filhos de Agamémnon, podemos detectar, como observa J. W. Halporn, “The Skeptical *Electra*”: *HSCPh* 87 (1983) 103, uma outra acção, também ela muito importante: o regresso do príncipe legítimo do exílio e a libertação da princesa proscrita.

³² A favor de uma interpretação negativa do carácter de Orestes, encontramos, por exemplo, as opiniões de H.D.F. Kitto, *A tragédia Grega*, trad. port., (Coimbra 1972: II) 270, T. Webster, *The Tragedies of Euripides* (London 1967) 144 e M. Pohlenz (op. cit., 368).

uma personagem anti-heróica, um indivíduo mal agradecido, traidor e ímpio para com Egisto,³⁴ como depreende da narrativa do Mensageiro; mas outros críticos entendem que Orestes é transformado por Eurípides num indivíduo pragmático e eficiente³⁵.

Nas primeiras palavras (86 ss.) que profere no prólogo, o filho de Agamémnon justifica a sua presença utilizando os argumentos tradicionais: obrigado por um deus a vingar a morte do pai, regressa do exílio e, depois de uma visita ritual ao seu túmulo, prepara-se para punir os assassinos. O seu papel nesta peça era tão convencional quanto a sua máscara, mas profundas e significativas alterações afectariam a sua actuação. Para surpresa dos seus interlocutores, e sobretudo do espectador, Orestes adia a revelação da sua identidade, mas quando a *anagnorisis* se realiza, logo parece querer recuperar esse tempo ao interromper o canto de júbilo do Coro (585-595), mostrando-se apressado em delinear um plano para cumprir a sua missão (614). A vontade do deus (86) é a missão terrível de Orestes, mas delega no Velho (618) — mais sabedor e experiente — a congeminação de um plano de acção, completado

Uma interpretação diferente é professada por Grube (op. cit., 306), que justifica o temperamento do herói como evidenciando sinais de nervosismo e não de cobardia.

³³“Electra’s role in the Opening Scene of the *Choephoroi*”: *RhM* 124 (1981) 147. O autor entende que uma das cenas cruciais para a caracterização anti-heróica de Orestes é a do seu reconhecimento: a cicatriz, sinal definitivo que completa a *anagnorisis*, evoca como intertexto preferencial a *Odisseia*, particularmente o reconhecimento entre Ulisses e Euricleia, o que acentua, por comparação, a diferença entre Orestes e o seu modelo homérico. A figura do mais jovem atrida encontrava-se fortemente modelada por uma tradição, sobretudo literária; mas o papel que lhe cabe na peça euripídica contraria muitos dos aspectos mais previsíveis do seu carácter. O que a tradição fixara como norma não se coadunava com o comportamento considerado próprio de um ser humano real.

³⁴ Uma imagem horrível e perturbante fica do assassinio de Egisto, perpetrado por Orestes, durante e como uma actividade sacrificial. Executado fora de cena, será a narrativa viva e bem estruturada de um Mensageiro (754-858) que fornecerá informações detalhadas não só sobre as circunstâncias exteriores à occisão e os aspectos sórdidos do acto, mas também sobre a própria personalidade de Egisto. O facto de, só depois de consumada a vingança e perante o cadáver de Egisto, se aludir à sua generosa hospitalidade anterior, a sua punição nunca é questionada nem pelo Mensageiro (764), nem pelo coro (877), nem sequer pelos servidores que terão presenciado a cena (855). Cf. M.J. Cropp, *Euripides Electra* (Warminster 1988).ad. loc.; B. Vickers, *Towards Greek Tragedy* (London 1973) 561 ss.; W.G. Arnott, “Double the Vision: A Reading of Euripides’*Electra*”: *G&R* 28 (1981) 179-192; K. V. Hartigan, op.cit., 118, n.29); I.J.De Jong, *Narrative in Drama. The Art of Euripidean Messenger-Speech* (Leiden-New York-Koln 1991) 121-3; P. D. Kovacs, “Where is the Aegisthus’Head?”: *CP* 82 (1987) 139-141.

³⁵ Cf. Gellie, art. cit., 6.

posteriormente pelo espontâneo oferecimento de Electra para preparar a morte de sua mãe (647)³⁶.

Orestes escutou a tradição (o oráculo apolíneo) e assume o seu papel nesta antiga história de vingança, de culpa e expiação. Revela-se astuto, enérgico e impetuoso, mas o seu comportamento não se regula pelos modelos convencionais.³⁷ Falta-lhe a convicção e o ímpeto religioso dos seus congéneres trágicos, mas só relativamente ao matricídio, uma vez que a morte de Egisto não lhe suscita quaisquer problemas ético-morais³⁸. A ele atribuíra Orestes a maior responsabilidade na morte de seu pai, quando pede ao Velho uma orientação para cumprir o seu dever:

σὸν δ' ὦ γεραιέ, καίριος γὰρ ἦλυθες,
λέξον, τί δρῶν ἄν φονέα τεισαίμην πατρὸς
μητέρα τε [τήν] κοινωνὸν ἀνοσίων γάμων;

Tu, Velho, vieste mesmo a tempo; dize o que hei-de fazer para punir o assassino do meu pai e a minha mãe, sua aliada num casamento ímpio. (598-600)

É a ideia de matar a própria mãe que o apavora:

φεῦ·
πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κάτεκεν;

Ai! Como vou matar aquela que me criou e me deu à luz? (969)

Interrogações doloridas³⁹ como esta atormentam o espírito de um filho destinado a praticar o mais monstruoso dos actos. O passado não justifica

³⁶ O duplo *mechanema* utiliza o tradicional dolo para se concretizar: no caso de Egisto, Orestes assume pela segunda vez uma falsa identidade (hóspede), mas violando as leis de *xenia*; também inventada é a notícia com que Electra atrairá a sua mãe ao local do crime (152). Cf. M. Kubo, *art. cit.*, 15 ss.

³⁷ Cf. E.M. Thury, "Euripides' *Electra*: an Analysis Through Character Development": *RhM* 128 (1985) 15, n. 28.

³⁸ Ele enfrenta Egisto, embora sob uma identidade falsa, e mata-o de uma forma pouco heróica e bastante cruel (840 ss.). A análise desta cena não parece favorecer a caracterização de Orestes, visto como mentiroso, traidor e covarde. Recuando ao assassinio de Agamémnon, encontramos também o dolo, a traição e a cobardia na pérfida maquinação do crime, que ocorre num momento ritual. Na opinião de E. M. Thury, *art. cit.*, 19, a coragem de Orestes é o factor decisivo para o êxito da sua missão. Afinal, 'matar um rei, não é tarefa fácil' (759), como bem observa o Corifeu.

³⁹ Trata-se de uma "dúvida dramática", segundo M. Lloyd, *art. cit.*, 17: era necessário esclarecer todas as questões antes do matricídio. Anteriormente (vv. 581-584, 596 e 671-84), Orestes tinha-se mostrado decidido a iniciar a intriga.

agora o crime, nem pode ser considerado pusilânime o homem que, numa situação tão extrema, se preocupa sobretudo com o presente e o futuro (974-977).

O carácter realista e pragmático que Eurípides incorporou na figura de Orestes, alterou o tradicional *modus operandi* desta personagem, profundamente humana, e para quem não podia ser justa a ordem, mesmo que divina, de matar a própria mãe (979). Não compreendendo a vacilação do seu irmão, Electra intervém com uma incitação decisiva, funcionalmente semelhante à que Pílades havia protagonizado nas *Coéforas*⁴⁰:

οὐ μὴ κακισθεὶς εἶς ἀνανδρίαν πεσῆι,
ἀλλ' εἶ τὸν αὐτὸν τῆιδ' ὑποστήσων δόλον
ὦ καὶ πόσιν καθεῖλεν †Αἴγισθον κτανόν †;

Não deixes esmorecer, cobardemente, a tua coragem. Trata da armadilha para a tua mãe, a mesma que ela armou ao teu pai, morto por Egisto. (982-984)

Comprovando a coexistência, no texto de Eurípides, do que S. Goldhill⁴¹ designou como "uma pluralidade de *logoi*", isto é, de diferentes modos de ver as pessoas e as situações, Electra sublinha uma vez mais o seu próprio desejo de vingança, não fazendo qualquer referência à ordem apolínea. Os dois irmãos, separados desde a infância, apresentam portanto comportamentos e pontos de vista diferentes, no momento de pôr em prática a última fase do plano de vingança⁴².

Na opinião de M. Pohlenz⁴³, desta diferente perspectiva do matricídio irrompe uma "nova" Clitemnestra, uma figura mais fraca e penitente do que a violenta personagem esquiliana de carácter viril e demoníaco. Muitos críticos⁴⁴

⁴⁰ Vv. 900-3. Falta, nas palavras convincentes de Electra, a referência crucial à motivação divina do matricídio.

⁴¹ «Rhetoric and Relevance. Interpolation at Euripides *Electra* 367-400»: *GRBS* 27 (1986) 253.

⁴² Recorde-se que as estratégias para executar o duplo crime haviam sido arquitetadas pelo Velho, relativamente a Egisto, e por Electra, em relação a Clitemnestra, cabendo a Orestes o papel de executante.

⁴³ Op. cit., 370.

⁴⁴ E.g.: J. D. Denniston, *Euripides Electra* (Oxford 1939) ad 1107-1108 e 1128; L. Parmentier *Euripides*, (Paris 1982) 181; M.A. Grube, op. cit., 331-12; D. J. Conacher, *Euripidean Drama* (Toronto 1967) 207 e J. Alsina, "Studia Euripidea: Il Problema de la mujer en Euripides": *Emerita* 27 (1959) 279-321. E. M. Thury, art. cit., 18, vê mesmo na Clitemnestra euripídiana uma "grandeza" que a torna uma figura mais simpática do que a filha. A "reabilitação" de Clitemnestra não é aceite, por exemplo, pelos seguintes críticos: R. Aéliou, *Euripides Héritier d'Eschyle*, Vol. II, (Paris 1983) 306), G.Gellie, art. cit., 5, K.V. Hartigan, op. cit., 119 e M. Lloyd, art. cit., 669.

têm-se mostrado benevolentes na interpretação da personagem euripidiana, vendo na atitude de uma mãe que salva a filha da morte⁴⁵, vestígios de um sentimento maternal⁴⁶ igualmente manifestado ao acorrer diligentemente a um pedido de ajuda da filha. Clitemnestra não é, todavia, uma mãe melhor na *Electra* euripidiana. Não foi tanto o amor de mãe que poupou Electra de um destino mortal, mas sim o medo e a prudência (30). Doutra forma, Clitemnestra não teria consentido na ideia de pôr a cabeça do filho a prémio, nem permitido que Electra realizasse um casamento indigno para uma princesa. A virilidade e a força que Ésquilo emprestara ao carácter da sua personagem, esbatem-se em Eurípides: Clitemnestra é uma mulher enfraquecida e medrosa,⁴⁷ enredada nas malhas do amor e do ódio. Por isso, autores como O'Brien e Zeitlin⁴⁸ notam grandes semelhanças no tipo de caracterização a que Eurípides submete mãe e filha, ambas figuras pouco simpáticas, embora situadas em pólos opostos no tocante aos principais temas da peça: casamento, relações familiares, riqueza, violência e morte. A opulência, o poder e o casamento⁴⁹ são os atributos de Clitemnestra que mais inflamam o sofrimento de Electra, para quem o desejo de vingar-se da mãe é um sentimento mais forte do que o de honrar a memória do pai, morto pela mão de Egisto⁵⁰.

Estes novos contornos da figura de Clitemnestra devem-se, em parte, ao processo de focalização de Electra, empenhada em sublinhar a sua alienação do magnífico passado aristocrático, simbolizado nas vivências luxuosas da mãe

⁴⁵ Esta é a perspectiva do Lavrador que, no início do prólogo, faz a primeira apresentação do carácter de Clitemnestra, (9-10; 27-28): vivia maritalmente com Egisto que havia usurpado o trono de Argos; com o auxílio do amante assassinara o marido; anuiu ao plano maquiavélico de Egisto para matar o filho, mas, embora uma 'mãe dura de coração', salvou Electra da morte por temer a opinião pública. O mesmo receio leva a Clitemnestra sofocliana a justificar-se perante Electra (*El.* 520 ss.)

⁴⁶ Também à figura sofocliana, o amor de mãe parece fazer estremecer, quando ouve a falsa notícia da morte de Orestes (*El.* 766 sqq.). Mais sintonizada com a tradição se entende a incredulidade do Velho no sucesso do plano de Electra, desconfiando do afecto de Clitemnestra pela filha (657).

⁴⁷ O comportamento de Egisto é condicionado pelo temor de ver aparecer o vingador da casa dos Atridas (617).

⁴⁸ Cf. art. cit., 31 e 668, respectivamente.

⁴⁹ Sobre a exploração destes temas na peça, de forma a avivar-se o contraste entre a mãe, poderosa, rica e amada pelo marido, e a filha, pobre, mal casada e alienada da comunidade, vd. F. I. Zeitlin, art. cit., 645-69.

⁵⁰ Cf. v. 984. Embora Electra se referira sempre aos assassinos de seu pai no plural, ela atribui a Egisto a execução física, considerando Clitemnestra sua conivente e responsável pelo premeditação do *dolos* mortal.

e das mulheres do Coro, e em (re)considerá-la digna merecedora, no presente, da expiação que o passado impõe. Ao longo da peça, nunca é questionada a culpa da uxoricida nem mitigado o seu comportamento adúltero. Depois de uma pomposa entrada em cena,⁵¹ Clitemnestra intervém num dos mais famosos *agones*⁵² da tragédia grega, encarnando a figura da mãe que ansiosamente acorre ao pedido da filha, não devido a um genuíno impulso maternal, mas para testemunhar a concretização do plano que ela e Egisto haviam delineado para Electra: fruto duma ligação humilde, aquele filho varão não teria força para se tornar o vingador da casa dos Atridas⁵³.

Electra tinha razão: Clitemnestra atendeu ao seu pedido, não por ser uma mãe extremosa, mas devido ao egoísmo cruel de ver arredado o principal motivo dos seus receios⁵⁴. Pode dizer-se, com E. Thury⁵⁵, que motivações estritamente humanas condicionam o comportamento de Clitemnestra nesta peça, por isso ela mostra-se arrependida de certas acções (1109-10), preocupa-se com o estado de saúde da filha (1107-8) e está mesmo disposta a perdoá-la (1105). Em confronto estão valores incompatíveis e, por isso, a reconciliação entre mãe e filha nunca será possível.

Eurípides humanizou a personagem esquiliana, despojando-a do tradicional carácter demoníaco e mitigou a ferocidade que Sófocles lhe atribuiu, mas não podemos afirmar que esta diferente caracterização tenha gerado uma mãe reabilitada, compreensiva⁵⁶ ou resignada às acusações impiedosas da

⁵¹ Celebrada por uma saudação do Coro, (988-998). Sobre as condições e o efeito dramático da entrada em palco da carruagem de Clitemnestra, cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977) 75-79. A faustosa chegada de Clitemnestra lembra a magnificente recepção a Agamémnon (A. Ch. 905 ss.) e aviva o contraste entre o aspecto luxuoso da mãe e a pobreza humilhante da filha.

⁵² Uma análise detalhada deste *agon*, encontra-se em M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, (Oxford 1992) cap.4.

⁵³ Cf. v. 119. Clitemnestra promete a Electra uma maior compreensão, no futuro, da parte de Egisto.

⁵⁴ Na opinião de R. Aélion, (op. cit., II, 311), « La Clytemnestra d'Électre vient à la fin d'une série de "mauvaises femmes qui apparaissent dans un si grande nombre de tragédies et qui, pensons-nous, sont toutes, d'une façons ou d'une autre, issues de la Clytemnestra Eschyléenne» . Clitemnestra não demonstra qualquer sentimento de carinho ao reencontrar a filha, depois de tanto tempo, nem é sensível aos sinais exteriores de pobreza tão realçados pela protagonista (1107 ss.).

⁵⁵ Art, cit., 20.

⁵⁶ Cf. vv. 1107 ss.

filha⁵⁷. A culpa que a tradição lhe atribuía nunca é questionada⁵⁸, no texto euripidiano. Antecipando-se às acusações da filha, Clitemnestra apressa-se a desmentir a sua “má reputação”, confessando, contudo, o seu crime, sentido como a justa punição do marido adúltero:⁵⁹

ἔκτεινα, ἐτρέφθην ἥπερ ἦν πορεύσιμον
πρὸς τοὺς ἐκείνοι πολεμίους. φίλον γὰρ ἄν
τίς ἄν φόνου σοῦ πατρὸς ἐκοινώνησέ μοι;

Sim, eu matei-o, segui o caminho mais acessível, aliando-me aos seus inimigos.
Que amigo do teu pai quererá associar-se a mim no assassinio? (1046-8)

Num tom diferente do convencional, as palavras de Clitemnestra são o testemunho dramático de que esta mulher, fraca e iludida⁶⁰, é merecedora da expiação consignada pela tradição, e que Electra não é pérfida nem selvagem por ajudar a matar a mãe⁶¹. Ao invocar a *lex talionis* (1039 ss.) como desculpa para o seu adultério, Clitemnestra legitima a conclusão do discurso de Electra:

εἰ δ' ἀμείγεται
φόνον δικάζων φόνος, ἀποκτενώ ς' ἐγὼ
καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι.
εἰ γὰρ δίκαι' ἐκεῖνα, καὶ τάδ' ἔνδिका.

se a Justiça manda punir um assassinio com outro assassinio, eu e o meu irmão Orestes vingaremos em ti a morte do nosso pai. Pois se esta morte foi justa, a outra sê-lo-á igualmente (1093-6)

O argumento de Electra constitui o clímax deste *agon*⁶², de tipo causativo, pois o conflito propriamente dito já havia sido resolvido quando

⁵⁷ Eurípides conservou os motivos tradicionais para a morte de Agamémnon: o sacrifício de Ifigénia e o adultério com Cassandra. São também os motivos do sacrifício (do pai) e do adultério (da mãe) que Electra invoca para justificar a necessidade da vingança.

⁵⁸ Cf. J. Alsina, art. cit., 230.

⁵⁹ O tema do adultério é quase uma obsessão para as duas personagens intervenientes, neste *agon*. Cf. Conacher, op. cit., 208; M. Kubo, art. cit., 15 ss e F. I. Zeitlin, art. cit., 645-69.

⁶⁰ O medo de Clitemnestra, que reforça o poder persuasivo da *rhesis* de Electra (v.1069 sqq.), associado à ilusão de que a justiça está do seu lado, leva-a a admitir que matou o marido por luxúria e ciúme, reconhecendo, agora, tratar-se de um ‘plano infeliz’ (1109). Cf. Kubo, art. cit., 29.

⁶¹ B. Vickers, op. cit., 306, considera “selvagem” a atitude de Electra para com a mãe. Cf. Gellie, art. cit., 5. apresenta uma interpretação diferente.

⁶² É este quasi-judicial *agon logon* entre mãe e filha (998-1096) que separa o tiranicídio do matricídio. Para uma análise circunstanciada desta cena, vide M. Lloyd, op. cit., cap. 4.

Orestes abandonara o palco resolvido a executar a vingança e, por isso, aguardava-se o matricídio iminente.

A segunda morte da peça repete, de certa forma, as estranhas circunstâncias do assassinio de Egisto, de forma a salientar-se, uma vez mais, o aspecto sórdido desta vingança: ambos os crimes são perpetrados num momento ritual, em que o sacrificador ignora ser a própria vítima, e os *doloi* utilizados pelos dois irmãos implicam a violação de leis gregas tão sagradas como as de piedade e de *xenia*⁶³. Ecos do assassinio de Agamémnon sobrevivem na cruel execução de Egisto ou na sumptuosa caminhada de Clitemnestra para a morte que, tal como o marido, será uma vítima da astúcia feminina, mas apunhalada pela mão forte de um homem⁶⁴ num contexto de violação das *nomoi* religiosas e familiares. A ambiguidade gerada em torno da morte do ilustre Atrida relativamente à responsabilização física da sua mulher, não afecta de modo algum a questão da culpa dos dois cúmplices impiedosos, que ousaram quebrar os sagrados laços familiares da antiga Casa de Atreu. Clitemnestra foi uma esposa adúltera, que premeditou a morte do marido, e uma mãe que repudiou os filhos⁶⁵. As motivações internas e externas das personagens, e particularmente as de Electra, garantem uma nova coerência à intriga “realista” que, no entanto, actualiza as preocupações pedagógicas e paradigmáticas da *Oresteia*⁶⁶.

Os dois crimes eram inevitáveis no decurso da acção, mas, respeitando as tradicionais regras do teatro grego, os espectadores eram visualmente poupados a tão horríveis cenas. Mesmo assim, o realismo da descrição da morte de Egisto chocou a sensibilidade de alguns críticos a ponto de confessarem simpatia não pelos vingadores, mas pela própria vítima.⁶⁷

Nunca poderiam ser simpáticas as circunstâncias de um assassinio, nem tal acto praticar-se sem violência. Através duma narrativa sórdida de incontes-

⁶³ Cf. K. V. Hartingan, op. cit., 120. Sobre a importância do motivo do ritual nesta peça, vide F. I. Zeitlin, art. cit., 651 ss.

⁶⁴ Cf. O’Brien, “Orestes and the Gorgon: Euripides’ *Electra*”: *APJh* 85 (1964) 31, n.13.

⁶⁵ Esta última acusação é agravada por Eurípides (Cf. *A. Ch.* v. 913) nesta peça onde o casamento é um dos novos e poderosos temas introduzidos na estrutura tradicional da intriga. Cf. F. I. Zeitlin, art. cit., 663 ss.

⁶⁶ Cf. S. Goldhill, «Rhetoric and Relevance. Interpolation at Euripides *Electra* 367-400»: *GRBS* 27 (1986) 256.

⁶⁷ É O caso de B. Vickers, op. cit., 56; G. Arnott., art. cit., 183-4; e K. V. Hartingan, op. cit., 120.

tável realismo dramático, Eurípides estimula a imaginação do receptor desta peça a visualizar o horror dum acto sanguinário interdito aos palcos duma tragédia, despertando, na sensibilidade humana, um sentimento de piedade por mais recôndito que ele fosse. Numa cena ambígua de festividade, onde o sacrificador se converte em vítima sacrificada, sem que isso implique qualquer tipo de violência gratuita⁶⁸, Orestes repete o modelo de actuação do assassino de seu pai ao mesmo tempo que evidencia uma determinação enérgica⁶⁹ em cumprir os desígnios oraculares. A punição de Egisto não suscita quaisquer dúvidas a nenhuma das personagens: ele continua a encarnar a imagem tradicional do vilão insolente, traidor e assassino, confirmada e ampliada pela recordações de Electra⁷⁰. Se a perspectiva do Mensageiro, figura externa a esta história tradicional, sugere uma recontextualização da figura de Egisto e, conseqüentemente, um outro modo de *ver* esta personagem, agora com uma existência mais humana, ele conserva, todavia, a culpa lendária, sentenciada pelas palavras qualificadas do Corifeu, após a *rhexis* de Electra⁷¹:

ἔπραξε δεινά, δεινὰ δ' ἀντέδωκέ σοι
καὶ τῶιδ' ἔχει γὰρ ἡ Δίκη μέγα σθένος.

Ele fez coisas terríveis, assim terrível é o castigo que lhe acabais de infligir.
A Justiça tem um grande valor. (957-958)

⁶⁸ Trata-se de uma cena justificadamente violenta e realisticamente contextualizada que, na opinião de N.R.E. Fisher, *Hybris. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece* (Warminster 1992) 433, se ajusta perfeitamente a esta tragédia de vingança, apesar da forma “paródica e subversiva” com que se parecem reproduzir as condições de brutalidade e traição do assassinio de Agamémnon. É significativa esta perversão do motivo do sacrifício no contexto do familiar ritual de crime-expição.

⁶⁹ Cf. 850 ss. Orestes, plenamente consciente da sua façanha, compara a sua acção à de Perseu, aquele que degolou a Górgona. Este episódio mítico já havia sido simbolicamente evocado no Estásimo I (455 ss.), introduzindo o tema do “horror” nesta peça (Vide O’Brien, art. cit., 13-39; M. Lloyd, art. cit., 4 sqq).

⁷⁰ Cf. 907-956. A informação mais completa acerca da personalidade de Egisto, que nunca aparece vivo em palco, provém das palavras “imisericordiosas” proferidas por Electra face ao seu cadáver. Pervertendo o tradicional elogio fúnebre e transformando-o numa *kakologia*, ela exagera a *hybris* cometida pelo assassino de seu pai, segundo os critérios de *arete* defendidos anteriormente pelo seu humilde marido, e repetindo as tradicionais acusações. Cf. Cropp, op. cit., *ad loc.*

⁷¹ Consciente do problema moral e religioso equacionado nesta peça, Electra resiste à tentação de desrespeitar fisicamente o corpo de Egisto morto (895 ss.), preferindo ultrajá-lo verbalmente.

Se a dupla vingança trouxe o justo castigo aos assassinos de Agamémnon (Egisto e Clitemnestra) e a libertação dos filhos exilados, a verdade é que, por outro lado, desiludiu ambos os vingadores, e especialmente Electra, já que era ela quem esperava com maior ansiedade este momento. Não há lugar para qualquer manifestação de júbilo depois do matricídio; o presente é o momento da confirmação, da tomada de consciência da fragilidade do ser humano, condenado, pela sua ignorância, a persistir nas suas fraquezas.

Os remorsos sentidos pelos matricidas (1177-1232) são uma das mais significativas inovações desta peça, em que as personagens mais parecem seres humanos de carne e osso, vítimas de uma ilusão autodestrutiva, que só foram capazes de entender depois de terem praticado o mais abominável dos crimes.

No *kommós* (1177-1232), Orestes invoca Febo, lamentando que um ‘oráculo obscuro’ (1190) tivesse proclamado uma ‘justiça’ tão horrenda e com tão graves sequelas, a nível psicológico e social⁷². Também arrependida, Electra repudia, agora, o acto que considera ‘o mais terrível dos crimes’ (1125), imputando a si mesma uma responsabilidade acrescida no matricídio. O próprio Coro que anteriormente celebrara⁷³ a justiça da vingança de Agamémnon, pronuncia-se agora sobre o abominável ‘sacrifício’ de uma mãe⁷⁴ que teve a infelicidade de gerar os seus próprios assassinos. Numa análise estritamente humana da occisão, o Coro atribui a Electra a maior responsabilidade no crime, já que foi ela quem guiou a mão e a vontade de Orestes. Ambos os irmãos confessam a sua culpa, exteriorizam o seu arrependimento⁷⁵ e, horrorizados com a conclusão da vingança, cobrem o cadáver de Clitemnestra com um manto, declarando:

τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν.

... é o fim dos grandes sofrimentos desta casa. (1231)

⁷² Cf. vv. 1190-1197.

⁷³ Cf. o último estásimo da peça (1147-1164).

⁷⁴ O cadáver de Egisto encontrava-se depositado junto ao de Clitemnestra, mas a sua morte foi já considerada justa quer pelos filhos de Agamémnon quer pelo Coro. Neste momento, importava relevar as implicações humanas de um acto matricida.

⁷⁵ Como observa Pohlenz, a luta interior vivida em palco pelos dois irmãos é uma novidade de Eurípides, sem correspondente em Ésquilo ou Sófocles.

Um outro tipo de entendimento mais elevado possuem os deuses que utilizam a *mechane* na epifania final da peça: os Dioscuros⁷⁶, representados aqui verbalmente por Castor, e que cumprem a convencional função profético-etiológica, reafirmando, por um lado, a interpretação humana dos eventos e negando, por outro lado, o sentido tradicional do mito, que Eurípides havia já desmontado ao longo da peça. De acordo com este “julgamento” divino, a punição de Clitemnestra foi justa, mas o acto de Orestes não merece aprovação, apesar de ter sido ordenado por um ‘deus sábio’ que, porém, ‘não proclamou um oráculo sábio’ (1245-46). Dividindo o passado do presente, as palavras de Castor voltam-se para o futuro, rematando as histórias individuais inconcluídas⁷⁷.

O discurso etiológico⁷⁸ com que termina a peça deve ser entendido como um instrumento dramático que permitiu ao poeta autorizar a *sua* versão do mito, agora distanciado de um remoto tempo arcaico porque reconfigurado por rituais que reflectiam as vivências do espectador coevo.

A finalizar o drama, a narrativa do *deus ex machina* revelava novas perspectivas que forçavam o processo de interpretação das tensões e interacções criadas ao longo da peça pela construção dramática do mito e pelas

⁷⁶ Cf. vv. 312-3, 746, 990. No decurso da acção, várias alusões haviam sido feitas aos dois gémeos, Castor e Pólux, irmãos de Clitemnestra e Helena, de forma a tornar coerente a sua aparição no final da peça. A relação familiar existente entre os *dei ex machina* e as personagens centrais, não determina *per se* a sua funcionalidade no seio do drama. Um julgamento exterior daquela situação trágica só podia ser autorizado aos deuses (neste caso, aos Dioscuros, irmãos da vítima principal e Castor, o antigo noivo de Electra) e a condenação humana do matricídio não pressupunha uma crítica directa à religião grega, mas sim a algumas práticas humanas duvidosas (oráculos), ressaltando-se, todavia, os cultos e a verdadeira tradição religiosa.

⁷⁷ Electra (1249 ss. e 1275ss.) casar-se-á legitimamente com o nobre Pílades, que levará a donzela como esposa para a Fócida. As ‘terríveis Ceres’ manter-se-ão inevitavelmente no encaço de Orestes (1252 ss) até ele alcançar a estátua de Palas Atena, que o protegerá com o ‘escudo do olhar da Górgona’. O tradicional tribunal do Areópago (1250-3; 1264-7), como nas *Euménides*, será convocado para se pronunciar sobre o assassinio, e um empate de votos determinará a absolvição de Orestes. Também o Lavrador é contemplado na profecia do semideus: espera-o, como se de uma recompensa se tratasse, uma vida próspera na terra dos Fócios (1286-87).

⁷⁸ Algumas das profecias realizadas pelas divindades ‘salvadoras’ possuem uma função de *aition*: a fundação de uma cidade que receberá o nome de Orestes; a instituição do Areópago, com jurisdição reservada aos casos de homicídio, e o estabelecimento do princípio jurídico de que a igualdade de votos sentencia a absolvição do réu.

ressonâncias que produzia no ritual quotidiano⁷⁹, reclamando para isso uma atitude exegética por parte do espectador que, nos finais do século V. a.C., saberia certamente relacionar o particular e o universal, a "realidade" e o mito.

Mais do que criticar os deuses, a intenção do poeta, ao pôr em causa aquele oráculo particular de Apolo, era, segundo M. de Oliveira Pulquério, «não apenas demolir, mas purificar a religião tradicional».⁸⁰ Em questão estão as estruturas religiosas tradicionais, visivelmente desajustadas da realidade e da moralidade humanas, próprias do século de Eurípides. Por outro lado, como mais recentemente sublinhou Ann Pippin Burnett⁸¹, nas duas décadas de guerra que Atenas vivera, esta peça pretendia oferecer não um retrato patológico do ser humano, mas uma representação trágica da acção heróica humana em plena decadência. Acções humanas tão sórdidas como crimes retaliatórios desta natureza, representadas sob a máscara do mito, a melodia da música e o movimento da dança, deveriam suscitar no espírito do espectador sentimentos de horror e comiseração que extravasavam o domínio da ficção e se projectavam na realidade quotidiana daquele tempo, que como o de hoje, vivia uma época de instabilidade e desordem, que podia induzir o homem à prática selvática de actos criminosos, alimentados por desejos pessoais de vingança e de retaliação.

⁷⁹ Essa dimensão metadramática não é, todavia, exclusiva da parte final do drama; afecta todas as ocasiões em que se pressupõe necessária uma atitude exegética por parte da instância receptora (e.g.: os *Heraea*, a cena de reconhecimento, os estásimos, o assassinio de Egisto, etc.).

⁸⁰ “Estudo sobre três tragédias de Sófocles”: *Humanitas* 19-20: 36-50: *Problemática da Tragédia Sofoclíana*. (Coimbra ²1987).

⁸¹ Op. cit.,

Bibliografia citada

- Ann Pippin Burnett, *Revenge in Attic and Latter Tragedy*, (London 1988).
- Bernard Knox, *Word and Action, Essays on the Ancient Theater* (Baltimore-London 1979).
- Brian Vickers, *Towards Greek Tragedy* (London 1973).
- D. J. Conacher, *Euripidean Drama* (Toronto 1967).
- D. J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage* (Berkeley 1979).
- Eva M. Thury, “Euripides’ *Electra*: An Analysis Through Character Development”: *RhM* 128 (1985) 5-22.
- Frederico Lourenço, *Grécia Revisitada* (Lisboa, 2004).
- F. I. Zeitlin, “The Argive Festival of Hera and Euripides’ *Electra*”: *TAPA* 101(1970) 645-659.
- G. H. Gellie, “Tragedy and Euripides’ *Electra*”: *BICS* 28 (1981) 1-12.
- G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides* (Methuen 1940).
- George Walsh, “The First Stasimon of Euripides’ *Electra*”: *YCIS* 25 (1977) 283-284.
- I. J. de Jong, *Narrative in Drama. The Art of Euripidean Messenger-Speech* (Leiden-New York-Koln 1991).
- J. D. Denniston (ed.), *Euripides Electra* (Oxford 1939).
- Jaa Torrano, “Mito e dialéctica na tragédia *Agamêmon* de Ésquilo”: Maria Fernanda Brasete (coord.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* (Aveiro 2001) 27-37.
- Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal Naquet, *Myth et Tragédie*, II, (Paris [1986]1995).
- Jonh Drakakis & Naomi Conn Liebler (edd.), *Tragedy* (London-New York 1988).
- José Alsina, “Studia Euripidea: Il Problema de la mujer en Euripides”: *Emerita* 27 (1959) 279-321
- K. Von Hartigan, *Ambiguity and Self-Deception* (Frankfurt am Main 1991).
- L. Parmentier (ed.), *Euripides*, Tome IV (Paris 1982).
- M. Kubo, “The Norm of the Myth: Euripides’ *Electra*”: *HSPH* 71 (1966) 15-31.
- M. J. Cropp (ed.), *Euripides. Electra* (Warminster 1988).

- Manuel de Oliveira Pulquério, *Ésquilo. Oresteia*, trad. port., (Lisboa s.d.).
_____ “Estudo sobre três tragédias de Sófocles”, *Humanitas* 19-20: 36-50:
Problemática da Tragédia Sofocliana. (Coimbra 2^a1987)
- Maria do Céu Fialho et alii, *Sófocles. Tragédias* (Coimbra 2003).
- Maria Fernanda Brasete, “Estrutura e espaço cénico no Prólogo da *Electra* de Eurípides”: *Ágora* 5 (2003) 7-22.
- Mary Whitlock Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies* (Cambridge 1991 reimpr.).
- M. J. O’Brien, “Orestes and the Gorgon: Euripides’ *Electra*”: *APJh.* 85 (1964) 13-39.
- Max Pohlenz, *La Tragedia Greca*, trad. ital., Vol I (Brescia 1961).
- Michael Lloyd, “Realism and Character in Euripides’ *Electra*”: *Phoenix* 40 (1986) 1-19.
_____ *The Agon in Euripides* (Oxford 1992).
- N. R. E. Fisher, *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece* (Warminster 1992).
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977).
- P. D. Kovacs, “Where is the Aegisthus’ Head?”: *CP* 82 (1987) 139-141.
- R. Aélion, *Euripides Héritier d’Eschyle*, Vol. II, (Paris 1983)
- Robert Eisner, “Euripides’ Use of Myth”: *Arethusa* 12 (1979) 153-174.
- S. Goldhill, “Rhetoric and Relevance. Interpolation at Euripides *Electra* 367-400”: *GRBS* 27 (1986) 157-71.
- T. Tarkow, “*Electra*’s role in the Opening Scene of the *Choephoroi*”: *Eranos* 77 (1979) 11-21.
- W. G. Arnott, “Double the Vision: A Reading of Euripides’ *Electra*”: *G&R* 28 (1981) 179-192
- Walter Burket, “Ein datum fuer Euripides’ *Electra*: Dionysia 420 v.Chr”: *MH* 47 (1990) 65-69.

* * * * *

Abstract: Taking advantage of the degree of innovation admitted by the tragic genre, Euripides has reshaped in *Electra* the ancient theme of patriarchal revenge. He has upheld the essential guidelines of the myth and the legend, by means of an original dramatic exploitation of matricide, in a more domestic and humanized version. In it, characters, space and time were meaningfully dislocated from the story's traditional framework, thus stimulating the inquiry into the principles and values of a retaliating justice of talionic inspiration.

Keywords: Euripides; *Electra*; tragedy; matricide; revenge; Agamemnon; Clytemnestra; Orestes.

Resumen: Con el grado de innovación que permitía el género trágico, Eurípides retomó en *Electra* el antiguo tema de una venganza patriarcal, salvaguardando los datos esenciales del mito y de la leyenda, a través de un original aprovechamiento dramático del matricidio, en una versión más doméstica y humanizada, donde los personajes, el espacio y el tiempo aparecían significativamente desplazados del marco tradicional de la historia, motivando el planteamiento de los principios y valores de una justicia revanchista, de inspiración taliónica.

Palabras clave: Eurípides; *Electra*; tragedia; matricidio; venganza; Agamenón; Clitemnestra; Orestes.

Résumé: Poussant à bout l'innovation propre au genre tragique, Euripide reprit l'ancien thème de la vengeance patriarcale, en conservant les données essentielles du mythe et de la légende, transformant, ainsi, une originale exploration dramatique du matricide en une version plus domestique et humanisée, où les personnages, l'espace et le temps apparaissaient clairement déplacés du contexte traditionnel de l'histoire. Il conduisait donc à une réflexion sur les principes et les valeurs d'une justice faite de représailles, d'inspiration talionique.

Mots-clé: Euripide; *Electre*; tragédie; matricide; vengeance; Agamemnon; Clytemnestre; Oreste.

Resumo: Com o grau de inovação que o género trágico consentia, Eurípides retomou em *Electra* o antigo tema de uma vingança patriarcal, salvaguardando os dados essenciais do mito e da lenda, através de uma original exploração dramática do matricídio, numa versão mais doméstica e humanizada, onde as personagens, o espaço e o tempo apareciam significativamente deslocados do enquadramento tradicional da história, motivando o questionamento dos princípios e valores de uma justiça retaliatória, de inspiração taliónica.

Palavras-chave: Eurípides; *Electra*; tragédia; matricídio; vingança; Agamémnon; Clitemnestra; Orestes.