

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

KAREN AMARAL SACCONI

***ELECTRA* DE EURÍPIDES:
ESTUDO E TRADUÇÃO**

Versão corrigida

SÃO PAULO
2012

KAREN AMARAL SACCONI

***ELECTRA* DE EURÍPIDES:
ESTUDO E TRADUÇÃO**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação de Letras Clássicas e
Vernáculas da Universidade de São Paulo,
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte.

SÃO PAULO
2012

Agradecimentos

Agradeço à Adriane da Silva Duarte pela orientação, apoio e paciência, além da tranquilidade com que conduziu todo o processo, mesmo nas horas difíceis.

Agradeço à FAPESP pela bolsa concedida, que me permitiu um período de dedicação exclusiva, fundamental ao desenvolvimento do trabalho.

Agradeço aos professores André Malta Campos e Christian Werner pelas valiosas sugestões e críticas dispensadas ao trabalho no exame de qualificação.

Agradeço a todos os colegas do Grupo de Pesquisa sobre Teatro Antigo, coordenado por Adriane da Silva Duarte e Zélia de Almeida Cardoso, por promoverem discussões que contribuíram de forma efetiva para a pesquisa.

Agradeço à professora Paula da Cunha Corrêa pela oportunidade de conhecer Delfos, de participar do ciclo de palestras promovido pelo *European Cultural Centre of Delphi* e por tudo que essa rica experiência proporcionou-me enquanto pesquisadora.

Agradeço aos colegas e amigos da área que participaram do processo de pesquisa de maneira informal, contribuindo com ideias, com sugestões e, sobretudo, com disposição para ouvir e discutir os resultados parciais deste trabalho. São eles: Alexandre Pinheiro Hasegawa, Ícaro Gatti, Lilian Sais, Mariana do Amaral Mello e Silvia Anderson.

Agradeço a minha segunda família, os amigos Bruno Sanchez, Gabriela Mainardi, Giovanni Matarazzo, Henrique Villas Boas, Mariane Claro e Sabrina Araújo, que conviveram e convivem comigo, pelo apoio e paciência.

Agradeço aos meus pais, Mário e Mércia, e a minha irmã, Daniela, pelo apoio, pela compreensão, pela preocupação e por estarem sempre ao meu lado.

Agradeço à Sandra, pelo cuidado e carinho.

Agradeço ao Bruno, companheiro de todo esse período de estudo, pelo amor, dedicação e paciência.

Agradeço a José Ignacio Coelho Mendes pela revisão da tradução e pelas valiosas sugestões incorporadas ao trabalho nesta versão corrigida.

Resumo

O presente trabalho tem como objeto de estudo a tragédia *Electra* de Eurípides no que concerne à atualização que o poeta faz do episódio em sua versão dramática do mito de Orestes. Para tal, divide-se em duas partes, sendo que a primeira compreende o estudo propriamente dito e a segunda traz uma tradução integral do poema dramático seguindo os moldes de uma tradução acadêmica para fins de estudo.

O estudo apresenta três capítulos que abordam a questão da atualização sob diferentes perspectivas. O primeiro trata da história do mito desde Homero até sua chegada à poesia dramática e apresenta um estudo comparativo das três versões trágicas que têm o mito por matéria, a saber, a *Oresteia* de Ésquilo e as *Electras* de Sófocles e Eurípides.

A partir do segundo capítulo, o foco é dado à *Electra* euripidiana. Parte-se, então, de uma análise pontual de algumas das personagens e do coro com vistas a um estudo dirigido às inovações do enredo. A encenação da tragédia é, por fim, matéria de estudo do terceiro capítulo, ainda sob o ponto de vista da atualização.

De uma forma geral, o estudo tem por objetivo uma reflexão sobre os modelos visados por Eurípides, sobre as adaptações que esses sofreram e, finalmente, sobre a recusa de alguns paradigmas.

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

Abstract

This thesis focuses on the tragedy *Electra* by Euripides taking a more specific look at the way the poet updates this episode in his dramatic version of the myth of Orestes. The thesis is divided in two parts. The first contains the study itself and the second offers an integral translation of the dramatic poem according to the standards of academic translations intended for study.

The study encompasses three chapters that address the issue of updating from different perspectives. The first concerns the story of the myth from Homer to its appearance in dramatic poetry and presents a comparative study of the three tragic versions of the myth, namely Aeschylus' *Oresteia* and the *Electras* of Sophocles and Euripides.

From the second chapter on, the focus is on Euripides' *Electra*. This chapter resorts to a detailed analysis of some of the characters and the chorus in order to study the innovations in the plot. Finally, the third chapter discusses the staging of the tragedy, once again from the point of view of the updating.

Overall, the study intends to reflect on the models used by Euripides, as well as the adaptations that these models have gone through and, finally, the refusal of some paradigms.

Keywords: *Electra; Orestes; Euripides; tragedy; matricide.*

Sumário

Introdução.....	07
Parte I	
Capítulo 1 – I. O mito de Homero a Píndaro.....	09
II. Estudo comparativo das três tragédias.....	18
Capítulo 2 – I. <i>Heraia</i> : um coro renovado.....	30
II. O retorno de um modelo.....	39
Capítulo 3 – Encenação: um novo significado para palavras e ações.....	51
Conclusão.....	64
Parte II	
Prefácio à tradução.....	66
Tradução.....	68
Bibliografia.....	142

Introdução

O presente trabalho tem como objeto de estudo a tragédia *Electra* de Eurípides no que concerne à atualização que o poeta faz do episódio em sua versão dramática do mito de Orestes. O estudo apresenta, para tal, três capítulos que abordam a questão da atualização sob diferentes perspectivas, como se verá a seguir.

O primeiro capítulo divide-se em duas seções: a primeira retoma alguns dos registros disponíveis do mito nos diferentes gêneros poéticos nos quais eles se apresentam e, a partir disso, pensa algumas questões que se colocavam desde então até sua chegada na poesia dramática do período clássico; a segunda seção volta-se ao tratamento que cada um dos três poetas trágicos deu ao mito, sob a forma de um estudo comparativo das três tragédias.

Esse percurso, ou percursos, é importante para que se possa vislumbrar, ao menos em parte, o substrato poético que se apresentará ao mais jovem dos tragediógrafos para a composição de sua *Electra*. Essa é, portanto, a temática do primeiro capítulo. Mas Eurípides parece ir além dos limites do legado poético cuja matéria é o retorno de Orestes. O poeta busca seus modelos no retorno de Odisseu, retoma lugares-comuns da comédia e sobrepõe diferentes paradigmas do enredo trágico de forma engenhosa, como se verá nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo, também dividido em duas seções, o foco é dado à *Electra* euripídiana. Neste capítulo, parte-se de um estudo que combina a análise de algumas personagens e também do coro com uma reflexão acerca das inovações do enredo. Assim, a primeira seção trata do coro – que, dada a sua peculiaridade diante dos coros de seus antecessores¹, já se pode considerar uma inovação do poeta – e sua relação com *Electra*. Na segunda seção, o estudo é voltado para Orestes e os paradigmas que nortearam a composição dessa personagem. O resultado é uma reflexão sobre os modelos visados por Eurípides, sobre as adaptações que esses sofreram e, por fim, sobre a recusa de alguns paradigmas.

A encenação da tragédia é, por fim, matéria de estudo do terceiro capítulo, ainda sob o ponto de vista da atualização. Nesse capítulo, analisa-se a forma com que

¹ Não é unânime, entre os comentadores, que a *Electra* de Sófocles seja anterior à tragédia homônima de Eurípides. Tratarei dessa questão na segunda seção do primeiro capítulo, mas já adianto aqui minha posição diante da polêmica.

Eurípides retoma, sob um novo contexto, a encenação de cenas emblemáticas em grande parte oriundas da *Oresteia* de Ésquilo, cuja representação ou fora impactante o suficiente para ecoar por décadas na memória do público ateniense² ou teria sido novamente realizada na década de 420 a.C.³.

Com isso, pretende-se explorar a atualização do mito na tragédia em questão sob diferentes perspectivas. Todas elas apontam em comum para a inclinação de Eurípides para jogos poéticos que se configuram sob a forma de alusões, retomadas, recusas e adaptações, resultando em um enredo renovado, sim, mas a partir da tradição.

² Cf. Taplin (1978:16).

³ Cf. Roisman; Luschig (2011:12, 31).

Parte I

Capítulo 1

I. O mito de Homero a Píndaro

Desde Homero, o mito de Orestes atravessa, em suas manifestações literárias, diversos gêneros e poetas até chegar à tragédia do período clássico, apresentando variações de um poeta a outro que remontam a diferentes tradições e versões do mito. Apresenta-se aqui um breve histórico desse mito através dos principais registros antigos que chegaram até nós e, a partir deles, as principais mudanças pelas quais passou serão observadas a fim de se alcançar um pouco mais a amplitude do substrato mitológico que se tornou matéria dos tragediógrafos. Com isso, não se tem a pretensão de fazer um mapeamento exaustivo do que teria sido o mito de Orestes na antiguidade, mas sim retomar os seus registros poéticos mais significativos.

Por mito de Orestes entende-se aqui o episódio que conta o seu retorno especificamente, incluindo as personagens que estão diretamente envolvidas com sua volta à pátria e a vingança dos usurpadores do trono.

Como se sabe, o mito de Orestes remonta ao ciclo troiano e conta o retorno à pátria do filho de Agamêmnon, comandante grego na expedição à Tróia, para vingar a morte do pai, matando, para isso, Egisto e a própria mãe. Ao se debruçar sobre as versões mais antigas do mito, é natural referir-se a ele como *mito de Orestes* uma vez que Electra, sua irmã – embora dê nome a duas das tragédias do período clássico que tem o mesmo episódio por matéria – não tem ainda a relevância que adquiriu com os tragediógrafos, e em muitas das versões antigas da lenda, não é nem mesmo citada.

A *Odisseia* traz o registro mais antigo do episódio. Logo após a invocação da musa, a morte de Egisto é lembrada por Zeus na assembléia dos deuses (*Od. I*, vv. 28-47). Depois, as menções à vingança de Orestes configuram-se sob duas formas: (a) o relato feito pelo próprio Agamêmnon, no Hades (*Canto XI*); e (b) narrativas curtas feitas pelas personagens que recebem Telêmaco quando o jovem busca por notícias do pai (*Cantos III e*

IV). Tais narrativas parecem ter, sobretudo, a função de ilustrar o modelo de piedade que deverá ser seguido pelo filho de Odisseu, de modo a exortar o rapaz a vingar o pai, assim como fizera Orestes. Já a narrativa de Agamêmnon no Hades ilustra o contraste entre Clitemnestra e Penélope que se estabelece no poema, sendo esta, de um lado, esposa fiel e prudente, e aquela, de outro, nociva e traidora.

O retorno e a vingança de Orestes tem, pois, sua importância no poema épico na medida em que traça, de um lado, um paralelo entre os filhos de Odisseu e Agamêmnon – jovens e filhos de guerreiros da expedição à Tróia, ambos incumbidos de zelar pela preservação da casa paterna quando essa é ameaçada – e, de outro, confronta o caráter de Clitemnestra e Penélope – ambas esposas de guerreiros que se ausentaram para a guerra. Assim, a morte de Clitemnestra é mencionada de forma rápida e secundária na *Odisseia* (III, 307-10), e a passagem não é clara quanto ao matricídio de Orestes⁴:

... e [Orestes] a Egisto matou, o assassino do Atrida,
que, com traçoeira artimanha, matara seu pai muito ilustre.
Tendo feito isso aos Argivos presta, em seguida, um banquete
pelas exéquias da mãe odiosa e de Egisto covarde⁵.

Electra não é mencionada em todo o *corpus* homérico, mas são citados, na *Iliada*, os nomes Laodice, e Crisótemis como irmãs de Orestes (*Il.* IX, 144-7).

Além da epopeia homérica, o mito de Orestes teria ainda lugar em outro poema – ou conjunto de poemas – épico que tem por matéria o Ciclo Troiano: *Retornos*, ou *Nóstoi*, atribuído a Agias de Trezena, e do qual restaram apenas fragmentos e testemunhos. Sua datação é incerta, mas, em geral, é considerada posterior à *Odisséia*⁶. Certo é que tenha havido um *Retorno dos Atridas*⁷ como parte do mesmo poema ou como um poema independente⁸. Sobre esse poema, sabe-se através de um testemunho do Suda (Adler, 500) que sua matéria é extraída de Homero – imagina-se que isso se aplique à *Odisseia*, já que ambos os poemas possuem afinidade de matéria poética, o *nóstos* – e, mais ainda, que a própria

⁴ Cf. Aélión (1983:111). Garvie (1987:x, xi) menciona a hipótese de que a personagem teria cometido suicídio. Para Mazon (1949:iii,v), o texto não deixa dúvidas de que Clitemnestra é morta pelas mãos de seu filho.

⁵ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

⁶ Cf. Pajares (1979:192-3).

⁷ De acordo com o resumo de Proclo, o poema teria cinco livros e o último deles trataria do retorno de Agamêmnon.

⁸ Proclo, Pajares (1979:192-3), Garvie (1987:xiv).

Odisseia teria sofrido interpolações com passagens retiradas de *Retornos*. De qualquer modo, um dos testemunhos mais importantes sobre a obra é o resumo de Proclo: tudo quanto é dito pelo gramático acerca do mito de Orestes no poema resume-se ao assassinato de Clitemnestra e Egisto pelo filho de Agamêmnon, com a ajuda de Pílates.

Ainda entre os poetas épicos, sabe-se de uma referência ao mito em Hesíodo, ou pseudo-Hesíodo, através de escólios e fragmentos do *Catálogo de Mulheres*. Aqui, a questão central, pela própria natureza da obra, gira em torno da estirpe de personagens femininas, entre elas, Clitemnestra e, pela primeira vez, Electra. Em um dos fragmentos (fr. 23a), os filhos de Clitemnestra são listados em três: além de Electra e Orestes, apresenta-se outro nome, associado à Ifigênia, Ifimede⁹.

A economia do texto sugere que Clitemnestra seja uma das mulheres escolhidas por Hesíodo para compor o seu catálogo, mas não Electra, de modo que esta só é citada por conta daquela, o que pode indicar o seu papel marginal no mito a essa altura.

Entre os líricos, há escassa notícia de um poeta chamado Xantos, que teria influenciado Estesícoro em sua *Oresteia*. Mas de sua obra, se de fato existiu, tudo o que se sabe é devido a dois comentários exegéticos a Estesícoro atribuídos a Ateneu e Cláudio Eliano, em sua *Varia Historia*¹⁰. O primeiro limita-se a dizer que muitos poemas de Xantos influenciaram o poeta da *Palinódia*, incluindo uma *Oresteia*; o segundo, diz que aquele é anterior a este, e de Xantos seria a conjectura acerca do nome Electra, a saber, que Laodice – nome de uma das filhas de Agamêmnon na *Iliada* – passou a ser chamada de Electra pelos argivos por ter permanecido virgem, “sem experiência alguma no leito”. Seu nome seria então uma composição de *léktron* (cama, leito) e do alfa privativo, *Aelektra*, uma etimologia falsa¹¹ e provavelmente depreendida de um desenvolvimento do mito posterior ao próprio Estesícoro.

Esses testemunhos tardios podem ser, como comenta Garvie (1987:xvii), uma tentativa de conciliar uma informação da *Iliada* com as versões segundo as quais Electra é o nome de uma das irmãs de Orestes. Seu valor exegético, ao menos para este momento de nosso estudo, reside não só nessa tentativa de conciliação de diferentes tradições poéticas do mito, mas também na informação de que é possível ter havido outra *Oresteia* antes daquela de Estesícoro.

É certo, portanto, que Estesícoro tenha composto sua *Oresteia*. Os fragmentos

⁹ Cf. Cropp (1988:xliv).

¹⁰ Campbell (1991:26).

¹¹ Campbell (1991:26).

de sua obra trazem novos pormenores do mito, como uma menção à ama de Orestes (Davies, 218), o sonho de Clitemnestra com a cobra ensangüentada da qual surge um rei (Davies, PMG 219), o reconhecimento de Orestes através da mecha de cabelo, e o arco dado ao herói por Apolo para se defender das deusas, provavelmente as Erínias (Davies, PMG 217). Este último fragmento, além de trazer informação sobre a conformação poética do mito em Estesícoro, traz ainda um comentário sobre suas influências (Davies, PMG 217, *Papyrus commentary*)¹²:

... Estesícoro usou narrativas (de Homero? E Hesíodo?), e a maioria dos outros poetas usou seu material; pois, depois de Homero e Hesíodo, eles concordam em tudo com Estesícoro. Ésquilo, por exemplo, ao compor sua trilogia, a *Oresteia*, – *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* – conduziu o reconhecimento através do cacho de cabelo: isso está em Estesícoro. Eurípides, sobre o arco de Orestes, diz que este foi dado a ele como um presente de Apolo: seus versos são “Dê-me o arco de chifre pontudo, o presente de Lóxias com o qual Apolo disse que me defendesse das deusas” (Orestes 268 f.);¹³

O comentário sugere que Estesícoro tenha, em parte, se apropriado da matéria de outros poetas e em parte tenha cunhado sua própria versão do mito, a qual, por sua vez, teria sido apropriada por outros poetas, sobretudo os tragediógrafos. A partir disso, seria arriscado especificar o que se trata de invenção do poeta e o que ele teria simplesmente incorporado ao seu poema. Mas, a despeito das possibilidades levantadas pelo tradutor do excerto, sabe-se que nada do que o poeta apresenta nos fragmentos que nos restaram encontra-se em Homero. Há, por outro lado, um testemunho, atribuído a Filodemo (Davies, PMG 215), que atesta especificamente a influência de Hesíodo sobre Estesícoro. Corroborando para a informação levantada pelo fragmento, notamos que Estesícoro é como que um elo entre as duas primeiras aparições de Electra no mito – dentre os registros que nos restaram – sendo a primeira em Hesíodo e a segunda em Ésquilo. Este último, lembro, teve a influência de Estesícoro atestada pelo comentário supracitado.

Os fragmentos PMG 217 e PMG 218 noticiam ainda a presença no mito de personagens até então não mencionadas: o primeiro apresenta Laodamia, a ama de Orestes, sobre a qual nada mais se sabe exceto seu nome. O fragmento¹⁴, retirado de um escólio de

¹² Campbell (1991:131).

¹³ Tradução minha do trecho em inglês extraído da edição de Campbell (1991:131).

¹⁴ Texto editado e traduzido por Campbell (1991:131).

218 Scholiast on Aeschylus, *Choefori*.

Aeschylus calls Orestes' nurse Cilissa, Pindar Arsione, Stesichorus Laodamia.

Coéforas, menciona Laodamia paralelamente a três outros nomes: Cilissa e Arsíone, todos eles atribuídos à ama de Orestes segundo as versões de Ésquilo e Píndaro respectivamente.

Por serem, os três nomes, colocados lado a lado, é possível que tivessem no mito funções semelhantes. Ao observarmos em Píndaro e em Ésquilo que é a ama a responsável por subtrair Orestes da morte na ocasião do assassinato de seu pai, supõe-se que em Estesícoro não tenha sido diferente.

No segundo fragmento, PMG 217, além das referências a Orestes e Clitemnestra há ainda uma citação explícita a Apolo e outra implícita provavelmente às Erínias. Trata-se da primeira vez em que há uma menção às deusas e, sendo ou não inédita sua presença, é quase certo – hipótese endossada pelo autor do fragmento – que dessa fonte teriam bebido os tragediógrafos Ésquilo e Eurípides ao incluírem as Erínias entre as suas personagens trágicas – ou ao menos o autor da *Oresteia*, por ser anterior e exercer forte influência sobre este último.

Depois de Estesícoro, é em Píndaro que encontramos o último registro do mito antes de sua chegada à poesia dramática. Na *XI Pítia*, epinício em honra a Trasídeu, atleta de Tebas, o poeta refere-se ao lugar em que ocorreram as provas como “os campos fecundos de Pílates” (v. 15), e este, sendo companheiro de Orestes, torna-se o gancho para a narrativa da saga do filho de Agamêmnon. A narração do mito é apresentada pelo próprio poeta como uma digressão na economia do poema (vv. 38-42), e consiste na morte de Agamêmnon e Cassandra (vv. 19-21), na salvação de Orestes ainda criança por sua nutriz, Arsíone, na ocasião da morte de seu pai, (vv. 17-21); e no retorno do herói, quando pôde contar com um velho amigo da família, Estrófio (vv. 34-5). Entre um e outro acontecimento, o poeta questiona o verdadeiro motivo que teria levado Clitemnestra ao assassinato do esposo, se fora a morte de Ifigênia ou a sedução de Egisto (vv. 22-25). A narrativa termina com o assassinato da mãe e do regicida (vv. 36-7).

Assim, Píndaro retoma, em sua breve narrativa, alguns dos companheiros de Orestes, a começar por Pílates – já mencionado no resumo de Proclo do poema épico *Retornos* – depois Estrófio, seu pai, e, por fim, a nutriz, já mencionada com outro nome em um dos testemunhos da obra de Estesícoro. Retoma também Cassandra, cuja morte é narrada na *Odisséia* (XI, 421) e tem aí a única menção a sua morte anterior ao epinício¹⁵.

¹⁵Consideramos, para tanto, que a *Pítia XI* seja anterior ao *Agamêmnon* de Ésquilo, embora não haja consenso entre os comentadores quanto à datação exata deste epinício. Alguns o situam por volta de 474, como Cropp (1988:xliv), anterior ao *Agamêmnon* de Ésquilo portanto, outros depois, em 454. Garvie (1987:xxv).

Com Píndaro, conclui-se a trajetória do mito iniciada com Homero. Esta conclusão destaca uma primeira variação do mito com o caso do nome de Electra. Antes dela, como se viu, tem-se uma única notícia na *Iliada* das irmãs de Orestes, cujos nomes são Ifiánassa, Crisótemis e Laodice (*Il. IX*, 144-7). Nenhum deles parece estar associado a Electra, com exceção, talvez, do último, pois, de Laodice nada mais se sabe a não ser que é mencionada por um comentário tardio que se refere ao poeta lírico Xantos, segundo o qual Laodice e Electra seriam a mesma personagem com o nome modificado, algo improvável para os comentadores modernos¹⁶.

Clitemnestra, Orestes e Egisto, ao contrário, parecem manter sempre o mesmo nome nas diferentes tradições e versões do mito das quais temos notícias, embora haja algumas variações sobre a filiação da rainha bem como quais seriam suas irmãs (cf. fragmentos de *Catálogo das mulheres*, Hesíodo).

Quanto a Píades, companheiro de Orestes mencionado já em *Retornos*, são maiores as dificuldades de se aventar uma hipótese razoável sobre sua presença na tradição, ou tradições, do mito, e o mesmo se pode dizer com relação à ama de Orestes, sobre a qual temos notícias em Píndaro e também através do escólio de *Coéforas* (fr. 217). O escólio traz três nomes para a mesma personagem, dois dos quais atribuídos a Estesícoro e Ésquilo. Se o comentário procede, tem-se então uma divergência entre os dois poetas mesmo sendo atestada em outras exegeses a influência do primeiro sobre o segundo. E não teríamos, nesse caso, nenhuma pista sobre a fonte de Ésquilo para o nome dessa personagem.

Outra questão que pode guiar algumas breves considerações a respeito das diferentes tradições poéticas do mito é a variação quanto à localização do reino de Agamêmnon. Essa variação, que abrange basicamente as regiões de Argos e da Lacedemônia, é notável nos registros do mito levantados anteriormente, como veremos a seguir.

Em Homero, pode-se dizer que Agamêmnon seja, via de regra¹⁷, o rei de Micenas (*Od. III*, 304, *Il. IX*, 569-75) ou da região de Argos (*Od. III*, 263; *Il. IX*, 141), de modo que Argos e Micenas parecem ser por vezes intercambiáveis no texto homérico¹⁸.

¹⁶ Cf. Campbell (1991:27).

¹⁷ Na *Iliada* (*IX*, 149ss), a lista das cidades oferecidas a Aquiles por Agamêmnon, no episódio da embaixada, intriga os comentadores: elas não seriam parte do território tradicionalmente atribuído ao Atrida, mas pertenceriam à região de Messênia e estariam, portanto, sob o cetro de Nestor ou em alguma região neutra entre os domínios de Nestor e Menelau. Cf. Willcock (2001:273); Hainsworth (1996:77-8); Griffin (1995:93). Outros comentadores situam as cidades na região da Lacedemônia. Cf. Garvie (1987:xix) e Mazon (1949:ii), que assumem a possibilidade de haver uma tradição concomitante a Homero segundo a qual Agamêmnon era o soberano desta região.

¹⁸ Sobre algumas ocorrências em que Argos designa a região do Peloponeso em Homero, cf. Hainsworth

Menelau, tradicionalmente considerado rei de Esparta, na região da Lacedemônia (*Od. IV*, 1), é assimilado à procedência do irmão, sendo também designado rei de Argos juntamente com Agamêmnon em algumas passagens da *Odisséia* (*III*, 311; *IV*, 562).

Em Hesíodo, Agamêmnon é o soberano de Argos (fr. 195) e em Estesícoro, de Esparta, segundo consta em um dos testemunhos acerca de sua *Oresteia* (fr. 216).

Em Píndaro, Orestes é qualificado através do seu local de procedência: “lacedemônio Orestes” (v. 16) e Amiclas é apontada como a cidade de Agamêmnon (v. 32)¹⁹. Esta versão, embora mais próxima da apresentada por Estesícoro, que também o situa como um rei da Lacedemônia, não se encontra em nenhum outro registro do mito anterior ou posterior a Píndaro.

Vemos, com isso, que os únicos registros que situam a casa de Agamêmnon fora de Argos seriam as versões de Píndaro e Estesícoro²⁰, situando-a na região da Lacedemônia. Se o escólio que atesta a notícia sobre o poema de Estesícoro estiver certo, tem-se então mais uma divergência entre a *Oresteia* de Ésquilo e o poema lírico homônimo, pois, o primeiro dos tragediógrafos situa a casa do Atrida em Argos, assim como seus sucessores.

Outra variação encontrada nas diferentes versões do mito são as divergências em relação às conexões familiares das personagens. Quanto a isso, também há desconformidade entre as *Oresteias* de Estesícoro e Ésquilo no que concerne à filiação de Agamêmnon. O poeta lírico segue Hesíodo (fr. 194), em cuja versão do mito Agamêmnon e Menelau seriam filhos de Plístenes, e este sim, por sua vez, filho de Atreu (fr. 219). Em Homero, em Píndaro e nos três tragediógrafos, os Atridas são filhos de Atreu.

Ainda sobre essa mesma questão, Hesíodo é o único a apresentar como irmã de Clitemnestra não Helena, ou não somente Helena, mas uma nova personagem, ou personagens. Em um dos fragmentos (fr. 23a), Clitemnestra é apontada como uma das filhas de Leda e Tíndaro, e sua irmã chama-se Filonoe. Mas um escoliasta²¹ atribui também a

(1996:78). Essa mesma noção topográfica mostra-se flexível também na tragédia, como aponta Willink (1989:267) e Denniston (2002:55). Esse parece ser o caso da *Electra* de Eurípides, como comenta Cropp (1988:99).

¹⁹ Para Paul Mazon (1949:v), a transferência da pátria do herói de Argos para a Lacedemônia seria uma intervenção dórica, por motivações políticas. Assim se explicaria, segundo o comentador, o avizinhamo das cidades dos Atridas: Esparta e Amiclas.

²⁰ Um escólio de Eurípides, *Orestes*, atribui também a Simônides a localização da casa do Atrida na Lacedemônia.

²¹ Escólio da tragédia *Orestes*, de Eurípides (cf. fr. 176 de Hesíodo).

Hesíodo a versão segundo a qual ela teria duas irmãs: Helena²² e Timandra (fr. 176). Qualquer que tenha sido a escolha de Hesíodo, nenhuma delas foi seguida pelos tragediógrafos, que preferiram, nesse caso, uma versão em conformidade com a tradição homérica.

As variações entre os registros do mito são, como já foi dito, esperadas, dada a sua fecundidade poética desde o período arcaico. O confronto entre as versões apresentadas, no entanto, auxiliará no estudo de algumas questões amplamente exploradas pelos tragediógrafos. A primeira delas trata de uma discussão acerca das razões da carnificina, não daquela empreendida por Orestes, mas sim da outra, planejada por Clitemnestra, resultando na morte de Agamêmnon. Essa é uma discussão fecunda nos *agónes* trágicos, especialmente nas *Electras* de Sófocles e Eurípides, mas já se pode observá-la de forma ainda embrionária nos registros anteriores. No epinício de Píndaro, por exemplo, tem-se a possibilidade de observar a problematização do poeta sobre a questão da motivação de Clitemnestra e, até onde se sabe, é a primeira vez em que ela é colocada explicitamente como enigma, trazendo então um novo elemento para a reflexão: a morte de Ifigênia.

Na epopéia homérica, o episódio do sacrifício de Ifigênia nem mesmo é citado, mas ele tem seu lugar tanto em Hesíodo (*Catálogo das Mulheres*, 23a) quanto em Estesícoro (fr. 215; fr. 217), além de ser mencionado no resumo de Proclo dos *Cantos Ciprianos*. É possível, portanto, que dois episódios, a saber, o sacrifício de Ifigênia e o assassinato de Agamêmnon por sua própria esposa, passassem a ser associados entre si através de uma relação de causalidade: a rainha teria se vingado do esposo pela morte de sua filha.

Para Mazon (1949:x), Píndaro parece fazer menção a duas tradições do mito quando se pergunta sobre a razão do crime de Clitemnestra: uma, dórica, segundo a qual Clitemnestra quer se vingar da morte da filha, outra, aquéia, em que a rainha é vítima da sedução de Egisto. Ambas as razões levantadas pelo poeta serão retomadas pelos tragediógrafos sob a forma de argumentos nos discursos agonísticos de Electra e sua mãe nas tragédias de Sófocles e Eurípides.

Assim, com o surgimento de uma nova motivação para o assassinato, a etiologia do crime passa a ser posta em questão. Ao colocar lado a lado essas duas motivações – de um lado, a influência de Egisto na traição e morte do Atrida, de outro, a decisão de Agamêmnon de sacrificar a própria filha – Píndaro faz uma espécie de síntese de duas

²² Há, no entanto, um escólio de Píndaro (*Nemeas* X 150a) que, concorde com o fr. 23a, afirma que Helena não era da progênie de Leda, como Clitemnestra, mas filha de uma Oceânida e Zeus.

tradições (*Pítia XI*, vv. 21-4).

Outro ponto que também tem relação com a origem do crime de Clitemnestra, porém por um viés mais religioso, é a poluição da estirpe. Essa questão será também explorada pelos poetas trágicos sobretudo nos cantos corais (*Co.* vv. 935-971; *S.El.* vv. 450-476; *E.El.* vv. 699-746), mas, antes disso, já encontra lugar na tradição lírica de Hesíodo, segundo o excerto exegético que lhe atribui a menção sobre a funesta descendência de Tíndaro (fr. 223). Na tragédia, há menção à contaminação da raça de Clitemnestra (*E.El.* vv. 213-4), como se vê em Hesíodo, mas a questão é explorada principalmente através da poluição da linhagem dos Atridas²³.

Ao contrário do crime cometido por Clitemnestra, o matricídio de Orestes não deixa dúvidas quanto a sua motivação, que por sinal é dupla: por um lado, a vingança dos que mataram o pai, aliada ou não à determinação do oráculo de Apolo, por outro, a retomada do cetro. Mas o mito apresenta o desenrolar de uma reflexão de ordem moral acerca do matricídio em si, que pode ser verificada principalmente pela presença de divindades coercivas, como as Erínias²⁴.

De volta a Homero, a morte de Clitemnestra não tem em absoluto o caráter de um crime e nem mesmo o matricídio é explicitado. Contudo, haveria indícios da presença de alguma repercussão moral do ato de Orestes em Estesícoro, por conta do fragmento que menciona as “divindades” das quais o herói deveria se defender com o arco dado por Apolo (fr. 217). Aqui, bem como nas versões dramáticas do mito, o deus parece ter a função de contrapor-se à força coerciva exercida pelas Erínias e tem parte também na discussão moral sobre o matricídio. É, portanto, somente a partir de Estesícoro que se tem notícia de um embate no plano divino como forma de disseminar uma reflexão acerca do crime.

Sabe-se, por fim, que o avanço das questões morais ganha força de fato com os tragediógrafos – não com todos, mas especificamente com Ésquilo e Eurípides. Isso se dá não só através das Erínias, mas também pelo julgamento do herói e pela necessidade de purificação, em Ésquilo.

²³ Mazon (1949:vii,viii) explica a origem da questão da poluição pela necessidade de se estabelecer algumas conexões entre as epopeias que se seguiam umas às outras, com vistas a um sentido de continuidade. Uma das formas de se fazer isso seria através da ideia de uma maldição que contaminasse toda a família e provocasse a hereditariedade dos crimes.

²⁴ Cf. Vernant (2008:11-12) sobre a relação entre as Erínias, no plano divino, e o Areópago, no plano das instituições humanas. Visser (1984:204-6) comenta que as Erínias atuavam na esfera tanto da vingança quanto da poluição, de modo que, se na *Oresteia* de Ésquilo essas divindades mostram-se associadas à vingança do crime entre consanguíneos, é porque, segundo a comentadora, Orestes já teria sido purificado por Apolo. Este, por sua vez, parece estar fortemente vinculado à questão da purificação.

Todas essas questões serão amplamente exploradas na poesia trágica, não sem a introdução de outros elementos – sobre os quais não se pode especular quanto ao grau de originalidade, uma vez que os registros de que se dispõem, literários ou não, são poucos diante do alcance que o mito parece ter tido, e não garantem qualquer conjectura acerca da inventividade dos poetas. Por isso, nos estudos que se seguem, especialmente nos dedicados à *Electra* de Eurípides, o termo “inovação” aplica-se exclusivamente ao universo das tragédias que tratam do mito de Orestes e aos registros anteriores aqui levantados.

II. Estudo comparativo entre as três tragédias

A comparação entre as *Coéforas*, de Ésquilo, e as *Electras* de Sófocles e Eurípides é o próximo passo no estudo da trajetória do mito de Orestes, uma vez que se tem a possibilidade de contrapor três obras do gênero dramático que dialogam entre si.

Parece que *Coéforas*, sendo a mais antiga das tragédias, seja também uma importante referência para as obras de Sófocles e Eurípides. Mas, depois de Ésquilo, seria difícil precisar qual dos tragediógrafos retomou o mito primeiro. A questão da datação das tragédias é, portanto, o primeiro tópico a ser levantado na análise que se segue. Depois, serão feitos paralelos entre cenas e eventos relevantes para as três tragédias, de modo a comparar as escolhas de cada poeta quanto à estruturação dos eventos no drama, à ordem dos acontecimentos e grau de importância para o enredo, e às personagens.

Datação

A datação da *Electra* de Eurípides é ainda polêmica entre os estudiosos. Por muito tempo, o ano de 413 a. C. foi aceito de forma quase consensual entre os comentadores como a data mais provável para representação da tragédia. As razões que levaram comentadores, como Denniston (2002:xxxiii), a esse ano foram duas passagens da cena final, uma em que

parece haver, nos versos 1347-8, referência a uma expedição marítima ateniense contra Siracusa, que fora empreendida no mesmo ano; outra em que há, nos versos 1278-83, menções à trama de *Helena*, tragédia que teria sido representada no ano anterior, 412 a.C.²⁵.

No entanto, valendo-se de análises estilísticas²⁶, em especial a de Zuntz²⁷, muitos comentadores passaram a considerar uma data anterior, como Cropp (1988:li), que situa a tragédia entre os anos 420/19 a.C., e Knox (1999:64), que pensa no intervalo entre 427 e 417 a.C. A discussão foi reacendida, porém, por estudos mais recentes que defendiam novamente o ano de 413 a.C., dentre os quais cito *Studio sull' Elettra di Euripide* (Catania, 1978), de Basta Donzelli²⁸.

No que concerne a datas, outra questão que se impõe como fundamental para o andamento deste trabalho é a datação da *Electra* de Sófocles. Assim como a tragédia homônima de Eurípides, o ano de sua representação é incerto, sendo que a maioria dos comentadores situa a tragédia entre os anos 420 e 410 a.C.²⁹. Por conseguinte, uma discussão polêmica, e igualmente importante para este estudo, é a definição da tragédia mais recente.

Denniston (2002:xxxv-xxxviii), Cropp (1988:l) e Roisman; Luschign (2011:31-2) mostram-se inclinados a considerar a *Electra* de Sófocles anterior³⁰. Embora Denniston faça uso de análises de estilo que corroboram com sua opinião, o comentador defende que a investigação possa ser mais produtiva no campo da análise intertextual. Roisman; Luschign parecem seguir um critério semelhante para assumir que a tragédia de Eurípides tenha vindo depois. Seguindo essa mesma linha, que se mostra adequada à natureza deste trabalho, considero, por fim, em acordo com os comentadores supracitados, que a tragédia de Eurípides seja a mais recente, de modo que algumas das questões intertextuais que apontam para tal poderão ser observadas nos capítulos que se seguem.

Comparação entre as tragédias

Pelo título das tragédias de Sófocles e Eurípides, nota-se de imediato a

²⁵ Cropp (1988:l) e Roisman; Luschign (2011:28-9) mencionam ainda um terceiro motivo para a cotação do ano 413 a.C., seria uma possível referência, nos versos 1350-5, a Alcebiades e à poluição dos sacrílegos contra Hermes, antes da partida contra Siracusa, em 415 a.C.

²⁶ Para um breve histórico sobre esse tipo de análise, cf. Cropp (1988:li).

²⁷ *The Political Plays of Euripides* (Manchester, 1955).

²⁸ Para um breve histórico, cf. Arnott (1981:190).

²⁹ Cf. Roisman; Luschign (2011:30).

³⁰ Para uma opinião diferente, cf. Marshall (2000:333).

ascensão de uma personagem até então marginal no mito de Orestes, sua irmã Electra. Se em *Coéforas*, assim como em toda a *Oresteia*, as funções de protagonista e antagonista são desempenhadas por Orestes e Clitemnestra, nas tragédias que se sucedem é Electra quem toma a cena definitivamente. Em ambas as tragédias que levam o seu nome, o destaque é não mais a relação antagônica entre Orestes e Egisto – como em Homero – ou entre Orestes e Clitemnestra – como em Ésquilo – mas sim entre duas mulheres, Electra e sua mãe. O próprio *agón* das tragédias é significativo no sentido de identificar protagonista e antagonista: *Coéforas* apresenta uma *esticomitia* de caráter agonístico entre Orestes e Clitemnestra, enquanto o *agón* das *Electras* de Sófocles e Eurípides se dá entre a rainha e a heroína. Essa será a primeira cena a ser analisada no estudo comparativo que se segue.

Agón

Em Ésquilo, o *agón* gira em torno da iminente morte da rainha. O diálogo não tem a forma de uma disputa argumentativa longa, através de discursos (*rhéseis*), mas apresenta argumentos numerosos e concisos, da extensão de um verso, configurando uma *esticomitia*. Em primeiro lugar, Clitemnestra tenta conseguir a benevolência de Orestes lembrando-lhe de que é sua mãe, e este parece ser o único argumento que faz Orestes hesitar em sua empresa. Pílates, no entanto, fala-lhe do dever de seguir as ordens de Apolo acima de todas as coisas, e, a partir daí, todos os argumentos levantados por Clitemnestra são rebatidos, desde a justificativa da determinação da Moira em relação ao seu crime contra Agamêmnon até a ameaça das Erínias ao matricida, deusas protetoras das relações consanguíneas (v. 896 ss.).

Em Sófocles e Eurípides, ao contrário, o *agón* acontece quando a rainha ainda não sabe que está prestes a sucumbir, e o debate traz uma discussão acerca de outro crime, o de Clitemnestra contra Agamêmnon. Em ambas as tragédias, o discurso de Clitemnestra é anterior ao de Electra, e o seu principal argumento para justificar a trama contra o esposo é o sacrifício de Ifigênia, sua filha virgem sacrificada em nome da guerra pela adúltera Helena (Sóf. *El.* v. 425-548; Eur. *El.* v. 1015-31; 1067-8). Tanto este argumento apresenta-se de forma semelhante em Sófocles e Eurípides quanto a réplica de Electra contém uma argumentação comum aos dois poetas: o adultério de Clitemnestra como principal motivador do crime (Sóf. *El.* v. 560-2, 553-6; Eur. *El.* v. 1062-73).

A argumentação das duas personagens baseia-se, portanto, na etiologia do regicídio³¹. Como foi visto, essa questão já se colocava, no mínimo, a partir de Píndaro. Interessante notar que mesmo não tendo Ésquilo explorado tão intensamente a discussão acerca das razões de Clitemnestra, seus sucessores a retomaram de fontes mais antigas transformando-a em um debate fundamental em suas tragédias. Dessa forma, os discursos de acusação e defesa têm o objetivo de mostrarem-se vencedores no juízo sobre a ação da rainha, o que, por sua vez, servirá ou não de justificativa para a punição desta personagem.

Em *Coéforas*, Clitemnestra lança um argumento que serve a um só tempo como defesa e menção à causa de seu crime: a determinação da Moira (v. 910). Essa é a única vez em que um argumento dessa natureza, contemplando a esfera divina, é usado como justificativa, ou co-justificativa (*paraitía*), para o crime de Clitemnestra³². Depois da morte da rainha, o que se tem é uma investigação que não trata exatamente da motivação para o crime, mas da efetiva participação da personagem nele. Orestes pergunta-se: “fez ou não fez?” (v. 1010), sem mais especulações, e em seguida menciona o manto manchado de sangue do pai, único indício do crime que lhe resta.

No debate entre Electra e Clitemnestra que ocorre no *agón* das *Electras* de Sófocles e Eurípidés, há outro ponto importante em comum: o arrazoado final que justificará definitivamente o matricídio, a saber, o próprio argumento de Clitemnestra usado de forma habilidosa por Electra a seu favor³³. Diz a heroína que, se o sacrifício de Ifigênia justifica o assassinato de Agamêmnon, de modo que uma morte é paga com outra, da mesma maneira, justificar-se-á a morte de Clitemnestra como paga pela morte do rei (Sóf. *El.* vv. 577-81; Eur. *El.* vv. 1094-3). Nesses dois *agónes*, muito semelhantes entre si, Electra parece ser a vencedora do debate com este último argumento, o que a autoriza dramaticamente a seguir com o plano do matricídio. No entanto, após o efetivo assassinato da mãe, a heroína eurípidiana muda de ideia, arrependendo-se do crime já cometido. Em seguida, há o *kommós* lamentando a morte de Clitemnestra.

***Kommós* – o lamento pelo morto**

³¹ Cf. p. 18 deste trabalho, sobre Píndaro.

³² Apesar de Eurípidés não fazer uso desse tipo de argumento no *agón* de sua *Electra*, ele o faz em *Troianas* (v. 949ss), quando Helena atribui a Afrodite a culpa pelos males que sobrevieram. Para uma discussão mais ampla acerca dos termos *aitios* e *anaitios* aplicados a Clitemnestra, cf. Foley (2001:222).

³³ Gallagher (2003:406) comenta que Electra utiliza recursos sofisticados comuns a Antífon, Górgias e Protágoras, aos quais chama “reversals”, pois consiste em tornar favorável o argumento do adversário.

Em Ésquilo, o *kommós* destina-se ao lamento de Agamêmnon morto (vv. 315-478), e em Sófocles, Electra lamenta os infortúnios que lhe couberam por culpa de sua mãe, entre eles a morte do pai (v. 86 ss.). Mas Eurípides é o único entre os poetas que traz a heroína lamentando a morte de sua própria vítima. O *kommós* é então transferido para o final da tragédia, após a morte da rainha, e traz consigo uma consequência moral até então não explorada em Sófocles e Ésquilo, o arrependimento (v. 1177ss). Assim, a discussão pós-crime, que envolve a determinação dos culpados e sua punição, não se dá exclusivamente em um plano divino, com a presença de Apolo e das Erínias. Mas antes, começa por iniciativa das próprias personagens³⁴.

Apolo, as Erínias e o julgamento

Em *Coéforas*, a visão das Erínias que aflige Orestes após o matricídio tem sem dúvida uma função coerciva, o que implica também uma discussão moral. Tal discussão apresenta-se em Ésquilo e, antes dele, provavelmente em Estesícoro.

Em Sófocles, não há lugar para essas personagens uma vez que não há reprovação do ato de Orestes em nenhuma instância, nem há discussão alguma que tenha por objetivo uma reflexão moral sobre o matricídio. Nesse sentido, o poeta parece ter se afastado de uma tradição, dita aqui, hesiódica, abrindo mão de explorar um debate que predomina na última tragédia da trilogia de seu antecessor, *Eumênides*.

Voltando a Eurípides, por fim, viu-se que a discussão de ordem moral acontece, e ela se inicia antes mesmo que o crime aconteça, quando Orestes hesita em cumprir o sacrifício da mãe, e estende-se ao *kommós*, quando Electra e Orestes não só lamentam o seu próprio ato mas também fazem uma reflexão sobre o quinhão de culpa que caberia a cada um (vv. 1221-6). O arrependimento chega aos irmãos de forma espontânea e imediata sem que a ação de nenhuma divindade esteja nisso empenhada³⁵. Mesmo assim, Apolo e as Erínias ainda desempenham um papel importante na discussão acerca da punição e absolvição dos irmãos, que será mediada por um outro deus, Castor. Nem Apolo nem as Erínias são personagens dessa tragédia, mas ambos serão mencionados por Castor *ex machina* em seu discurso aos

³⁴ Para uma opinião semelhante, que se estende também à tragédia *Orestes*, cf. Mastronarde (2010:84-5).

³⁵ Para uma opinião semelhante, cf. Walsh (1977:286).

irmãos. Apolo é desautorizado enquanto argumento a favor do matricídio, já que seu conselho não é considerado “sábio” pelo Dióscuro (v. 1246) mas, por outro lado, por causa desse mesmo oráculo, o deus será considerado ele mesmo o culpado pelo crime, aliviando a culpa de Orestes e Electra (vv. 1266-7). Assim, embora o matricídio em si seja desaprovado, a culpa desse ato é transferida dos irmãos para Apolo.

Quanto às Erínias, Castor descreve-as como divindades ameaçadoras para Orestes³⁶ (vv. 1252 ss.) e, através dessa descrição, as deusas assumem um papel semelhante ao que têm nas *Coéforas* (*Co.* vv. 1048 ss.). Apesar de sua ação coerciva não ter em Eurípides o mesmo vigor que tinha em Ésquilo, elas servirão ao menos como justificativa dramática para o novo exílio de Orestes e a instauração do tribunal no Areópago.

Catástrofe – a morte de Egisto e Clitemnestra (ou Clitemnestra e Egisto)

A sequência em que os assassinatos ocorrem na *Electra* de Sófocles está associada ao seu papel no enredo: é com a morte de Egisto que se desata, por fim, o nó dramático. Em *Coéforas*, as mortes são quase que concomitantes, ocorrem uma imediatamente após a outra, primeiro Egisto, depois a rainha (v. 870ss). E na tragédia de Eurípides, Clitemnestra é a última a morrer, ao passo que a morte de Egisto nem mesmo acontece no local onde se passa a cena, mas é narrada por um mensageiro (v. 774ss). O recurso dramático do relato, usado para descrever a morte de Egisto em Eurípides, é utilizado em Sófocles e Ésquilo para representar a falsa morte de Orestes. Na *Electra* euripídiana parece haver, portanto, uma troca da função do relato do mensageiro: enquanto o relato de morte – no caso, de Egisto – é verdadeiro, falso é o relato de nascimento do suposto filho de Electra. No falso nascimento, e não na falsa morte, consistirá, então, a armadilha para matar Clitemnestra.

Tais ajustes no enredo parecem ser decorrência de uma inovação – até onde se sabe – maior por parte de Eurípides: o casamento de Electra.

Anagnórisis – a cena do reconhecimento

³⁶ A visão das Erínias será explorada por Eurípides em *Orestes*, mas lá tem o caráter de uma doença-loucura certamente fruto do profundo remorso de Orestes.

É na cena do reconhecimento que Eurípides mostra de forma mais aguda um jogo poético com seus antecessores através das claras referências à mesma cena de *Coéforas* e, segundo penso, às não tão claras alusões ao reconhecimento na *Electra* de Sófocles. Inicia-se, então, com Ésquilo, um resumo de e uma comparação entre as três cenas.

É somente em *Coéforas* que os sinais deixados por Orestes no túmulo de Agamêmnon – a mecha de cabelo e as pegadas – cumprem em cena o seu papel de evidências para o reconhecimento de Orestes. E é também nessa tragédia exclusivamente que Electra é a intérprete de tais sinais, que se confirmam com a presença do próprio Orestes mostrando à irmã a prova final de sua identidade: o manto tecido por ela mesma antes do seu exílio (v. 164ss).

Em Sófocles e Eurípides há também indícios da chegada de Orestes que se encontram junto ao túmulo, mas não é a heroína quem os vê e tampouco os interpreta. Em Sófocles, Electra, convencida da morte de Orestes, não atribui as pistas reveladas por sua irmã Crisótemis ao retorno do irmão e chega a convencê-la que Orestes está morto (vv. 892-931). É o próprio Orestes quem se revela a Electra e mostra-lhe, como prova de sua identidade, o anel com o selo real (vv. 1220-3).

Em Eurípides, os sinais são revelados a Electra pelo Ancião que ajudou a salvar Orestes da morte quando ele era criança. Também a ordem dos acontecimentos é peculiar a esta tragédia: os irmãos encontram-se antes mesmo dos sinais do retorno alcançarem a heroína. Embora não tenha ainda se identificado, quando o Ancião conta sobre os sinais, Orestes já é hóspede de Electra passando-se por um emissário do jovem exilado (v. 508ss). Por fim, esta é a única tragédia em que Orestes não se revela por si mesmo, mas é de fato reconhecido por outra personagem. Desta vez, nem o manto tecido por Electra, nem o selo real garantem a identidade do filho de Agamêmnon, mas uma cicatriz será a prova incontestável de que o pretense mensageiro é mesmo Orestes (v. 573).

Nessa tragédia, a cena da revelação dos indícios encontrados no túmulo é intrigante³⁷. Electra não só não acredita que aqueles sinais possam indicar a volta do irmão – como em Sófocles – mas se empenha em desqualificar cada uma das supostas provas mencionadas pelo Ancião. Essas provas, há de se lembrar, são exatamente as mesmas que fazem parte do reconhecimento em *Coéforas*.

³⁷ Muito se discute a respeito da suspeita de que essa cena seja interpolação. A maioria dos editores da *Electra* de Eurípides considera a passagem legítima, como Basta Donzelli, Denniston e Cropp. Para um histórico, cf. Bond (1974:11), que também considera a passagem autêntica.

Diante das possibilidades de interpretação da cena, não se considera aqui a passagem como uma tentativa de desqualificação de Ésquilo, mas sim uma reflexão sobre a própria cena de reconhecimento enquanto convenção poética, em que o poeta recusa de maneira jocosa o modelo adotado nas *Coéforas* em favor de outro modelo de reconhecimento, de tradição homérica, dada a semelhança entre o reconhecimento de Orestes e Odisseu.

Assim, a despeito do alto grau de dramaticidade da cena de reconhecimento em Ésquilo e em Sófocles, em Eurípides, ao contrário, a exposição – e, por que não, discussão? – das convenções poéticas concernentes a esse tipo de cena de forma tão escancarada configura-se como que uma quebra do decoro por parte do poeta. A utilização desse recurso, tipicamente burlesco³⁸, faz com que esse seja mais um dos momentos em que a *Electra* de Eurípides aproxime-se do gênero cômico³⁹.

A visita ao túmulo

Tanto em Sófocles quanto em Ésquilo, a ida de uma personagem – Crisótemis e Electra respectivamente – ao túmulo de Agamêmnon tem uma justificativa dramática: o sonho de Clitemnestra. É o mau augúrio do sonho e o medo que ele inflige à rainha que faz com que ela se disponha a enviar oferendas ao morto vítima de sua própria trama.

A descrição do sonho de Clitemnestra não é a mesma nesses dois poetas: em Ésquilo, a rainha teria parido uma serpente, a qual lhe sorveria do seio o leite, mas também o sangue. A própria Electra conta o sonho a Orestes e este o interpreta favoravelmente ao seu intento (vv. 523-52). Em Sófocles, a visão consiste em Agamêmnon ressuscitado com o cetro real nas mãos, do qual nasce uma grande árvore que cobre toda Argos. Neste caso, não é Orestes quem escuta e interpreta o sonho, mas sim Electra, tendo ouvido-o da boca de sua irmã Crisótemis (vv. 417-63).

Em Eurípides, não há sonho que suscite a visita ao túmulo, mas o Ancião visita por vontade própria o local para dedicar oferendas a Agamêmnon quando se dirigia à casa de Electra, e assim pôde ver os indícios lá deixados por Orestes.

Na *Electra* euripidiana, o medo de que Orestes retorne – motivação do sonho de

³⁸ Cf. Duarte (2005:164) sobre a quebra do decoro convencional da tragédia nessa cena.

³⁹ Para uma opinião semelhante, cf. Bond (1974:11) que faz também um apanhado das cenas que considera ter um viés cômico.

Clitemnestra nas outras tragédias – é somado ao medo de que Electra dê à luz um filho vingador (vv. 22-3; 268-9). Assim, ao invés de enviar oferendas ao túmulo como uma forma de aplacar o receio da vingança, a atitude dos tiranos é dar Electra em casamento a um “homem fraco” (v. 39), conforme é explicado no prólogo. Essa seria uma possível razão pela qual o sonho é suprimido, assim como o falso relato da morte de Orestes: a preocupação de Egisto e Clitemnestra não é somente em relação ao retorno do herdeiro do trono, mas também, e talvez principalmente, em relação ao descendente de Electra, outro possível vingador de Agamêmnon.

Prólogo

Os primeiros versos da tragédia de Eurípides assemelham-se aos prólogos da *Electra* de Sófocles e das *Coéforas* de Ésquilo pela menção a Argos e ao rio Ínaco (Ésq. *Co.* fr. 1 e 5; Sóf. *El.* vv. 4-5; Eu. *El.* v. 1). Em Ésquilo, o prólogo – de apenas 21 versos – é de Orestes, que dirige a Hermes⁴⁰ uma súplica de auxílio em sua empreitada, além de mencionar também a presença de Pílates; e em Sófocles, é o Preceptor quem faz o monólogo inicial do prólogo, dirigindo-se a Orestes. De todo modo, tanto em *Coéforas* quanto na *Electra* de Sófocles, a tragédia começa com a volta de Orestes a sua terra. Em Eurípides, por conta desta semelhança entre os primeiros versos do prólogo, é provável que os espectadores tivessem tido uma surpresa com a revelação, ao final do monólogo, da identidade da personagem: um lavrador.

O Lavrador não fala do retorno de Orestes, mas coloca a audiência a par da situação de Electra. Somente depois do lamento da heroína pela morte de Agamêmnon é que Orestes entra em cena (v. 82). Neste momento, somos remetidos novamente aos prólogos das tragédias de Sófocles e Ésquilo: assim como nessas tragédias, Orestes fala da visita ao túmulo do pai e da mecha de cabelo lá deixada (Ésq. *Co.* fr. 3 e 5; Sóf. *El.* vv. 51-3; Eu. *El.* v. 90-1). Em Sófocles e Eurípides, encontra-se ainda a semelhança do elogio a Pílates, por sua amizade (Sóf. *El.* vv. 23-8; Eu. *El.* 82-4).

A *Electra* de Eurípides parece, portanto, ter dois prólogos, um em que o poeta segue o modelo de seus antecessores e apresenta a tradicional chegada de Orestes a Argos, e outro em que surpreende com a inovação da personagem do Lavrador apresentando uma situação

⁴⁰ Cf. nota 13.

inusitada, o casamento da heroína com a nova personagem. A questão do prólogo duplo será retomada mais extensamente no capítulo 3 deste trabalho.

***Mekhánema* – o planejamento do crime**

Dos três tragediógrafos, Sófocles é o único que antecipa o *mekhánema* para o prólogo, antes da cena de reconhecimento. No diálogo entre o Preceptor e Orestes, este último revela que o oráculo de Apolo prescrevera-lhe agir por dolo (vv. 35-7). A personagem fala também do falso relato de sua própria morte como forma de entrar no palácio (v. 47-8). Segundo as palavras de Orestes, forjar a própria morte é um recurso eficaz e já utilizado por outros heróis vingadores⁴¹ (vv. 62-4).

Em Ésquilo e Eurípides, o plano é explicitado no primeiro episódio, após o reconhecimento de Orestes, mas em *Coéforas* – assim como na *Electra* de Sófocles – é o próprio Orestes quem o elabora (Ésq. *Co.* v. 560ss; Sóf. *El.* v. 35ss). Nestas duas tragédias, o *mekhánema* fundamenta-se na pretensa morte do herói. O falso relato traz à tona a falsidade da rainha, vertendo, pelo filho que pensa estar morto, lágrimas que escondem seu contentamento (Ésq. *Co.* vv. 737-40; Sóf. *El.* vv. 804-7).

Em Eurípides, o plano é dividido em duas partes e tramado por duas pessoas diferentes: o assassinato de Egisto é elaborado pelo Ancião e é Electra quem planeja o sacrifício de Clitemnestra (vv. 612-68). Orestes será o executor de ambos.

Nas três tragédias, portanto, Orestes deve agir por dolo, por isso pede a discrição da irmã e das mulheres que a acompanham em *Coéforas* (vv. 580-2), na *Electra* de Sófocles, questiona a índole confiável das amigas da heroína (Sóf. *El.* vv. 1203-4) e em Eurípides o faz antes mesmo de ser revelada sua verdadeira identidade (vv. 272-3).

O *mekhánema* em Eurípides, porém, é completamente diferente em relação às outras tragédias. A rainha e seu esposo não são mortos no palácio: Clitemnestra não é a anfitriã de seu assassino, mas sim hóspede na casa de Electra, e Egisto é morto nas montanhas, durante um ritual às ninfas.

Apesar de Orestes fazer-se passar por outra pessoa, um estrangeiro, ele não traz a

⁴¹ Ao que tudo indica, Cresfonte, herói da tragédia homônima de Eurípides, da qual restam alguns fragmentos, é um herói que faz uso do mesmo tipo subterfúgio para enganar o usurpador do trono de seu pai. cf. Ribeiro Jr. (2011:311-4).

notícia falsa de sua própria morte, e é espontaneamente convidado por Egisto a participar do sacrifício (v. 774ss). Electra, por outro lado, forja a notícia do nascimento de seu filho e fundamenta sua armadilha na certeza de que a mãe irá até a sua casa para realizar o ritual do recém-nascido (vv. 655-6).

Novamente são visíveis algumas das consequências para o enredo trazidas em decorrência de uma inovação maior, a do casamento de Electra com o Lavrador, que se justifica, por sua vez, pelo medo de que a heroína desse à luz um filho nobre. É esse mesmo medo que garante a presença de Clitemnestra no ritual forjado por Electra. E, dessa forma, o tema da criança vingadora, mencionada já no prólogo, tem sua conexão com diversos momentos da tragédia, incluindo o da morte da rainha.

A prece

Outro evento comum às três tragédias é a prece aos deuses antes que se comece a empreitada: faz-se a súplica ao pai morto, a Zeus e à terra pátria. Em Ésquilo, particularmente, os irmãos suplicam à Perséfone e aos deuses ctônios; em Sófocles, Orestes pede às divindades locais sem as nomear; e em Eurípides, novamente junto à irmã, ambos suplicam a Hera (Ésq. *Co.* vv. 479-509; Sóf. *El.* vv. 67-72; Eu. *El.* vv. 671-84), que tem nessa tragédia especial importância conforme se verá adiante, no capítulo 2.

A coroação de Orestes

Logo após receber a notícia da morte de Egisto, Electra louva o irmão pelo feito, comparando-o a um vencedor de uma corrida de cavalos (Eur. vv. 880-5). A comparação parece remeter ao falso relato de Orestes em Sófocles, onde o herói teria morrido enquanto disputava exatamente o mesmo tipo de prova⁴². O relato do mensageiro termina falando sobre a glória alcançada por Orestes nos jogos Pítios (Sóf. v. 672ss). Dessa forma, o comentário de Electra em Eurípides, comparando o irmão a um atleta, soa novamente como

⁴² As metáforas atléticas são exploradas por Eurípides em outros momentos da cena da morte de Egisto, como se verá no capítulo 2 deste trabalho.

uma forma de recusa ao modelo de seu antecessor: Orestes é coroado de fato, e não somente em palavras, por sua vitória, mas esta, bem mais importante que uma competição atlética, trata-se da vitória contra os usurpadores do reino de seu pai. Em Ésquilo, Orestes usa a metáfora da corrida e da coroação para descrever, após o assassinato, a situação à qual fora submetido, comparando os jogos em honra a Apolo com a terrível tarefa designada pelo deus (*Co.* vv. 1021-38).

A imagem da corrida de cavalos que aparece primeiramente em Ésquilo parece ter sido reapropriada por Sófocles e, depois dele, por Eurípides, com diferentes funções no drama. Se em Ésquilo ela serve de metáfora para a vingança, conferindo-lhe uma coloração heroica e grandiosa, em Sófocles ela está a serviço de engrandecer o próprio Orestes, sua linhagem nobre e consequente excelência esportiva. Mas Eurípides, por fim, parece trabalhar na desconstrução da metáfora, criando, ao invés da semelhança, um contraste entre o atleta e o herói vingador, e, com isso, contrapõe uma situação ideal – a do jovem que, não podendo destacar-se em uma situação de guerra, o fará nos jogos – à situação adversa pela qual passa Orestes – ganhando prestígio não através da guerra nem dos jogos, mas sim com a vingança de seu pai. Assim, ao mesmo tempo em que engrandece o feito de Orestes ao considerá-lo superior ao de um atleta, o poeta confere à situação o tom melancólico de uma situação não desejada. Tal tema será analisado mais profundamente no capítulo 2 deste trabalho.

De uma forma geral, a comparação entre as tragédias não só torna mais evidentes as diferenças entre o direcionamento que cada poeta dá a sua versão do mito, mas também aponta, em particular, a dimensão metapoética de certas escolhas de Eurípides. De um lado a imitação, de outro, a recusa de certos modelos de forma jocosa, e por fim a introdução de elementos não explorados nas tragédias anteriores.

Capítulo 2

Neste capítulo, serão tratadas algumas das principais atualizações de Eurípides em sua *Electra*. Primeiro, no que concerne ao coro e sua relação com a heroína, bem como a nova temática introduzida como pano de fundo à trama. Em seguida, na seção dois, tratar-se-á da atualização que o poeta faz em relação aos modelos que nortearão algumas das cenas protagonizadas por Orestes. Tais atualizações, apresentadas em uma e outra seção deste capítulo, estão associadas entre si, na medida em que vão ao encontro de uma inovação maior, a saber, a sobreposição de dois paradigmas mitológicos, como se verá já na primeira seção.

I. *Heraia*: um coro renovado

Ao tratar do coro trágico, em sua *Poética*, Aristóteles comenta que este deve fazer parte do todo e da ação, a exemplo de Sófocles e não como faz Eurípides (1455b 25ss), sugerindo assim ser característica do seu fazer poético, a frouxidão na relação entre as partes cantadas e as partes faladas, ou recitadas. A passagem é provavelmente o comentário mais antigo que se tem sobre os coros de Eurípides nesse sentido, mas está longe de ser a única. Apontar para a autonomia dos coros trágicos em relação à ação tornou-se um lugar-comum na crítica desse poeta também entre os comentadores modernos⁴³.

Os comentários sobre os coros da *Electra* euripidiana receberam tratamento semelhante por parte de alguns comentadores, e seu primeiro estásimo, que contém uma descrição do escudo de Aquiles, é tido como exemplo emblemático do quão desconexa pode ser a parte lírica de uma tragédia em relação a sua ação⁴⁴.

Quando comparado aos coros das *Coéforas* de Ésquilo e da *Electra* de Sófocles, o coro celebrante do *Heraia* – festival argivo em honra a Hera – parece de fato deslocado do contexto do mito, além de remeter a uma deusa que não está tradicionalmente associada a

⁴³ Como exemplo de comentadores que partilham dessa opinião, cito Mastronarde (2010:88) e Knox (1986:256-7). Para uma opinião diversa, cf. Walsh (1977:277) – que faz também um breve histórico sobre a questão – Zeitlin (1970:262) e Rehm (1996:58), cujo artigo *Performing the Chorus: Choral Action, Interaction, and Absence in Euripides* é dedicado à questão, tratando em especial das tragédias *Héraclès* e *Helena*.

⁴⁴ Para um breve histórico sobre a questão, cf. O'Brien (1964:14) e Morwood (1981:362).

ele⁴⁵. Em Ésquilo, o coro de coéforas tem o papel de lamentar a morte de Agamêmnon e as desgraças da família junto a Electra, e em Sófocles o coro de mulheres micênicas chora junto à heroína a ausência de Orestes e, depois, sua pretensa morte.

Na *Electra* de Eurípides, o coro não executa um papel de lamento nem no párodo, nem em nenhum dos estásimos; a única intervenção de caráter lutuoso é sua participação no *kommós*⁴⁶ junto a Electra e Orestes, no final da tragédia. Outro canto de caráter semelhante acontece no começo na tragédia, quando Electra canta sozinha uma monodia de lamento à morte de Agamêmnon. A monodia da personagem precede o párodo, ou a entrada do coro⁴⁷, e a música muda de caráter com a chegada dos coreutas, que infundem um ambiente de celebração à cena. O contraste dá-se também pelo traje alegre das mulheres micênicas que compõem o coro em oposição à roupa negra de Electra⁴⁸.

Assim, o lamento não é uma atribuição do coro da *Electra* de Eurípides, pois, dos dois cantos de caráter lutuoso que ocorrem nesta tragédia, um deles é cantado pela heroína; e o outro, o *kommós*, ainda que tenha a participação do coro, é cantado em uma das partes faladas, por Orestes e Electra, e não na parte coral propriamente. O canto trenódico, portanto, parece estar a cargo das personagens, em especial de Electra.

Além de não tomar parte no lamento de Electra no início da tragédia, o coro entra em cena pela primeira vez incitando a heroína a parar de lamentar-se⁴⁹ (vv. 193-7).

Parecem-te boas estas tuas lágrimas,
sem honrar os deuses, para superar
os inimigos? De forma alguma com gemidos,
mas com súplicas, sendo reverente aos deuses
terás vitória, filha.

⁴⁵ Cf. Kubo (1967:23).

⁴⁶ É comum que se considere o *kommós* como um substituto do párodo ou estásimo, fazendo, dessa forma, as vezes de parte cantada da tragédia. Mas, diante da discussão acerca do sentido do termo *kommós* em Aristóteles, preferimos seguir a interpretação de Jacques Jouanna (2008:374-5) sobre a passagem da *Poética* que trata das partes gerais e particulares da tragédia (cap. XII). Esta considera que, estando o *kommós* entre as partes particulares, ao lado dos “cantos que vêm da cena”, é provável que o *kommós* também esteja no interior da parte falada e não possa substituir o canto coral. Tal substituição tampouco é mencionada por Aristóteles.

⁴⁷ Embora Bruno Gentili (2003:64) considere a monodia da personagem como parte do párodo, não há consenso entre os comentadores. Cropp, por exemplo, em sua edição comentada da tragédia, considera o párodo formalmente diferente da monodia que o precede (1988:107).

⁴⁸ Cf. Kubo (1967:23), Zeitlin (1970:262) e Cropp (1988:xli).

⁴⁹ Em Sófocles, tanto o coro (vv. 120-122; 131-7; 195-9; 200-10) quanto Crisótemis (vv. 298-301) consideram o lamento de Electra demasiado, o que aponta para o luto extremado e incessante como parte do caráter da heroína em ambos os poetas. Para Electra como emblema do caráter enlutado, cf. Widzisz (2005:310).

As mulheres micênicas convidam Electra a participar do festival de Hera, cujo sacrifício ocorrerá dentro de três dias, e anunciam ainda a marcha em honra à deusa (vv. 172-4). A importância do coro na ambientação visual de uma tragédia é assinalada por Kubo. Para o autor (1967:22-3), o festival de Hera, ainda que mencionado textualmente só uma vez, está longe da função de dar apenas uma coloração “naturalista” à peça, como querem alguns críticos⁵⁰. Segundo essa perspectiva – que atribui a Eurípides um realismo descabido, por assim dizer – o contexto mítico da tragédia justificaria o coro de celebrantes de Hera e a menção ao *Heraia*, uma vez que a ação se passa na região de Argos, local em que havia um templo em honra à deusa e seu culto era bastante difundido⁵¹.

Mas o festival de Hera tem na tragédia uma função certamente mais profunda e mais rica do que a simples ilustração de um culto local. Ele evoca, em primeiro lugar, a faceta da deusa enquanto esposa. Antes de ganhar autonomia como divindade, Hera era cultuada como a mulher do maior dos deuses⁵², e em Argos, sua virgindade era renovada anualmente através do festival em sua honra⁵³. Nele, acontecia a procissão de virgens que acompanhava o carro da sacerdotisa, puxado por vacas, e é provável que se realizasse também a cerimônia do *hieròs gámos*, as núpcias sagradas entre Hera e Zeus⁵⁴. Em segundo lugar, o *Heraia* evoca a fertilidade, a renovação dos campos, e traz a representação de Hera como divindade das montanhas⁵⁵, onde está ambientada a ação na tragédia de Eurípides.

O párodo é emoldurado pela presença de uma personagem inédita no mito de Electra: o esposo lavrador, presente no prólogo e no primeiro episódio da tragédia. Antes da entrada do coro, o Lavrador explica as circunstâncias que levaram a irmã de Orestes a este “desventurado casamento” (v. 49, γάμους ἀδελφῆς δυστυχῆς): o medo de que Electra desse à luz um filho varão de ascendência nobre. Após a entrada do coro, no primeiro

⁵⁰ Cf. Kubo (1967:23). Sobre a discussão acerca da relevância de “detalhes periféricos” em Eurípides, cf. Zeitlin (1970:262). Para um breve histórico sobre essa linha de interpretação que atribui a Eurípides um estilo “realista”, cf. Michelini (1987:23).

⁵¹ Cf. Elderkin (1937:424) acerca do templo argivo construído em cima de uma fortaleza micênica, sobre uma possível origem micênica de Hera e também sobre o epíteto “argiva”, usado em Esparta para se referir a Hera (1937:429); e Zeitlin (1970:264) sobre o papel central do culto a Hera em Argos. Cf. também Sóf. *El.*, v. 8, sobre o templo de Hera em Argos.

⁵² Cf. Elderkin (1937:424).

⁵³ Cf. Elderkin (1937:428).

⁵⁴ Cf. Denniston (2002:70) e Zeitlin (2003:277). Sobre o festival de Hera ser entendido como um ritual de casamento, e sobre as evidências de uma cerimônia que representasse o *hieròs gámos* na Ática, cf. Clark (1998:17-9).

⁵⁵ Sobre a analogia entre o casamento de Cronos e Réia, e Hera e Zeus, e sobre o simbolismo deste último como a fertilização do céu e da terra, cf. Elderkin (1937:424-5, 431); sobre Hera como divindade que preside o nascimento, cf. Zeitlin (2003:283).

episódio, Electra conta, ao pretense mensageiro do irmão, que fora obrigada a contrair “núpcias mortais” (v. 247, *θανάσιμον γάμον*). A imagem da morte associada ao casamento retoma, por um lado, a analogia entre as duas decisões de Egisto em relação aos dois irmãos, elencadas lado a lado pelo Lavrador, no prólogo (vv. 31-5): matar Orestes e compelir Electra a um vil matrimônio. A analogia equipara o seu próprio destino e o de seu irmão à morte. Por outro lado, a metáfora aponta também as consequências funestas para a vida social da personagem, que equivalem a uma morte, por assim dizer, social⁵⁶.

Assim, a novidade do coro celebrante do *Heraíia*, bem como o próprio festival, articula-se com as novidades acerca das personagens, em primeiro lugar, por conta do tema do matrimônio e da progênie. Esse motivo, comum ao *Heraíia*, está presente em toda a tragédia, e se apresenta, até o primeiro episódio, como ameaça à estabilidade de Clitemnestra e Egisto no palácio através da perspectiva de um casamento secreto de Electra. Depois, o tema retorna como o seu revés, através do casamento funesto da heroína com o Lavrador, fadado à infertilidade.

Em seu artigo “*The Argive Festival of Hera and Euripides’ Electra*” de 1970⁵⁷, Froma Zeitlin aponta a importância de Hera enquanto divindade do matrimônio para a trama da peça, assim como as ninfas, que tinham grande importância nas séries de oferendas, sacrifícios e rituais que se faziam antes das núpcias⁵⁸, e chama a atenção para o tema do casamento corrompido na tragédia⁵⁹, além do paralelo entre o casamento de Electra e o de Clitemnestra. Tal paralelo dá-se, por um lado, através da contraposição entre o *ethos* das duas esposas: Electra mantém-se virgem mesmo após o casamento, enquanto Clitemnestra, como sua irmã Helena, é esposa infiel; e também pelo caráter de Egisto, homem vil que desfruta do estatuto de chefe de estado, em face da nobreza de caráter do Lavrador, cuja posição social só não é inferior à do escravo. No entanto, os dois casamentos guardam semelhanças entre si, não só pelo desajuste dos papéis sociais provocado pela superioridade do estatuto social das duas

⁵⁶ Cf. Cropp (1988:116) e Roisman; Luschig (2011) que mencionam a privação de filhos como algo que impede a jovem de cumprir uma função social fundamental em sua vida.

⁵⁷ O artigo foi publicado pela primeira vez em 1970, porém reeditado mais recentemente, em 2003, *pela Oxford Readings in Classical Studies* (cf. referência completa na bibliografia). É esta publicação mais recente que uso para referências ao texto.

⁵⁸ Cf. Rehm (1994:13-4).

⁵⁹ Cf. Zeitlin (2003:266, 281). Nesse artigo, a autora parece partilhar de uma linha de interpretação sobre as mortes associadas a sacrifícios na tragédia que as entende como a corrupção dos sacrifícios rituais e, por consequência, a corrupção do próprio ritual. A presença de tais rituais corrompidos pela morte de personagens no lugar de animais é marcante em *Ésquilo*, cuja herança chega, segundo a interpretação de Zeitlin (1970:286), a Eurípides. Cf. Heinrichs (1994:97).

esposas⁶⁰ mas pela corrupção que permeia ambos os matrimônios: um, marcado pela traição de Clitemnestra⁶¹, outro, pela permanente virgindade de Electra.

Depois do párodo, o festival de Hera não é mais mencionado durante toda a tragédia, seja pelas personagens, seja pelo coro. Mas as alusões a esse festival religioso acontecem de outras formas, de modo que o *Heraíia* não parece ser, em absoluto, um fio solto na obra. Ao contrário, ele pode se conectar a outros fios do texto e amarrar as partes corais à ação.

No primeiro estásimo, o coro de mulheres micênicas canta a ida de Aquiles a Tróia (vv. 432-51):

Ilustres naves aquelas que outrora foram a Tróia, com incontáveis remos, acompanhando coros de Nereidas, ali o golfinho, amante do aulo, agitava-se em companhia das proas de ponta azulada, rodopiando, levando o filho de Tétis, ligeiro salto dos pés, Aquiles, junto a Agamêmnon, para Tróia, até as margens do Símois.	435 440
Nereidas, que deixaram os limites de Eubeia, traziam o escudo, produto dos trabalhos das bigornas douradas de Hefesto, no alto do Pélion, no alto do cume do vale sagrado do Ossa, vista para as Ninfas, moças que procuravam onde o pai cavaleiro criava uma luz para a Hélade, o filho de Tétis marinha, o de pés velozes para os Atridas.	445 450

No verso 440, o nome do herói está associado ao de Agamêmnon, que parece ter o papel de um primeiro elo entre o contexto mitológico da tragédia e o contexto troiano da guerra, em especial com o Peliada⁶². Aquiles também aparece associado às ninfas por conta de

⁶⁰ Sobre a inferioridade de Egisto, cf. v. 931ss.

⁶¹ Em seu discurso a Egisto já morto, Electra sugere que Clitemnestra, tendo traído uma vez, poderia facilmente fazê-lo de novo, demonstrando com isso mais um aspecto sórdido do novo matrimônio de sua mãe (vv. 918-929).

⁶² Cf. Walsh (1977:282) sobre Agamêmnon ser a conexão entre o contexto heróico da ode e a ação da tragédia. Para o comentador, a ode teria ainda o intuito de louvar o herói de maneira indireta, através do elogio a Aquiles.

Tétis, sua mãe. Na primeira estrofe, há uma descrição pictórica dos navios guerreiros rumo a Tróia, acompanhados por Nereidas. As ninfas são mencionadas novamente na antístrofe por mais duas vezes, uma ainda sob o nome de Nereidas (v. 442), que levaram as armas forjadas por Hefesto a Aquiles; e outra como ninfas (v. 447) que habitavam o vale sagrado do Ossa. Assim, nesse canto coral, essas divindades aparecem, ainda que periféricamente, em três momentos da vida do herói: a ida para a guerra, o transporte das armas e, por fim, o seu tempo de criação, sob os cuidados de seu “pai cavaleiro” (v. 449), Quíron⁶³. Como suas irmãs Nereidas, a própria Tétis tem seu nome mencionado por três vezes (v. 438, 450, 454). Portanto, antes que se comece a descrição do escudo, as breves narrativas acerca do herói estão repletas de alusões a sua mãe, uma ninfa, e a figuras que remetem a ela, as Nereides.

No episódio seguinte, Orestes é reconhecido pelo Ancião e, a partir daí, ambos começam a traçar o plano para o assassinato de Egisto. Durante o diálogo, o velho conta que Egisto irá preparar um sacrifício às ninfas e Orestes pergunta-lhe se tal sacrifício é em retribuição por uma criança já nascida ou por uma que está para nascer (v. 626). O termo usado por Orestes é τροφέα, que significa o pagamento pela criação ou educação de uma criança, ou pela própria criança ou pupilo como retribuição⁶⁴. O’Brien (1964:26) comenta, sobre essa passagem, que há um sentido irônico por trás do termo, já que Orestes pagará Egisto, durante o sacrifício às ninfas, com a morte.

Com isso, pode-se estabelecer um segundo elo entre o canto coral e o contexto do episódio: as ninfas, em um primeiro momento associadas ao nascimento e à criação de um guerreiro, Aquiles, retornam à trama, pelas palavras de Orestes, novamente ligadas a uma criança. Tal criança não viria a ser, como temia Egisto, filho de Electra, mas sim o próprio Orestes⁶⁵. Assim, Aquiles, cantado na parte coral que antecede a chegada de Orestes, mostra-se, em última instância, uma figura análoga ao herói na medida em que ambos têm seu nascimento e infância evocados e associados às ninfas⁶⁶.

Em seu artigo *The Norm of Myth: Euripides’ Electra* de 1967, Kubo discute a inserção, na versão euripídiana, de um outro paradigma mitológico em *Electra*: a perseguição

⁶³ Para Cropp (1988:131) a referência a Quíron na passagem mencionada é inequívoca. Walsh (1977:279) e Roisman; Luschig (2011:156), ao contrário, comentam que o termo ἱππότης não deixa claro se se trata de Quíron ou de Peleu.

⁶⁴ Cf. O’Brien (1964:26).

⁶⁵ Barbara Goff (1991), em seu artigo *The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus*, faz uma análise sobre a importância da questão da infância e da filiação de Orestes, enquanto filho de Agamêmnon, na *Electra* de Eurípides. Embora a análise tenha um viés diferente – a comentadora concentra-se na cena do reconhecimento – ela corrobora para a associação de Orestes à criança vingadora.

⁶⁶ Para o paralelismo entre Aquiles e Orestes, cf. Walsh (1977:284-5).

da criança vingadora⁶⁷. Para o autor, esse paradigma, comum entre os poetas arcaicos, é sobreposto ao já conhecido mito de Electra, que gira em torno do retorno de Orestes, sendo tipicamente um episódio de *nóstos*. Um dos momentos de convergência entre os dois mitos é precisamente a cena do assassinato de Egisto, quando a criança temida retorna, sem o conhecimento de seu perseguidor, causando-lhe sua desgraça⁶⁸.

Ainda no primeiro episódio, alguns versos depois de traçado o plano para a morte de Egisto, Electra pede ao Ancião que leve um recado a sua mãe: que ela dera à luz um filho varão. O velho não entende como essa notícia poderia fazer parte de um plano de assassinato, e mostra-se descrente quanto à preocupação da rainha com o pretense neto, mas Electra mantém-se firme e insiste que, ao saber de seu neto de origem vil, Clitemnestra virá, e acrescenta ainda que ela então será imediatamente morta (v. 651ss). Para Kubo (1967:28-9), a certeza da heroína quanto à atitude de sua mãe baseia-se na certeza mítica de que os perseguidores são sempre atraídos pelos perseguidos, o que justificaria também a recepção nada amistosa de Clitemnestra pela filha, nem um pouco preocupada, esta última, em fingir boa disposição para com a mãe ao atraí-la até o casebre, lugar onde ocorrerá o assassinato: a circunstância, de chegada de um descendente, já garantiria a aproximação da rainha⁶⁹.

De qualquer forma, tanto Egisto quanto Clitemnestra são mortos por Orestes, que faz as vezes da criança vingadora, e ambos em um contexto que remete ao nascimento de um filho: Egisto durante o sacrifício às ninfas – que, como foi visto, presidem os cuidados com as crianças – e Clitemnestra prestes a realizar o ritual de purificação pelo nascimento do suposto filho de Electra.

Antes de matar a mãe, Electra faz uma breve descrição de um procedimento ritualístico que culminará no assassinato (vv. 1139 – 46):

Segue para a pobre casa. Por favor, atenta para que não sujes o peplo com o teto enfumaçado.	1140
Sacrificarás como é preciso que seja o sacrificio às divindades.	
A cesta está pronta para o início do sacrificio e a faca está afiada, aquela própria para abater o touro, perto de onde cairás golpeada. Desposarás também no palácio de Hades aquele com quem te deitavas em vida. Tamanho é o favor	
	1145

⁶⁷ Para um breve histórico do modelo entre os poetas gregos, cf. Cropp (1988:101). Sobre a reconhecida habilidade de Eurípides de unir e variar paradigmas familiares, cf. Mastronarde (2010:68).

⁶⁸ Cf. Kubo (1967:18,21).

⁶⁹ Para uma opinião diversa, cf. Cropp (1988:145), segundo o qual a intenção hostil de Clitemnestra ao aproximar-se de Electra contrastaria com a imagem pintada pelo Lavrador, no prólogo, e também com a reação da rainha às injúrias da filha.

que eu farei a ti, e tu farás a mim o pagamento por meu pai.

O verbo usado pela personagem é *νυμφεύω* (v. 1144), “dar em casamento, desposar”. A encomenda da mãe à morte através da metáfora de um casamento no Hades não se resume só a esse termo, mas toda a sua fala parece conter referências ao procedimento ritual da cerimônia nupcial: o cesto de cereais, por exemplo, era usado durante a cerimônia simbolizando prosperidade e fertilidade⁷⁰. E a carruagem, com a qual Clitemnestra entra em cena, era também usada no festival religioso na procissão que marcava a passagem da velha para a nova casa da noiva⁷¹. No contexto dessa cena, a carruagem cabe bem à metáfora proposta pelo poeta, já que o carro leva Clitemnestra para sua nova casa, o Hades. Para Zeitlin (1970:276-8), as referências ao casamento estão diretamente associadas ao *Heraia*. A comentadora compara Electra à virgem que levava o cesto de cereais no festival de Hera e atribui a menção ao sacrifício do touro, na fala da personagem, ao sacrifício pré-nupcial que também se fazia no festival.

O casamento que Electra oferece a sua mãe é comparável ao seu próprio: as “núpcias mortais” (v. 247) entre ela e o Lavrador, às quais ela fora compelida por Egisto. Em seu discurso à mãe, no *agón*, Electra novamente compara o seu casamento à morte, dizendo que Egisto por duas vezes a matara⁷² (vv. 1091-93):

E acaso teu esposo foi para o exílio, quer pelo exílio do teu filho,
quer em troca da minha morte, tendo-me matado em vida
duas vezes o tanto que minha irmã morreu?

A cena de entrada de Clitemnestra parece trazer novamente referências ao festival em honra a Hera. O primeiro sinal disso estaria na fala do coro, cujos versos apresentariam uma forma muito próxima do hino a Hera, cantado no festival⁷³ (vv. 987–97).

⁷⁰ Cf. Rehm (1994:17).

⁷¹ Cf. Clark (1998:15).

⁷² Foley (2001:237) e Mossman (2001:377-80) comentam ainda que os discursos de Electra e Clitemnestra na cena do *agón* apresentam argumentos baseados no código moral do universo matrimonial, reiterando a importância da questão de um modo geral para a tragédia e de modo específico para essa contenda. Para uma opinião diferente, cf. Cropp (1988:xxxvii), que atribui as críticas no discurso de Electra a Clitemnestra ao seu caráter femininamente desmesurado e obsessivo com as questões sexuais, decorrência de sua própria frustração.

⁷³ Cf. Zeitlin (2003:277-8). Para uma opinião diversa, cf. Cropp (1988:166-7), para quem os anapestos, que

Zeitlin (2003:277) nota o uso do epíteto βασιλεία (v. 988 e 997), tipicamente atribuído à deusa, e Kubo (1967:24) diz que os anapestos demasiadamente ornados indicariam a chegada de um momento solene: no festival, a entrada da sacerdotisa de Hera, análogo, na tragédia, à entrada de Clitemnestra em cena pela primeira vez. Assim como a rainha, a sacerdotisa do festival chega em um carro, para participar, esta última, ao fim da procissão, da cerimônia do casamento sagrado. O *hieròs gámos* talvez seja o momento de mais solenidade de todo o festival, e coincidiria, na tragédia, com a morte de Clitemnestra, destinada por sua própria filha a um casamento no Hades, um *thanásimos gámos*⁷⁴. Ironicamente, portanto, o “casamento sagrado” – que possivelmente encontrava ressonância no coro e em sua devoção à esposa divina que é Hera – é contrastado com o casamento corrompido e funesto de Clitemnestra, metáfora para a sua própria morte.

Imediatamente após a fala de Electra destinando a mãe à morte, o coro lembra o fim de Agamêmnon e inicia seu canto com a expressão ἀμοβαὶ κακῶν (v. 1147) “troco de males”. No momento da morte da rainha, seus crimes de outrora vêm à tona: o assassinato do marido e a corrupção do leito matrimonial (vv. 1147 – 1171).

Após o terceiro estásimo virá o *kommós*, cantado por Electra, Orestes e o coro, lamentando a morte de Clitemnestra, e não a morte de Agamêmnon, como em Ésquilo e Sófocles.

O *kommós* parece colocar-se, na economia da tragédia, de forma paralela à monodia inicial cantada por Electra: esta, primeiro canto lírico da tragédia, lamenta a morte de Agamêmnon⁷⁵; aquela, último canto lírico da tragédia, lamenta a morte de Clitemnestra. Assim, fecha-se um ciclo de desgraças, cumpre-se o pagamento dos males entre marido e mulher.

Electra, tragédia que leva o nome da heroína sempre virgem, a “sem leito” – como postula uma tradição tardia acerca da origem do nome da personagem – traz, ironicamente, o casamento e a fertilidade como temas que se entrelaçam à ação: seja pelo matrimônio corrompido de Clitemnestra e Electra, pela infertilidade do casamento da heroína, ou ainda pela metáfora das núpcias mortíferas. Mas a temática de matrimônio e nascimento traz à trama, sobretudo, uma dimensão alegórica que a amarra a outro paradigma mitológico,

dão à passagem uma conotação honorífica, apenas fazem parte de uma convenção dramática que não deve ser confundida com o hino de culto religioso. No entanto, não vejo porque Eurípides não possa reapropriar-se de uma convenção dramática de modo a associá-la a um momento da procissão religiosa. Em conclusão, acredito que as leituras de Cropp, Kubo e Zeitlin não sejam excludentes.

⁷⁴ Cf. Zeitlin (2003:278).

⁷⁵ Rosivach (1978:193) classifica a monodia inicial de Electra, em lamento ao pai morto, como um *kommós*.

o da criança vingadora, associada a Orestes.

Diante dessa temática, o caráter estéril e enlutado de Electra destaca-se através da oposição da personagem ao coro celebrante do *Heraíia*. Este, por sua vez, muda completamente de caráter quando comparado, primeiramente, ao coro de Ésquilo, que dá nome a sua tragédia, *Coéforas*, e está associado a Electra pelo luto e o lamento ao morto, sendo esse o pano de fundo por trás da ação naquela tragédia. Na *Electra* de Sófocles, a heroína toma o lugar do coro ao dar seu nome como título da obra, e continua associada a este, que, embora não seja propriamente composto por libadoras, ainda cumpre a função do lamento.

Por fim, Eurípides atualiza, em sua tragédia, a função do coro, associando-o à nova temática e, ao mesmo tempo, delega somente a sua Electra o papel que a conecta tanto as suas antecessoras quanto aos coros das tragédias anteriores.

II. O retorno de um modelo

Os retornos de Orestes e Odisseu guardam muitas semelhanças entre si, de modo que se pode dizer que façam parte de um mesmo paradigma dentre os mitos de *nóstos*: ambos os heróis voltam para a terra natal às escondidas para retomar o trono e vingarem-se dos usurpadores da casa ⁷⁶. É de se esperar, portanto, que a *Odisseia* seja um modelo importante tanto para as *Coéforas* de Ésquilo quanto para as *Electras* de Sófocles e Eurípides. Entende-se, com isso, que a trama das tragédias sejam, em alguma medida, baseadas nas cenas e sequências típicas do poema homérico. Mas, ao mesmo tempo, há nessas tragédias algumas distorções do esquema tradicional⁷⁷, sendo este último recurso amplamente explorado por Eurípides. Esse é um dos motivos que faz com que, a meu ver, ele seja o poeta que retome de forma mais abrangente o cânone odisseico⁷⁸, como se verá adiante.

Ésquilo e Sófocles retomam o paradigma de Odisseu quando apresentam

⁷⁶ Barbara Goff (1991:260) aponta ainda outra semelhança: a extinção, em ambos os casos, das más condutas sexuais.

⁷⁷ Para uma opinião semelhante, cf. Mastronarde (2011:67).

⁷⁸ Davidson (2000:120) argumenta que, a despeito da influência da *Odisseia* em Eurípides, há de se considerar a primazia da *Oresteia* de Ésquilo sobre sua *Electra*. A influência daquela sobre esta é inegável – como se afirmou em diversos momentos deste estudo – no entanto considero que, em muitos momentos, a *Odisseia* seja fonte direta para Eurípides, assim como pensa Halporn (1983:107) e Cropp (1988:xxix). Sobre o modelo de *nóstos* em Eurípides ser o mesmo daquele de Odisseu, cf. Duarte (2010:27). Sobre Eurípides tomar a *Odisseia* como modelo para cenas de caráter cômico em sua *Electra*, cf. Knox (1986:268-9).

Orestes chegando disfarçado ao seu palácio e lá mesmo executando a vingança contra os usurpadores. Em Eurípides, ao contrário, Orestes não é hóspede no palácio paterno sob uma falsa identidade, no entanto, ali a *Odisseia* é retomada em outros momentos, como na cena em que o Lavrador recebe o herói em sua casa – paralela à recepção de Odisseu por Eumeu, no canto XIV⁷⁹; no reconhecimento através da cicatriz – mesmo indício que permite que Euricleia reconheça o antigo senhor em seu palácio, no canto XIX; e também nas alusões aos jogos atléticos que acontecem ao longo da cena da morte de Egisto, composta pelo relato do mensageiro e a saudação de Electra ao irmão vitorioso – que remetem à competição esportiva entre Odisseu e os pretendentes em seu palácio, no canto XXI⁸⁰. Cada uma dessas cenas será tratada a seguir, de modo a analisar a forma com que Eurípides inova com a retomada de elementos do poema épico não explorados por seus antecessores e, ao mesmo tempo, como tais elementos são reapropriados e distorcidos pelo poeta. Inicia-se, então, a análise com a primeira dentre as três cenas mencionadas acima, a recepção de Orestes no casebre situado não na *pólis*, mas na área rural.

Logo após apresentar-se como mensageiro de Orestes e receber as boas-vindas de Electra, o herói torna-se hóspede na casa do Lavrador a convite do mesmo (vv. 357-9). Este, por sua vez, é censurado por Electra que não aprova a recepção, por serem, os hóspedes, superiores ao anfitrião (vv. 404-5). Essa relação entre hóspede e anfitrião mostra-se semelhante àquela entre Odisseu e o porqueiro Eumeu, ainda que Odisseu esteja disfarçado de mendigo e, portanto, aparente ser inferior ao seu anfitrião na escala social. Em todo o poema épico, essa é a única ocasião em que o filho de Laertes é recebido por alguém de estatuto inferior. Há de se notar ainda que essa situação, peculiar para o herói, já se dá dentro dos limites de sua terra natal, ainda que afastado do palácio, e assim também é no caso de Orestes. Mas as semelhanças não param por aí. Embora sua posição social seja inferior, tanto Eumeu quanto o Lavrador são de origem nobre (*El.* vv. 35-8; *Od.* XV, 413) e ambos mantêm, com seus hóspedes, um laço quase que familiar: o Lavrador é considerado cunhado de Orestes, mas somente de nome, já que seu casamento com Electra não é efetivo (*El.* vv. 47-8); Eumeu, por seu turno, também não possui laços de sangue com Odisseu, mas fora criado por sua mãe, Anticleia, juntamente com sua irmã Ctímena (*Od.* XV, 363-70).

A cena da recepção parece ter também um papel comum aos poemas trágico e

⁷⁹ Para uma opinião semelhante no que concerne o paralelismo entre as duas cenas, cf. Davidson (2000:120) e Cropp (1988:123).

⁸⁰ Duarte (2010:34) também faz uma aproximação entre Odisseu e Orestes por conta da representação deste último como atleta no falso relato do mensageiro da *Electra* de Sófocles.

épico. É nela que o herói, sem revelar sua verdadeira identidade, traz notícias sobre si mesmo a alguém que há muito o espera. É também durante essa cena que Orestes e Odisseu têm a oportunidade de ouvir notícias sobre a situação no palácio e dos entes queridos, como Electra e Penélope. Assim, Odisseu, disfarçado de ancião, conta através de um longo discurso as notícias que teria obtido acerca do senhor de Ítaca enquanto errava por terras distantes, e Eumeu explica-lhe, também através de uma longa narrativa, os males que assolam o palácio. Na tragédia, a troca de notícias dá-se de forma bem mais breve, pois o paralelismo entre as cenas nesse caso é adaptado, naturalmente, às proporções convenientes a cada gênero⁸¹.

Dessa forma, Orestes e Odisseu levam ao seu anfitrião notícias sobre si mesmos, o primeiro sob a falsa identidade de um mensageiro, o segundo, exercendo o papel de um velho mendigo⁸². No entanto, na tragédia, é Electra e não o Lavrador quem dá notícias sobre si mesma e a situação dos usurpadores no palácio (v. 300 ss) de modo a dividir com esta personagem a função do anfitrião.

Em Homero, a cena do banquete, tão frequente em todo o poema, repete-se com a recepção de Eumeu, e novamente Odisseu, como hóspede, é servido de carne e vinho até faltar-se. Em *Electra*, no entanto, para que haja banquete, é preciso pedir o auxílio do Ancião, antigo tutor de Agamêmnon, para prover o jantar aos hóspedes (vv. 413-4)⁸³. E, embora não haja banquete, há a promessa, já que o velho atende à solicitação e os víveres que traz são descritos. Essa é uma primeira distorção que o poeta faz em relação a uma cena que é típica, chamando a atenção, primeiramente, para a miséria em que vive Electra, mas também provocando, com isso, um efeito cômico pela situação inusitada e, por fim, arranjando a justificativa dramática para a entrada do Ancião em cena.

A recusa da cena do banquete provavelmente frustra a expectativa do público criada quando o Lavrador manifesta o seu desejo de exercer a hospitalidade (vv. 357-63), mas, ao mesmo tempo, a ausência do banquete dá vazão a uma reflexão acerca de uma questão

⁸¹ Barbara Goff (2000:262) pensa diferente. A comentadora assume que a diferença de extensão entre as duas narrativas tem uma função metonímica em Eurípidés, que resulta no rebaixamento de Orestes diante de Odisseu.

⁸² Em seu artigo *Eumaios and Alkinoos: The Audience and the "Odyssey"*, Loudon (1997:101-4) argumenta que Odisseu faria, na cena em que é recebido por Eumeu, o papel de um cantor que, ao exercer seu ofício, recebe em troca os proventos do banquete. Se se assumir essa analogia entre Odisseu e um cantor, como quer o comentador, poder-se-ia ainda traçar um paralelo entre as funções do aedo na epopeia e a do mensageiro na tragédia, o que estreitaria ainda mais as semelhanças entre Odisseu e Orestes.

⁸³ Para Cropp (1988:126) a passagem em que o Lavrador sai em busca do Ancião remete a passagem da *Odisseia* em que Eumeu deixa Odisseu e Telêmaco a sós para que o herói se revele. No entanto, na tragédia, a revelação de Orestes não se dá enquanto os irmãos estão sozinhos e, além disso, deve-se considerar ainda uma questão técnica importante para as escolhas do enredo: a limitação do número de atores a três. É preciso, portanto, que o Lavrador deixe a cena para que o ator voltasse como o Ancião, como lembra o próprio Cropp.

importante nessa primeira metade da tragédia: a do poder monetário atrelado à nobreza de caráter. Tal reflexão dá-se nessa mesma cena através do discurso de Orestes (vv. 367-400) e também através da fala do Lavrador (vv. 425-31)⁸⁴.

O banquete é tradicionalmente a situação na qual hóspede e anfitrião trocam relatos que lhes interessam mutuamente, e assim acontece com Odisseu e Eumeu. Mas, como não há banquete na recepção de Orestes, a troca de notícias acontece entre os irmãos antes mesmo que o herói conheça seu anfitrião. Essa antecipação parece ser um ajuste necessário em decorrência da ausência do banquete e tem ainda uma outra consequência para o enredo: na *Odisseia*, Eumeu tem o papel de um intermediário para o encontro entre Odisseu e Penélope⁸⁵, mas o Lavrador de Eurípides já não pode exercer essa mesma função no enredo da tragédia, dado que o encontro entre Orestes e Electra ocorre antes de sua segunda entrada em cena.

Assim, embora a relação entre o porqueiro e Penélope seja análoga àquela entre o Lavrador e Electra – na medida em que em ambos os casos a mulher é de estatuto superior e também o alvo da busca dos hóspedes – a função do Lavrador é deslocada na tragédia devido à antecipação dos relatos, o que, por sua vez – fazendo aqui um exercício de desconstrução do enredo – é antecipado por conta da ausência do banquete.

Pode-se pensar ainda em uma outra consequência para o enredo caso houvesse, em Eurípides, a antecipação da cena do banquete: a revelação da identidade do hóspede se faria, como de praxe, após o mesmo banquete, e assim, com a antecipação do reconhecimento, Eurípides seguiria um modelo bem diverso daquele que se vê nessa sequência de cenas. A demora de Orestes para se fazer reconhecer não é um indício – ao contrário do defendem muitos comentadores – de sua covardia, mas está atrelada, segundo penso, à estrutura do enredo⁸⁶.

Eurípides recusa o modelo segundo o qual o herói, ocultando sua verdadeira identidade, é recebido em seu próprio palácio. Transfere, dessa forma, a ambientação tradicional do mito, em suas versões trágicas, do palácio para o campo, afastado da cidade, e para isso adota outro modelo também homérico, o da recepção de Odisseu por parte de seu

⁸⁴ Para uma opinião semelhante, cf. O'Brien (1964:32). Para uma opinião diferente sobre o caráter do discurso, cf. Arnott (1981:180-1), segundo o qual a reflexão de Orestes expõe um contraste entre os valores de um tempo heróico, dos poemas homéricos, e os valores da época de Eurípides.

⁸⁵ Sobre a função de Eumeu como intermediário entre Penélope e Odisseu, cf. Louden (1997:98).

⁸⁶ Cropp (1988:xxxiv) acredita que a postergação do reconhecimento seja pautada também pela *Odisseia*, já que Odisseu demora para se fazer reconhecer. Bond (1974:5) comenta que a intenção do poeta era simplesmente provocar, com a demora, uma tensão dramática.

porqueiro Eumeu. A despeito das semelhanças, que não são poucas, entre esse episódio do poema épico e a cena análoga na tragédia, viu-se que há também diferenças significativas. Tais diferenças – que venho chamando de *distorções*, seguindo o termo que propõe Mastronarde (2010:67) – parecem ter, em parte, motivação na recusa de uma cena típica, a saber, a cena do banquete, e, em parte, nos ajustes necessários em decorrência dessa recusa, como foi visto.

Se se assumir, como proponho, que todas as *distorções* vistas nessa cena são decorrentes da opção do poeta de frustrar a expectativa do banquete, não será difícil encontrar nessa mesma tragédia exemplos de cenas construídas a partir do mesmo mecanismo⁸⁷, a começar pelo prólogo, quando a expectativa de que a saudação a Argos tenha sido proferida por Orestes é quebrada ao revelar-se, a personagem, o Lavrador; e mais adiante, na cena do reconhecimento, quando se espera que os indícios da volta de Orestes revelados pelo Ancião viabilizem a identificação do herói mas, ao invés disso, eles são refutados e é a cicatriz que cumpre o papel da evidência de que Orestes é ele mesmo. Esse mecanismo funciona sempre através da recusa de um modelo que é, antes de ser afastado, de alguma maneira evocado.

Na cena de reconhecimento, essa recusa é controversa, pois apesar de Electra refutar com extrema habilidade retórica os sinais apresentados pelo Ancião, é este último que por fim mostra-se com a razão sobre o retorno do Orestes. As opiniões dos comentadores dividem-se acerca do caráter da cena: uns a classificam como paródia, outros a entendem como crítica a Ésquilo, outros, ao contrário, propõem que as alusões sejam na verdade como que uma homenagem ao poeta da *Oresteia*, e, por fim, há ainda aqueles que não veem conexão entre essa cena e o restante da tragédia e acreditam tratar-se de uma interpolação⁸⁸. Prefiro assumir que Eurípides estabelece uma comparação e em seguida deixa claro a recusa de um modelo através de um viés cômico⁸⁹, ainda que isso não configure propriamente uma

⁸⁷ Para exemplos desse tipo em outras tragédias de Eurípides, cf. Bond (1974:12).

⁸⁸ Bond dedica seu artigo *Euripides' parody of Aeschylus* (1974) à questão, no qual assume que se trata de uma paródia (1974:2) e que Eurípides faz uma crítica ao seu antecessor, mas não sem um forte tom burlesco (1974:7). Barbara Goff (2000:98) também se refere à cena como uma paródia de *Coéforas*, assim como Tarkow (1981:143), sem se deterem muito na questão. Halporn (1983:112) discute a definição de paródia com critérios bem rígidos e conclui que não é caso dessa cena. Arnott (1981:185-6) também não concorda em classificar a cena como uma paródia, mas porque defende que o seu propósito seja um contraste entre o mundo heróico, de Ésquilo, e o mundo mais próximo da realidade de Eurípides (para uma crítica à atribuição de um caráter realista a Eurípides e as implicações do termo, cf. o artigo de Barbara Goff, *Try to Make it Real Compared to What? Euripides' Electra and the Play of Genres*, cuja referência completa encontra-se na bibliografia). Gallagher (2003:413) atribui à cena um caráter paródico, cujo alvo, desta vez, seria não Ésquilo, mas os sofistas. Oliveira (2006:139), por fim, fala de uma atividade lúdica e jocosa do poeta, sem classificá-la como paródia. Para um histórico cuidadoso sobre a questão, cf. Bond (1974:2-3). Quanto aos comentadores que consideram a passagem interpolação, conferir nota 42.

⁸⁹ Bond (1974:11) apresenta opinião semelhante na medida em que também entende tratar-se de uma

crítica ao modelo de seu antecessor.

Ao recusar o reconhecimento esquiliano e adotar o modelo homérico, o poeta expõe ao público as convenções poéticas do gênero e faz uma reflexão sobre as mesmas, questão já analisada anteriormente. Nessa cena, Electra ganha a função de audiência interna à trama, análoga ao público que outrora assistia ao reconhecimento de *Coéforas*. A personagem reage ao modelo de Ésquilo como um expectador exigente e perito em técnicas de oratória, indicando, talvez, o novo caráter do público contemporâneo à tragédia euripidiana e sua virtual reação a esse modelo no entendimento do poeta.

A escolha do modelo homérico, que pressupõe o reconhecimento através da cicatriz, tem suas consequências para a trama. A primeira delas, e mais evidente, é novamente a analogia entre Orestes e Odisseu. Assim como a cicatriz, a narrativa sobre a sua aquisição também ocorre de forma análoga aos dois poemas: ambos os heróis adquiriram-na em um contexto de caça.

Em seu artigo *The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus*, Barbara Goff (1991:263) entende o ato da caça, no contexto dos dois poemas, como uma representação de um rito de passagem da infância para a idade adulta. Mas, se na *Odisseia* o episódio aponta para a virilidade e a coragem de Odisseu ainda jovem, que, embora acompanhado por homens mais velhos, sozinho mata o javali enquanto esse o atacava (*XIX*, 392ss), o caso de Orestes mostra-se bem mais ameno e pueril⁹⁰: o garoto caiu ao perseguir um filhote de corça com sua irmã (vv. 753-4). Quando comparadas, as narrativas denotam, para alguns comentadores como Goff (1991:264) e Tarkow (1981:144), o caráter anti-heróico do Orestes de Eurípides⁹¹. Não me interessa aqui discutir a noção de heroísmo na tragédia, mas, por outro lado, interessa-me a proposta de Goff de que a transição menino-homem é problemática para o filho de Agamêmnon.

O primeiro indício dessa problematização é o insucesso do jovem Orestes em sua perseguição, pois, além de não capturar ou matar o animal, feriu-se por causa de sua própria inabilidade. Esse episódio da vida de Orestes, assim como a própria cicatriz, é até onde se sabe, invenção de Eurípides que, com essa breve narrativa – de apenas dois versos – instiga o público a uma comparação cujo efeito beira a ridicularização de seu próprio herói e,

comparação entre dois modelos. O comentador acrescenta ainda que o gosto por comparações desse tipo pode ser observado na *Poética* de Aristóteles, e sugere certa disseminação dessa prática – muito próxima do que chamamos hoje de crítica literária – na época.

⁹⁰ Para uma opinião semelhante, cf. Oliveira (2006:139).

⁹¹ Essa parece ser também a opinião de Walsh (1977:281), Bond (1974:6) e Roisman; Luschnig (2011:245), embora os comentadores não se detenham nessa questão nos artigos citados na bibliografia.

com isso, apresenta um Orestes acima de tudo imaturo.

A cicatriz, enquanto marca de uma ação pueril, serve também para marcar o caráter do herói, identificando-o, a partir desse momento, a um jovem ainda não atingiu a maturidade. Assim também acredita Cropp (1988:xliii) e Goff (2000:264), sendo que esta última propõe ainda uma problematização da questão da descendência na tragédia e o fracasso de Orestes em assumir o lugar do pai (2000:265-6). A discussão é patente no discurso de Orestes (vv. 367-400) cuja reflexão é, a princípio, motivada pelo nobre caráter do Lavrador. Nesse discurso, o herói expõe a dificuldade de se fazer um julgamento acurado sobre a natureza de um homem baseando-se em critérios como a nobreza de estirpe ou riqueza. Para Tarkow (1981:148), a reflexão aplica-se, ironicamente, àquele que a faz⁹². Entendo, porém, que o discurso explora o contraste de caráter entre o Lavrador, cujo estatuto social é baixo – o que é reiterado em diversos momentos da tragédia – e Egisto, que goza da posição de chefe de estado.

Pode-se atrelar ainda esse caráter inusitado do herói a uma questão de ordem mais estrutural para a trama: o duplo paradigma usado pelo poeta na composição de sua tragédia. Orestes é o ponto de intersecção entre dois modelos que se sobrepõem: de um lado, o herói que retorna a sua terra natal e, de outro, a criança que será a futura vingadora de seus ancestrais⁹³. Dessa forma, no momento do reconhecimento, seu *ethos* de efebo, por assim dizer, também vem à tona. Esse é o *ethos* que acompanhará Orestes por toda a tragédia até que enfrente um novo rito de passagem decorrente de uma nova perseguição. Ao que tudo indica, Orestes tornar-se-á homem ao concluir seu propósito de vingança, ou, melhor dizer, com o sacrifício de Egisto e Clitemnestra. Para obter o êxito nessa empreitada, é preciso que o jovem supere sua imaturidade, como destaca Electra (v. 693) “É preciso que te tornes homem para isso / πρὸς τὰδ’ ἄνδρα γίγνεσθαί σε χρή”.

O uso do verbo γίγνομαι indica que o jovem Orestes ainda não está pronto para sua tarefa, mas que deverá estar quando chegar o momento. Parece-me, com isso, que não seja o caso de uma degeneração da descendência de Agamêmnon, como sugere Goff (2000:266) e Tarkow (1981:148), mas apenas que Eurípides esteja jogando, como é comum

⁹² Nesse ponto, O'Brien (1964:38) tem a mesma opinião que Tarkow. Independentemente de o discurso referir-se ao próprio Orestes ou não, é comum entre os comentadores um julgamento negativo acerca do caráter do herói. Para um breve histórico da questão, cf. Cropp (1988:xxxiii). O comentador compara ainda Orestes a Telêmaco, já que ambos são jovens e inexperientes, não considerando, assim, adequada a visão de que o irmão de Electra seja caracterizado como irresoluto, cf. Cropp (1988:xxxv).

⁹³ Para uma opinião semelhante, cf. O'Brien (1964:27). Sobre a imagem de Orestes como efebo pré-hoplita já na *Oresteia* de Ésquilo, cf. Vernant (2008:11).

no gênero trágico, com as metáforas da caça e do sacrifício⁹⁴, reapropriando-se delas e trazendo-as para o contexto da transposição dos limites da efebria.

Assim, são várias as consequências dramáticas da recusa do modelo de reconhecimento utilizado por Ésquilo, algumas delas são decorrência das claras alusões ao reconhecimento de *Coéforas*, e outras são consequência do modelo homérico adotado pelo poeta no lugar do paradigma recusado. Então, a começar pela recusa, viu-se que há uma exposição de caráter lúdico das convenções poéticas do gênero trágico no que concerne às cenas de reconhecimento, e, com isso, o poeta expõe também o modelo de seu antecessor às críticas de uma audiência já moldada pelos novos tempos de sofisticação retórica e gosto pela argumentação, representada por Electra. O modelo de *Coéforas* mostra-se, assim como quer o poeta, inadequado a essa nova audiência.

O modelo retomado de Homero, por sua vez, mostra-se reapropriado de forma engenhosa por Eurípides. O reconhecimento através da cicatriz já na *Odisseia* tinha a função de gancho para a narrativa de um episódio específico da vida do herói, a caçada, que pode ser entendida como um rito de passagem da infância para a idade adulta. Em Eurípides, a pequena narrativa acerca da cicatriz tem o mesmo papel, mas, ao contrário do poema épico, ilustra o *ethos* imaturo do herói, que, por um lado, é adequado a sua identificação com a criança vingadora temida por Egisto e Clitemnestra, e, por outro, permite que o rito de passagem seja reapropriado como metáfora para a vingança dos usurpadores do trono.

Por fim, a terceira cena a ser analisada será aquela da morte de Egisto, narrada pelo mensageiro, e a posterior reação de Electra ao êxito do irmão. Como foi dito, a cena é repleta de alusões ao universo atlético, a começar pela forma com que Orestes identifica-se, a ele mesmo e a Pílates, sugerindo que seriam jovens atletas a caminho do rio Alfeu dispostos a sacrificar em honra a Zeus Olímpico (vv. 781-2). A falsa identidade eleita pelo jovem afasta do tirano qualquer suspeita, pois é verosímil, já que remete a uma situação corriqueira ao

⁹⁴ Ao contrário da linha de interpretação de Sourvinou-Inwood (2003:11), que propõe que o ritual religioso, em especial o sacrifício, tenham uma função religiosa na representação da tragédia, acredito que o sacrifício tenha um lugar importante na tragédia do período clássico enquanto imagem recorrente e metáfora, independentemente de sua função nas origens do gênero trágico. Heinrichs (2000:177-8) comenta que não são todas as tragédias de Eurípides que trazem a imagem do sacrifício associada à morte de uma pessoa como é o caso de *Electra* e *Ifigênia em Áulis*. Mas, no episódio da morte de Agamêmnon, a questão do sacrifício é presente já na *Odisseia*, e em *Agamêmnon* de Ésquilo ela se torna fundamental. Na *Electra* de Eurípides, a caça é evocada também através imagem de Perseu matando a Górgona, é frase que figura no primeiro estásimo. A imagem sugere uma analogia entre Orestes e Perseu, que é retomada após a cena da morte de Egisto (vv. 855-6). Para uma análise mais profunda sobre a associação entre Orestes e Perseu e outras cenas que remetem à caça nessa tragédia, cf. O'Brien (1964:22). Para a imagem do herói como sacrifice e caçador, cf. Cropp (1988:xxxiv, xlili). Sobre a importância das imagens da caça e sacrifício na *Oresteia* de Ésquilo, cf. artigo de Vernant (2008), *A caça e o sacrifício, In.: Mito e tragédia grega*.

contexto da época: o trânsito de jovens atletas por diferentes cidades para disputar as competições esportivas. Ela também se articula com as outras referências aos jogos, que se darão através das comparações e metáforas construídas pelo mensageiro e por Electra ao longo da cena. A primeira delas é uma comparação explícita entre a velocidade com que Orestes esfola a novilha e a rapidez com que um corredor faz a volta dupla em uma corrida hípica (vv. 824-5). Depois, após a morte de Egisto e a revelação da identidade de Orestes, este é coroado pelos servos da casa (vv. 854-5) e quando a vitória é informada a Electra e ao coro, anuncia-se um epinício em honra ao herói (vv. 865-6). Orestes é coroado novamente, desta vez não só pelas palavras do mensageiro, mas em cena (vv. 870-2), por sua irmã que, ao fazê-lo, compara o feito de Orestes a uma corrida de cavalos, qualificando esta última como vã diante daquele (vv. 884-6). Electra também entrega uma coroa a Píades enaltecendo-o por lutar junto ao irmão (vv. 887-9).

A imagem do corredor hípico associado a Orestes não é novidade entre as versões trágicas do mito. Ela já está presente em *Coéforas* sob a forma de uma metáfora que compara o difícil feito do atleta ao árduo trabalho da vingança do herói (vv. 1021-38), e também em Sófocles, de maneira mais extensa, no falso relato do mensageiro que narra em detalhes a competição esportiva na qual Orestes teria morrido (v. 672ss). Neste último caso em especial, a narração parece remeter a um episódio fundador da casa dos Atridas, a saber, a disputa entre Pélops e Enomau⁹⁵, que, à semelhança da pretensa morte de Orestes, também é marcada por um acidente fatal durante a corrida, provocado por um competidor trapaceiro.

Em Eurípides, muitas das alusões a esse tipo de competição também ocorrem, como em Sófocles, no relato do mensageiro. Mas, os relatos ocorrem em momentos diversos nas duas tragédias e com diferentes funções: em uma, antes de Orestes ser reconhecido, e tem o propósito de convencer Clitemnestra da falsa morte do herói, em outra, depois que o irmão de Electra já foi revelado a ela como tal, e propõe-se a narrar a cena da consumação de sua vingança.

Nesta última cena, em Eurípides, a metáfora da corrida hípica é usada como analogia ao ritual do sacrifício, e a vitória de Orestes mostra-se análoga ao sacrifício do próprio Egisto. A metáfora é semelhante àquela proposta por Ésquilo, pois, em *Coéforas*, o poeta também compara o feito atlético ao da vingança. Esse, portanto, parece ser o feito que eleva Orestes a uma posição digna de seu pai. A glória alcançada com os jogos é equivalente

⁹⁵ Cf. Duarte (2010:35).

àquela atingida com a participação nas batalhas da guerra, de modo que, na ausência desta, os jovens têm a chance de provar sua excelência de estirpe através de demonstrações de força, habilidade e coragem nas competições. Por isso, com a metáfora da vitória esportiva, Electra evoca a memória do pai enquanto guerreiro vitorioso, afirmando assim que o irmão é digno de sua ascendência⁹⁶ (880-2):

Ó triunfante Orestes, nascido de pai
vitorioso na luta sobre Tróia,
recebe esses adornos para os cachos do teu cabelo.

Ao mesmo tempo em que retoma a imagem utilizada por Ésquilo, Eurípides reapropria-se dela com outro comentário de Electra que compara a corrida à vingança empreendida pelo irmão, mas, desta vez, a passagem muda o estatuto da comparação, colocando esta última, a vingança, em um patamar superior (vv. 883-4): “Vieste, pois, para casa não correndo uma vã competição / mas mataste um inimigo”.

Mas os jogos parecem ter ainda uma função determinante dentro do paradigma do *nóstos*. Após o retorno, já em sua terra natal, o herói precisa ainda mostrar-se, diante de todos, digno de retomar o trono. Sua estirpe real é testada então através da demonstração de sua excelência esportiva. Nesse sentido, a metáfora da vitória atlética retoma o modelo homérico, com a disputa da prova do arco vencida por Odisseu. No poema épico, a derrota dos pretendentes é quase que concomitante a sua morte, assim também na tragédia de Eurípides a imagem da vitória da corrida culmina com a morte de Egisto.

Há ainda outras semelhanças entre as duas cenas protagonizadas por Orestes e Odisseu. Tanto um quanto outro se apresentam como estrangeiros, mas não se tornam, por isso, hóspedes de suas vítimas, ferindo assim o código de piedade de Zeus Xênios. Na *Odisseia*, o Laerciada está na condição de hóspede de seu próprio filho, Telêmaco, que ainda não delegara a autoridade sobre o palácio a nenhum dos pretendentes (XXI, 311-2). Em *Electra*, Orestes esquiva-se da condição de hóspede ao recusar-se à purificação para o ritual

⁹⁶ Arnott (1981:189) sustenta uma hipótese diversa, assumindo que a vingança de Orestes, tal qual narrada pelo mensageiro, mostrou-se torpe e só louvável pela perspectiva da irmã, que por sua vez mostra-se inclinada a valores heróicos incompatíveis com o contexto da tragédia. Walsh (1977:283), por outro lado, faz uma análise semelhante à que proponho, embora não se detenha muito na questão. Segundo o comentador, Orestes provou sua hombridade ao matar Egisto, o que o torna digno das qualidades de seu pai. A coroa dada ao herói por sua irmã seria, portanto, a coroa da qual fora privado Agamêmnon por Clitemnestra.

proposta por Egisto (vv. 791-6)⁹⁷. Portanto, a morte de Egisto, assim como a dos pretendentes, não se configura como impiedade, como querem alguns comentadores⁹⁸, uma vez que o poeta mostrou-se cuidadoso em criar um contexto que evitasse colocar o herói em tal condição, de modo a macular sua vingança pela impiedade.

Por fim, tendo matado o usurpador do trono – no caso de Egisto – e os usurpadores da lei da hospitalidade – no caso dos pretendentes – os heróis apresentam-se diante dos servos da casa que se revelam, na tragédia, fiéis ao seu antigo senhor. Um dos servos de Agamêmnon reconhece Orestes (vv. 844-55), o que remete novamente ao episódio de Euricleia. Na epopeia, a fidelidade dos servos é cuidadosamente testada nessa cena e aqueles que não se mostraram fiéis são severamente punidos (XXII, 173ss e 417ss).

Através da metáfora da corrida, portanto, o poeta de *Electra* retoma a um só tempo uma imagem tradicionalmente associada a Orestes – usada também por seus antecessores ainda que com diferentes funções – e novamente o modelo de Odisseu, desta vez no episódio da prova do arco. Com isso, Eurípides eleva a condição de seu herói à de um atleta glorioso, mostrando-o digno da retomada do trono.

A cena da morte de Egisto apresenta um emaranhado de imagens e metáforas que retomam, em diversos momentos, o paradigma do *nóstos* encontrado em Homero, em outros momentos, remetem a Ésquilo e Sófocles. Nessa mesma cena, pois, em que se encontram alusões significativas ao universo da competição atlética, há também, evidentemente, a imagem do sacrifício. Nesse caso, o ritual não se impõe somente como metáfora, mas as palavras do mensageiro indicam que Egisto de fato foi sacrificado por Orestes⁹⁹.

Ao vincular a imagem do sacrifício – que não só é fundamental em toda a *Oresteia*, mas também será retomada, em Eurípides, na cena da morte de Clitemnestra – à imagem da corrida de cavalos, recorrendo, para isso, a um recurso poético como a metáfora, o poeta é capaz de reunir, em um mesma cena, referências a modelos diversos, sobrepondo-lhes sentidos de modo a torná-las orgânicas dentro da trama.

⁹⁷ Para uma opinião semelhante, cf. Kovacs (1998:1294).

⁹⁸ O'Brien (1964:34) e Sourvinou-Inwood (2003:347-9) são alguns dos comentadores que entendem o sacrifício de Egisto dessa forma.

⁹⁹ Para uma opinião semelhante, cf. Widzisz (2005:302) e Heinrichs (2000:188). O comentador também lembra de uma antiga versão do mito de Agamêmnon segundo a qual este teria sido morto enquanto realizava o sacrifício de um animal (2000:187), o que pode ter influenciado Eurípides na composição da cena da morte de Egisto. Para uma interpretação diversa, cf. Knox (1999:71), segundo o qual Eurípides explora situações de conotação religiosa para ambientar cenas de muita dramaticidade. Para uma abordagem mais abrangente sobre a relação entre sacrifício animal e sacrifício humano na tragédia, cf. Sourvinou-Inwood (2003:30).

Em conclusão, viu-se através da análise dessas cenas que Eurípides se reapropria da tradição através do uso de uma diversidade de mecanismos poéticos. Um deles é a exposição da recusa de um modelo para a adoção de outro, o que se pode verificar, dentre as passagens analisadas, na cena de reconhecimento. Outro é o que se pode chamar de distorção de uma cena típica, quando o poeta faz uso da mesma de modo peculiar para um fim que julgará adequado dentro da economia da trama, como é o caso da cena de recepção de Orestes no casebre do Lavrador. Outro mecanismo é a alusão a um modelo ou cena típica através imagens e metáforas, como se viu na cena da morte de Egisto. Viu-se também que é comum a sobreposição de metáforas e imagens como um complexo jogo poético de retomadas e recusas, de alusões e ressignificações. Para todos esses recursos, a *Odisseia* mostrou-se, ao lado das outras versões dramáticas do mito de Orestes, fonte importante para sua *Electra*.

Capítulo 3

Encenação: um novo significado para palavras e ações

Neste capítulo, a encenação será tratada como mais um recurso de atualização dramática utilizado por Eurípides através de um estudo comparativo que levará em consideração as outras versões dramáticas do mito, que compreendem a *Electra* de Sófocles e também toda a *Oresteia* de Ésquilo e não só suas *Coéforas*. Com isso, pretende-se mapear, por um lado, os recursos cênicos da *Electra* euripidiana que dialogam as tragédias anteriores e, por outro lado, identificar também no texto de Eurípides as possíveis alusões a antigas encenações¹⁰⁰.

Os elementos cênicos levados em conta para esta análise são três, a saber, (a) a entrada e saída de atores em cena, (b) a caracterização visual das personagens e (c) o cenário e os objetos cênicos.

A movimentação dos atores nas entradas e saídas de cena é, para alguns comentadores que se dedicam à questão, como Taplin e Marshall¹⁰¹, o ponto de partida para a análise da encenação. Esta análise começa, então, com a primeira entrada do ator em cena, no prólogo das três tragédias.

Em *Coéforas*, os versos iniciais do prólogo são ditos por Orestes e marcados pela menção a Argos e ao rio Ínaco (Ésq. *Co.* fr. 1 e 5). Em Sófocles, acontece algo semelhante: embora não seja Orestes o autor dos versos mas sim o Preceptor, Argos é saudada enquanto contemplada pela personagem que se dirige a Orestes, e Ínaco é mencionado em seguida (Sóf. *El.* vv. 4-5).

A saudação à terra pátria pelo herói que há muito espera revê-la encontra-se já em Homero, quando Odisseu reconhece Ítaca e louva saudoso as ninfas Náíades, personificação de suas correntes (*Od. XIII*, 356-60), de modo semelhante ao que Orestes faz com o rio. Mas, na tragédia, a saudação ganha ainda uma função dramática importante para a encenação, pois fornece ao público algumas referências para que este seja capaz de situar

¹⁰⁰ Sobre o controle que o dramaturgo exercia sobre os detalhes da encenação, uma vez que seu trabalho incluía a produção e o ensaio da peça, e só acabava com a performance, cf. Taplin (1978:2).

¹⁰¹ Cf. Taplin (1978:21) e Marshall (2000:331-2).

geograficamente o herói que se apresenta, e assim identificar a localização cênica da ação.

Em Eurípides, as referências na fala da personagem que abre a tragédia são semelhantes às dadas no prólogo de *Coéforas* e da *Electra* de Sófocles: a menção a Argos e ao rio Ínaco aparecem logo no primeiro verso. É provável, portanto, que Eurípides tenha também, nessa cena inicial, posicionado o ator de forma semelhante a Ésquilo em relação no palco – embora os cenários em Ésquilo e Sófocles sejam distintos da ambientação cênica proposta por Eurípides: nesta, a peça se passa nas montanhas, em frente à choupana em que vive a heroína com seu esposo lavrador; naquelas, os eventos se passam dentro dos muros da cidade, em frente ao palácio de Clitemnestra.

Segundo Marshall (2000:338), a entrada do ator, no primeiro verso de *Electra*, seria pela esquerda da *skéné*, vindo, portanto, do lado que representa a cidade de Esparta, contemplando Argos do lado oposto¹⁰². Essa primeira movimentação cênica é adequada também à entrada de Orestes em *Coéforas* e à *Electra* de Sófocles, já que o herói chega de fora da cidade e profere a saudação contemplando Argos. Em Eurípides, é provável que o ator entre também pelo mesmo lado, pois contempla, do lado oposto, a cidade. Mas as semelhanças entre o prólogo da *Electra* euripídiana e aqueles das tragédias antecessoras parariam por aí. Naquela, não é Orestes o responsável pelo prólogo, mas sim o Lavrador, e tampouco a função do discurso inicial é semelhante, em Eurípides, às duas tragédias anteriores: em *Coéforas*, Orestes, em prece a Hermes, esclarece ao público o motivo de seu retorno, fala sobre o plano de vingança do pai e a retomada do palácio; e o preceptor, em Sófocles, faz um breve histórico dos males que assolam o herói e, em seguida, apresenta o *mekhánema*, de forma semelhante a Ésquilo. Mas o Lavrador de Eurípides, ao contrário, conta sobre a situação adversa em que vive Electra em contraposição à situação propícia em que se encontram Clitemnestra e Egisto.

A comparação mostra que Eurípides parece ter a intenção de remeter aos prólogos de seus antecessores através das referências à cidade, ou região, e ao rio¹⁰³, ainda que não situe seu prólogo no contexto da chegada de Orestes a Argos. Pois, segundo entendo, através dessas referências o público faria a associação imediata entre a personagem que contempla Argos e o herói que volta do exílio, ou então, um de seus companheiros, como Pílates ou o Preceptor, e o poeta conta com isso para frustrar essa expectativa com a

¹⁰² Para uma suposição diversa, cf. Roisman; Luschig (2011:20), para quem o Lavrador não entraria em cena pela lateral do palco, mas sim pela porta central da *skéné*, que representa seu casebre.

¹⁰³ Para a correspondência entre a movimentação cênica da *Oresteia* e da *Electra* de Eurípides, especialmente no que concerne à entrada e saída de atores, cf. Cropp (1988:xli).

revelação tardia que o Lavrador faz de sua própria identidade (vv. 34-9). Para considerar essa hipótese, assumo que, ao menos nessa cena inicial, a caracterização visual da personagem não seria determinante para sua identificação como Lavrador¹⁰⁴.

Logo após o monólogo inicial do Lavrador, é Electra quem entra em cena, trajando vestes de luto e levando um jarro sobre a cabeça. Impossível não associar essa primeira imagem da Electra euripidiana à mesma personagem de Ésquilo que também aparece em cena, pela primeira vez, com sua roupa negra (vv. 17-8) em sinal de luto pelo pai. E, ainda que a Electra de *Coéforas* não carregue, ela mesma, um jarro, é acompanhada das mulheres libadoras que certamente o fazem (vv. 23sq e v. 149)¹⁰⁵. Em Eurípides, Electra não está, como em Ésquilo, prestes a fazer libações para o pai junto ao túmulo, mas a presença do jarro justifica-se pelo novo contexto cênico forjado pelo poeta: a jovem está a caminho da fonte para buscar água, propondo-se, assim, a aliviar o duro trabalho do Lavrador (vv. 64-76).

O primeiro diálogo entre o Lavrador e Electra parece ter o propósito de fornecer uma justificativa dramática capaz de dar suporte à cena da fonte, uma vez que ela seria, por si só, desnecessária à sequência de acontecimentos que configura a ação da tragédia. A cena rende, inclusive, um julgamento do caráter de Electra por parte de alguns comentadores que defendem uma contradição entre o diálogo supracitado e o relato que a personagem faz sobre sua situação miserável ao pretense mensageiro do irmão (v. 304-13). Arnott, por exemplo, em seu artigo *Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra* (1981), fala, de uma forma geral, da visão distorcida que a personagem tem dos fatos, e aponta, em específico, um caráter egocêntrico na postura de Electra ao relatar a Orestes disfarçado suas mazelas, pois a maioria de suas reclamações seria falsa. Uma dessas reclamações é justamente a de buscar água na fonte (v. 309). Para o comentador (1981:185), a contradição está no fato de que, na cena anterior, Electra mostrara-se, ela mesma, disposta a essa tarefa mas, em seguida, mostra o seu desagrado com a função¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Calame (2000:144-5 e 151-2), em seu texto intitulado *La tragédie attique: le masque pour mettre en scène le récit héroïque*, comenta sobre o tratado acerca das máscaras trágicas escrito pelo lexicógrafo Polux, no séc. II de nossa era. Polux faz uma classificação das máscaras de acordo com os tipos humanos que elas representam, denotando características como sexo e idade. A julgar pelo tratado, pelos comentários de Aristóteles em sua *Poética* acerca da imitação da ação, e por um breve comentário que o mesmo filósofo faz acerca da máscara (1449b 21 ss e 1449a 35), Calame entende que ela, a máscara, não demonstrava, salvo casos especiais, a identidade das personagens.

¹⁰⁵ Roisman; Luschig (2011:242) associam ainda o jarro levado por Electra, em Eurípides, a dois momentos da *Electra* de Sófocles: às libações que Crisótemis está prestes a fazer junto ao túmulo do pai a pedido de Clitemnestra (v. 382ss), e à falsa prova da morte de Orestes, uma urna, trazida pelo pretense mensageiro com as cinzas do herói (v. 744). Concordo que há diversos pontos de conexão entre as cenas em um e outro poeta, mas não vejo uma retomada tão evidente de Sófocles por parte de Eurípides.

¹⁰⁶ Quanto a essa interpretação, concordo com Kovacs (1985:309) que, ao contrário de Arnott e de outros

Parece-me, no entanto, que a chave de leitura proposta por Arnott, dedicada à análise do *ethos* das personagens de maneira desvinculada da trama, não seja muito produtiva do ponto de vista da compreensão da estrutura do enredo. O estudo da trama mostra-se para mim mais interessante, pois parece-me que o enredo trágico é determinante para composição dos caracteres das personagens, mas não o contrário. Faz mais sentido, portanto, pensar que a preocupação do poeta teria sido a composição de uma cena que reunisse a alusão à cena de *Coéforas*, modelo importante para sua própria tragédia, e, ao mesmo tempo, a inovação de um contexto diferente, adaptado à nova situação de Electra, casada com um Lavrador. Dessa forma, Eurípides adapta a imagem da Electra libadora diante do túmulo, marcada pela veste negra e pelo jarro de libações, a um cenário completamente distinto, onde não há túmulo nem palácio, mas o campo e a pobre choupana. Ainda assim, não só os mesmos elementos visuais de caracterização da heroína estão presentes e certamente remetem à cena da libação em *Ésquilo*, mas também o lamento de Electra pelo pai morto é comum às duas cenas¹⁰⁷. A diferença, nesse caso, é que Electra assume sozinha, na tragédia de Eurípides, a função do lamento, que antes, em Sófocles e *Ésquilo*, estendia-se ao coro.

Finalmente, o Orestes de Eurípides entra cena, de forma semelhante ao Orestes de *Coéforas* e da *Electra* de Sófocles. Na companhia de Pílates, o herói viria pelo lado esquerdo, como fizera o Lavrador¹⁰⁸, para falar sobre a visita ao túmulo do pai e sobre a mecha de cabelo lá deixada, assemelhando-se, nisso, ao modelo de *Ésquilo*.

O prólogo da *Electra* de Eurípides, trazendo referências às cenas iniciais da tragédia de *Ésquilo* e Sófocles, não só é mais extenso em relação ao prólogo destas últimas – indo até o verso 53 – mas desdobra-se em dois: de um lado, o monólogo do Lavrador apresenta a situação de Electra, de outro, a entrada de Orestes acompanhado de Pílates trata das motivações do retorno do herói e de sua intenção de aliar-se à irmã¹⁰⁹, assemelhando-se, esta última cena, ao prólogo de *Coéforas*.

O prólogo duplo reflete uma dupla estrutura que perpassa toda a tragédia.

comentadores, como Denniston (2002:61), não entende a personagem de Electra como uma neurótica que inflige males a si mesma.

¹⁰⁷Para uma interpretação diferente do jarro, segundo a qual esse objeto evocaria o elemento da água, que, por sua vez, estaria associado às desgraças da personagem e à morte de Agamêmnon no banho, cf. Rosivach (1978:193). O mesmo comentador, no entanto, considera a monodia de Electra um *kommós*.

¹⁰⁸ Marshall (2000:338).

¹⁰⁹ Em *Helena*, Eurípides utiliza uma estrutura semelhante, compondo um prólogo duplo cuja segunda cena trata justamente do retorno de Menelau, assim como a segunda cena do prólogo de *Electra* traz o retorno de Orestes. Cf. Torrano (2011:14-7).

Mastronarde, em seu livro *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*¹¹⁰, classifica a *Electra* de Eurípides como uma peça de ação dupla e detentora de uma dupla de heróis. Assim, cada parte da estrutura dupla do prólogo é dedicada a um dos dois heróis da tragédia: primeiramente, o discurso inicial do Lavrador trata da heroína, Electra, depois, o diálogo entre Orestes e Píades apresenta a contraparte da dupla, o próprio Orestes.

A estrutura dupla do enredo encontra respaldo nos dois motivos de temor que assolam Clitemnestra e Egisto (vv. 22-34). Cada um desses motivos remete a um dos heróis da dupla, de modo que o medo do retorno de Orestes está associado, naturalmente, ao próprio Orestes, e o receio de que nasça uma criança vingadora está vinculado a Electra.

Um dado importante da ambientação cênica da tragédia é que ela se inicia na madrugada. Electra enfatiza essa informação ao dirigir-se à própria noite personificada no primeiro verso de sua entrada em cena (v. 54). A escuridão dura até a chegada de Orestes, que coincide com a aurora. Para explicitá-la, o herói também a menciona textualmente em sua primeira fala na tragédia (v. 102), que se segue à primeira fala de sua irmã. As duas menções às fases do dia parecem estar encadeadas, e associam-se ao estatuto dos acontecimentos da trama: a noite está vinculada aos sofrimentos vividos por Electra, os quais terão fim com a chegada do irmão, concomitante à chegada do dia. Na cena do reconhecimento, com a revelação da identidade de Orestes, não só a imagem do dia é novamente evocada, mas também a de um archote, desta vez pelo coro (585-9):

Vieste, vieste, ó dia tardio,
iluminaste, mostraste um visível
archote para a cidade, o qual foi, em antigo exílio,
para longe do palácio paterno,
desgraçado, errando.

A associação dos males à escuridão da noite, enquanto recurso cênico, não é novidade em Eurípides¹¹¹. Antes dele, em Sófocles, o Preceptor usa a metáfora com a mesma função dramática: associar o retorno de Orestes ao amanhecer e o período sombrio que antecedia sua volta à noite (vv. 19-21). Ambos os poetas, Sófocles e Eurípides, certamente têm um modelo em comum, o retorno de Agamêmnon na tragédia homônima de Ésquilo, em

¹¹⁰ Mastronarde (2010).

¹¹¹ Denniston (2002:586) comenta a recorrência da metáfora não só na poesia dramática e lembra que também o archote é metáfora comum para a chegada de notícias em Píndaro e Baquilides. No entanto, a fecundidade da metáfora não enfraquece o argumento de que Eurípides esteja retomando Ésquilo e talvez Sófocles.

cujos monólogos iniciais o vigia faz uso da mesma metáfora (vv. 20-1): “Mas agora, que surja enfim a feliz libertação dos meus cuidados com a aparição do fogo das boas notícias no meio das trevas!”¹¹²”

O retorno de Agamêmnon coincide com a luminosidade não do amanhecer, mas das tochas sinalizadoras de sua volta, que, na perspectiva do vigia, trará fim ao período tirânico de usurpação do trono promovido por Egisto. O elemento cênico parece ter sido reapropriado por Sófocles sob a forma de metáfora, o que provocará uma analogia entre o retorno de Orestes e o de seu pai. A mesma analogia parece ter sido resgatada por Eurípides. Mas, ao mesmo tempo em que o poeta retoma de Sófocles o paralelismo entre o retorno de Agamêmnon e Orestes, também resgata uma conformação cênica mais próxima de *Coéforas*, em que as personagens – em Ésquilo, o vigia, em Eurípides, a própria Electra – contemplam os astros noturnos na espera do libertador dos males (*Ag.* vv. 3-7; *El.* v. 54)¹¹³.

A encenação de *Agamêmnon*, ocasião na qual se podia ver de fato a luminosidade das tochas, é retomada por Eurípides em palavras não só através da imagem da luminosidade do dia, mas também através da imagem da tocha que ilumina a cidade (v. 587).

Na cena de reconhecimento, são ainda mais evidentes as alusões a *Coéforas*. Em Ésquilo, os sinais de Orestes encontrados diante do túmulo de Agamêmnon fazem parte da encenação e é bem provável que fossem visualmente representados diante do público. O que foi encenação em Ésquilo é trazido à cena em forma de palavras na *Electra* de Eurípides¹¹⁴: toda a cena de reconhecimento de *Coéforas* – a descoberta de cada sinal e as reflexões motivadas por eles – é narrada, em Eurípides, pelo Ancião a Electra, de forma que o narrador – e não a princesa, como em *Coéforas* – é quem estivera diante do túmulo e encontrara os sinais.

A cena de reconhecimento, portanto, convida ao reconhecimento da própria cena, como diria Barbara Goff (1991:261) e, ainda segundo a comentadora, a marca da cicatriz, sinal responsável pelo reconhecimento de Orestes em Eurípides, seria, em uma leitura

¹¹² Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério.

¹¹³ Rosivach (1978:193-5) também explora a associação entre Orestes e as imagens do dia e da luminosidade e propõe que elas estejam associadas também às imagens dos astros apotropaicos do primeiro estásimo (vv. 467-9) e com a mudança do curso dos astros provocada por Zeus, conforme narra o coro no segundo estásimo. (vv. 726-36). Segundo o que propõe o comentador, o fio condutor por trás dessa cadeia de imagens é o herói capaz de mudar o curso de uma situação adversa, tornando-a favorável.

¹¹⁴ A maioria dos comentadores, entre eles Denniston (2002:115), Cropp (1988:138-9) e Roisman; Luschnig (2011:164), concorda que não há, na cena do reconhecimento de Orestes, em Eurípides, elementos cênicos que ilustrem visualmente os sinais narrados pelo Ancião. Para um breve histórico sobre a questão, cf. Bond (1974:5).

alegórica da cena, como que a cicatriz deixada por outros textos nessa tragédia. No entanto, como se vê neste capítulo, o texto de Eurípides não é marcado somente por referências textuais a outros textos, mas também por referências a elementos visuais da encenação de outras tragédias, cicatrizes estas mais difíceis de serem reconhecidas pelo comentador moderno.

Após a cena de reconhecimento, os irmãos passam ao planejamento do assassinato de Egisto e da mãe, com a colaboração do Ancião. A partir deste ponto, a personagem de Electra passa a ser marcada não por referências à mesma personagem em Ésquilo, como na cena que o jarro retoma a princesa libadora de *Coéforas*, mas sim por referências que passam a associá-la à Clitemnestra da *Oresteia*¹¹⁵. Assim, na cena em que o mensageiro narra a morte de Egisto, a jovem coloca-se em posição análoga à de Clitemnestra que escuta a narrativa da morte de Orestes. Em ambos os casos, o relato da morte de uma personagem masculina traz satisfação e alívio à personagem feminina que o escuta, embora Clitemnestra, em *Coéforas*, esconda seu contentamento pela morte do filho (vv. 737-40), ao contrário do que faz Electra ao receber a notícia da morte de Egisto (v. 771ss).

Assim como a ação de Clitemnestra em *Agamêmnon* é marcada pelo dolo, em Eurípides, Electra agirá com dolo, por sua vez, ao receber a mãe em sua casa, atraindo-a para a choupana através de um falso relato. A entrada de Clitemnestra com sua carruagem remeterá o expectador à entrada em cena de Agamêmnon, na tragédia homônima da trilogia de Ésquilo¹¹⁶. Se é Electra quem está em posição análoga à de sua mãe ao atrair dolosamente a vítima de seu sacrifício para dentro de sua casa, onde se dará o assassinato, Clitemnestra, por sua vez, faz as vezes de Agamêmnon, ao chegar em sua carruagem pomposa, com cativas troianas (Eu. *El.* vv. 999 sqq).

A entrada de Clitemnestra em cena terá tido um efeito visualmente arrebatador para o público¹¹⁷, dado o contraste entre a opulência da rainha – o carro, as vestes e as escravas – em vista do estado de privação em que vive Electra. Embora Eurípides não retome um elemento emblemático dessa cena, o tapete vermelho e toda sua simbologia, o poeta parece fazer uso de outro recurso visual igualmente importante em Ésquilo: a casa. Em

¹¹⁵ Para uma opinião semelhante, cf. Cropp (1988:xxxvii).

¹¹⁶ Embora proponha uma leitura diferente para a cena no capítulo 2 deste trabalho, em que, acatando à proposta de Zeitlin, associe a entrada de Clitemnestra à chegada de Hera na procissão religiosa do festival à deusa, não creio que as duas leituras – esta que aqui retomo e aquela que propõe uma analogia entre a entrada de Clitemnestra e a de Agamêmnon – sejam excludentes ou incompatíveis. Pois entendo que, em diversos momentos da tragédia, o poeta visite antigos paradigmas e ao mesmo tempo sobreponha a esses novas metáforas.

¹¹⁷ Cf. Marshall (2000:332).

Agamémnon, assim como em *Coéforas*, o palácio é pano de fundo para a ação, mas, naquela tragédia, a casa dos Atridas acaba por se tornar símbolo de toda a desgraça da família, e passa a ser, na perspectiva de Cassandra, a imagem do palácio do próprio Hades (Ἦ Αἰδοῦ πύλας, v. 1291).

Em Eurípidés, o deslocamento da cena para fora dos muros da cidade transpõe para o casebre de Electra uma função semelhante à do palácio do Atrida: além de simbolizar os infortúnios de Electra, materializa também as desgraçadas que perpassam toda a família¹¹⁸. A choupana coloca-se como cenário da morte de Clitemnestra, sendo comparada, pela própria Electra, à mansão do Hades (Ἦ Αἰδοῦ δόμοις, v. 1145)

A morte de Egisto não é encenada em Eurípidés, mas relatada pelo mensageiro. Após o relato, o corpo do regicida é trazido à cena por auxiliares mudos¹¹⁹. Os últimos versos da fala do mensageiro traçam uma analogia entre o corpo de Egisto e a cabeça da Górgona, associando Orestes a Perseu (vv. 856-8)¹²⁰:

E ele vem carregando
para mostrar a ti não a cabeça da Górgona,
mas quem tu odeias, Egisto.

Perseu é mencionado, nessa mesma tragédia, como parte da descrição das imagens do escudo de Aquiles, éfrase do primeiro estásimo. Em *Coéforas*, Perseu e a própria Górgona são também mencionados no canto coral que antecede o terceiro episódio (v. 831 e 835) e a luta entre ambos começa a se tornar, nessa tragédia, símbolo da luta pela vingança do sangue do pai. Assim, a imagem da Górgona é também recorrente na *Oresteia*, associada às Erínias e à própria Clitemnestra, de modo que, além dessa imagem construída com palavras, havia também uma associação visual entre ambas através da caracterização cênica das Erínias, que era provavelmente feita através de uma máscara com cabelos de serpente, evocando a

¹¹⁸ Cf. Taplin (1978:22).

¹¹⁹ Há uma polêmica entre os comentadores acerca das possibilidades de encenação que o texto oferece: seria trazida à cena a cabeça de Egisto decapitada, como sugere a imagem da Górgona, ou o seu corpo inteiro? Sigo Kovacs que, em seu artigo *Where Is Aegisthus' Head?* (1987), argumenta a favor da hipótese de que o corpo todo de Egisto estaria presente em cena e não só a sua cabeça. Para uma opinião contrária, cf. Denniston (2002:158).

¹²⁰ Cropp (1988:157) e Denniston (2002:154) comentam que a expressão “não a cabeça da Górgona” era como que uma descrição proverbial de algo que não se deveria temer. Ainda assim, o uso dessa expressão por Eurípidés não invalida a associação entre Orestes e Perseu, como conclui o próprio Cropp.

imagem da Górgona¹²¹.

Em Eurípides, a imagem da Górgona vem à tona novamente quando Orestes descreve o momento em que mata a própria mãe (vv. 1219-1224):

Coro

Mulher infeliz! E tu, como suportaste com teus olhos
ver a carnificina
da tua mãe expirando?

1220

Orestes

Eu, pondo um pano em meus olhos,
com o punhal comecei o sacrifício,
enfiando-o na garganta da mãe.

Assim como Perseu com a Górgona, Orestes desvia os olhos de Clitemnestra ao matá-la e, dessa forma, subverte a imagem do herói que mata o monstro cujos olhos são nocivos: os olhos de Clitemnestra são evitados porque Orestes já sente o peso de seu crime e, antes mesmo de executar a mãe, mostra-se arrependido.

A retomada da analogia entre Perseu e Orestes por Eurípides traz, portanto, a imagem de uma Górgona bipartida: ela se associa não só a Clitemnestra, como em *Ésquilo*, mas também a Egisto. Mas se a morte de Egisto é entendida como a justa vingança pelo derramamento do sangue paterno – como em *Ésquilo* – a morte de Clitemnestra, por outro lado, é duvidosa do ponto de vista moral. Eurípides retoma então a imagem de Perseu para explorar, com o desvio do olhar da vítima, o dilema moral de quem mata¹²². A discussão moral levantada pelo matricídio é sintetizada na cena descrita pelo próprio assassino: matou evitando o olhar da vítima.

Na cena final, Eurípides inova mais uma vez com a presença não de Apolo nem de Atena, deuses tradicionalmente envolvidos no mito e personagens na última tragédia da trilogia de *Ésquilo*, mas sim com a epifania de Castor *ex machina*¹²³, outra personagem –

¹²¹ Cf. Marshall (2000:334). Para a associação imagética entre as cobras, as Erínias e a Górgona, cf. Sider (1978:22-3) e Cropp (1988:184).

¹²² Para uma interpretação diferente da analogia entre Orestes e Perseu através da imagem da Górgona, cf. Walsh (1977:285) para quem a fala do mensageiro (vv. 856-8) denota uma depreciação do ato de Orestes diante do feito heróico de Perseu.

¹²³ Halporn (1983:102), Cropp (1988:x1) e Segal (2001:141-2) acreditam na possibilidade da presença dos dois Dióscuros, Castor e Polideuces, sendo este último uma personagem muda, representado, talvez, através de uma estátua. A hipótese encontra fundamento no próprio texto (vv. 1238-40), mas a questão não será relevante para os argumentos desta análise.

além do Lavrador – até então inédita nos registros do mito. Nessa cena, apesar da presença do Dióscuro, a referência de Eurípides parece ser mesmo a *Oresteia* em diversos momentos, já que em Sófocles a tragédia termina antes mesmo do assassinato de Egisto e, portanto, não há menção alguma ao julgamento de Orestes.

O deus *ex machina* é, de uma forma geral, e em especial em Eurípides, alvo de muita polêmica entre os comentadores modernos no que concerne a diversos temas, que vão desde especulações acerca da religiosidade do poeta até as questões técnicas que giram em torno da encenação da epifania¹²⁴. Interessa-me aqui, no entanto, discutir uma questão pontual, a saber, a atualização que faz Eurípides do modelo de Ésquilo através de uma personagem ausente na *Oresteia*.

Novamente, o que é encenado em Ésquilo em Eurípides é narrado por uma personagem – no caso, o deus – a começar pela perseguição das Erínias (*El.* vv. 1252-3; *Eu.* v. 140 ss), depois, a busca de Orestes por Atena como suplicante (*El.* vv. 1254-7; *Eu.* vv. 235-43 e vv. 287-91), e por fim, a contagem dos votos, o empate e a absolvição do réu (*El.* vv. 1264-7; *Eu.* vv. 741-53). Assim, o Dióscuro retoma com palavras toda a trama encenada em *Eumênides*, incluindo pormenores como a referência a Ares no estabelecimento do novo tribunal, o Areópago (*El.* vv. 1258-63; *Eu.* vv. 683-90), e o novo culto que será dedicado às Erínias¹²⁵ (*El.* vv. 1270-2; *Eu.* vv. 800ss). Eurípides recupera também a questão da vontade divina como propulsora da ação trágica quando sugere que Apolo, ao profetizar seu oráculo, teria apenas obedecido ao que fora estabelecido por Zeus e a Moira (*El.* vv. 1247-8; *Eu.* vv. 616-8). Com isso, o poeta faz com que a causa do crime dissipe-se pelo alto escalão das divindades e alcance, por fim, uma dimensão incompreensível para os mortais.

A narração dos acontecimentos por Castor, uma personagem que não teve participação neles – o que não seria o caso de Apolo nem de Atena – permite um discurso sob um ponto de vista externo à trama¹²⁶. Castor, sendo um deus, sabe o que se passará com

¹²⁴ Para uma discussão acerca da postura religiosa de Eurípides, cf. Rosivach (1978:196-7), segundo o qual a motivação divina para o crime na tragédia indica que o poeta não era ateu, interpretação da qual discordo. Marshall (2000:336) faz um breve histórico da discussão acerca do caráter das epifanias em Eurípides, se teriam ou não conotação irônica, concluindo, por fim, que o poeta tinha a intenção de representar uma “epifania sincera”. Cf. também Segal (1993:2) para quem Eurípides não tem uma teologia conclusiva, opinião da qual compartilho.

¹²⁵ Para Knox (1999:71-2 e 81) uma das funções do deus *ex machina* é justamente a de estabelecer uma conexão dramática entre a ação e o culto de um deus importante para a região onde se passa a ação. Para Seaford, seguido por Carter (2007:62) essa seria uma das funções da própria tragédia.

¹²⁶ Apesar de Castor ser mencionado anteriormente por Electra como parente e esposo do qual ela fora privada (vv. 312-3), o deus não tem influência nenhuma sobre o ato da vingança ou sobre o julgamento de Orestes. Essa menção a Castor, que se dá logo no primeiro episódio, parece ser mais uma antecipação da justificativa para a epifania de um deus que não está tradicionalmente presente no mito. A mesma justificativa, a relação

Orestes e, a partir disso, parece julgar o próprio julgamento do herói. Ao escolher o Dióscuro como personagem para essa função, foi possível conferir-lhe uma perspectiva privilegiada: a do olhar tanto para cima, na direção de Apolo, Zeus e a Moira, quanto para baixo, na direção de Orestes, Electra e suas vítimas. O Dióscuro começa fazendo uma crítica a Apolo, embora se coloque em uma escala divina inferior a ele (vv. 1245-6): “Ah Febo, Febo – no entanto, ele é meu senhor, /calo-me. Mesmo sendo sábio, a ti não profetizou sabiamente”. Mais adiante, Castor atribui a Apolo a culpa pelo crime (vv. 1265-7) de modo que Orestes e Electra, não sendo culpados, não se encontram contaminados pela poluição e, por isso, não é preciso que passem pela tradicional purificação do miasma que os teria contaminado, como acontece com Orestes em *Ésquilo* (*El.* vv. 1269-7; *Eu.* vv. 276-87)¹²⁷.

Ao mesmo tempo em que retoma novamente o modelo de *Ésquilo*, e novamente através do discurso e não da encenação, Eurípides não deixa de fazer uma intervenção no modelo que ele mesmo adota, e o faz através das palavras de Castor. Ao atribuir a culpa a Apolo, o poeta confere as suas personagens uma postura diferente do que se vê em *Eumênides* no que concerne à confiança nos desígnios divinos: Apolo é considerado justo pelo Orestes esquiliano¹²⁸ (*Eu.* v. 85, vv. 614-5), mas em Eurípides, Castor sugere que o ato de Orestes, provocado por Apolo, fora injusto (*El.* v. 1244)¹²⁹. A consequência dramática desse julgamento por parte de Castor é a supressão da purificação de Orestes, seja através da encenação, seja através do discurso do deus. A razão pela qual Eurípides recusa a purificação do herói – ou, no caso, dos heróis, já que Electra teve igual participação no crime (vv. 1305-7) – não parece clara, mas a recusa pode denotar uma intenção de atualizar o julgamento de Orestes, tornando-o mais de acordo com contexto jurídico de sua época¹³⁰.

consanguínea entre o Dióscuro e as personagens será retomada pelo próprio deus em seu discurso (v. 1239 e 1243), alegando ser irmão da vítima sacrificada, Clitemnestra.

¹²⁷ Sobre a contaminação da poluição através da fala, do toque e do olhar, cf. Visser (1984:202-3).

¹²⁸ Apolo é um deus associado à elevação, à sabedoria e à prudência já em Homero, cf. Otto (1973:53). E nos poemas do ciclo troiano, é comum que tenha uma função importante no que concerne à purificação, cf. Mazon (1949:vii).

¹²⁹ A mesma acusação contra o deus é reiterada em *Orestes*. Cf. vv. 416-7. Para Sourvinou-Inwood (2003:348), a acusação de Castor justifica-se pelo parentesco entre o deus e Clitemnestra, opinião da qual discordo, já que o deus poderia ter se apiedado, sob a mesma justificativa, de Electra, que lhe fora prometida como esposa.

¹³⁰ Em seu artigo *The shape of Athenian law* (1998:197), Christopher Carey comenta que a ideia de poluição e miasma eram consideradas primitivas no séc. V, mas, apesar disso, era necessária a purificação do julgado, mesmo tendo sido absolvido de seu crime (1998:195). O comentador ainda defende que Eurípides era um dos que contestavam essa prática. Embora o presente estudo não se pautem em postulações de ordem histórico-sociológica, nem parte do princípio de que o poeta compunha sua obra com base em suas crenças pessoais, é preciso se levar em conta que em *Orestes*, tragédia que dá sequência à versão dramática do mesmo mito, Eurípides traz à cena uma assembleia, na qual também está presente um lavrador (v. 866ss). A cena endossa uma inclinação do poeta a atualizar o sistema jurídico e legislativo senão em suas tragédias de uma forma geral, ao menos nestas, *Electra* e *Orestes*, onde a questão da renovação do sistema jurídico é fundamental.

Assim, se de um lado o poeta retoma o modelo de Ésquilo ao narrar o destino que caberá ao seu herói, de outro busca em outro gênero dramático um modelo para estabelecer o destino de Electra. A heroína é destinada a um casamento compatível com sua estirpe e seu nível social: será desposada por Píladas (*El.* v. 1249 e 1286), e aquele que antes era seu esposo “de nome”, o pobre Lavrador, será agraciado com riqueza por Orestes (*El.* v. 1286-7), o que parece ser uma forma de recompensa por sua boa conduta diante da situação adversa da princesa.

O casamento e a promessa de prosperidade são lugares-comuns das cenas finais das comédias do período clássico, assim como o próprio lavrador é uma personagem típica desse gênero¹³¹. Mais uma vez, portanto, Eurípides articula dois modelos distintos em uma mesma cena: um que remete à tragédia final da trilogia de Ésquilo, outro, o da comédia aristofânica. Para isso, escala uma personagem intermediária para a epifania de sua tragédia. Castor não carrega a solenidade de uma divindade olímpica, mas, ao mesmo tempo, encontra-se acima do nível dos mortais¹³². Sua condição intermediária também sintetiza o encontro dos dois modelos presentes nessa cena final, o cômico, gênero baixo, e o trágico, gênero elevado.

A análise de algumas cenas da *Electra* de Eurípides em que há uma apropriação dos recursos visuais utilizados por Ésquilo teve o intuito de mostrar que tal apropriação foi implementada pelo poeta de diferentes formas: ora através da encenação, ora através do texto, ora através de ambos, reforçando um lugar-comum para os comentadores de Eurípides: a grande versatilidade do poeta ao manusear o legado poético deixado por seus antecessores.

Ao começar pelo prólogo da tragédia em questão, foi visto que Eurípides – mesmo tendo deslocado a cena de sua *Electra* para uma ambientação atípica para uma tragédia, ou seja, o campo – trouxe referências visuais e textuais de Ésquilo, de modo a recuperá-las e, ao mesmo tempo, ressignificá-las. A atividade trivial de sua heroína que busca água na fonte evoca também a imagem da Electra libadora de Ésquilo. A choupana em que a jovem recebe sua mãe remete o público a um cenário que outrora fora o palácio.

¹³¹ Para as comédias aristofânicas que terminam com casamento, cf. *As Aves*, *A Paz* e *Lisístrata*, que promove, ao seu final, a reunião festiva entre os sexos. Há ainda alusão a reuniões amorosas no êxodo de *Acarnenses* e *Vespas*. Para o lavrador pobre que se torna próspero, cf. *A Paz*, onde o lavrador Trigeu casa-se com a própria Colheita personificada, e *Pluto*.

¹³² Castor deixa claro que possui posição mais baixa no escalão divino primeiro ao colocar-se como irmão de Clitemnestra (v. 1239 e 1243) e depois ao mostrar subserviência a Apolo, tratando-o como seu senhor (v. 1245).

Assim como os elementos cênicos dizem muito, também as entradas e saídas das personagens, como a chegada de Clitemnestra com seu carro, por exemplo, que retoma a cena de Agamêmnon. Mas as analogias e as imagens retomadas não se constroem apenas através da semelhança entre os recursos visuais determinados pelo texto de um e outro poeta. O que é encenado em Ésquilo pode ser retomado com palavras em Eurípides, como é o caso de toda cena de reconhecimento de Orestes narrada pelo Ancião, e a epifania de Castor, que retoma a um só tempo as epifanias de Apolo, Atena e as Erínias. Ou ainda, o que é tratado como imagem em Ésquilo é posto em cena por Eurípides, como acontece com a cena em que o corpo de Egisto, diante do público, é tratado como a cabeça da Górgona.

A análise da encenação, mesmo com todas as incertezas que pode levantar, é um passo importante e necessário para a compreensão de uma obra pensada para ser vista e ouvida. Apesar do trabalho em cima das hipóteses e probabilidades, levar em conta o elemento visual tende a trazer mais ganhos do que perdas ao estudo dos gêneros dramáticos.

Conclusão

Este trabalho teve o intuito de estudar os processos de atualização utilizados por Eurípides na composição de sua *Electra*, última das três tragédias que têm como matéria o retorno de Orestes. A partir do estudo realizado, uma primeira conclusão à qual se chega, de âmbito mais geral, é que a intertextualidade – com o perdão do anacronismo do termo – é uma prática fundamental para o poeta, e parece nortear os diferentes mecanismos de construção do enredo vistos ao longo deste estudo.

Ao se reapropriar não só, de uma forma geral, da matéria do poema, já experimentada por outros, para compor a sua própria tragédia, mas também retomando, em particular, alguns dos modelos utilizados pelos poetas que o antecederam, Eurípides não abre mão de um recurso fundamental para a poesia de tradição greco-latina: a emulação de seus antecessores. O poeta, em sua *Electra*, faz uso do recurso da emulação tanto na esfera das palavras, pelos versos de seu poema dramático, quanto na esfera das ações, pela encenação de sua tragédia. Pode-se enquadrar nessa prática a emblemática cena do reconhecimento, por exemplo, em que a imitação de Ésquilo ganha ares de superação do próprio modelo imitado; e também a cena da entrada de Clitemnestra, que retoma de forma elogiosa novamente uma cena de Ésquilo, a chegada de Agamêmnon.

Em outros casos, a imitação dá-se entre gêneros, quando Eurípides busca na *Odisseia* alguns dos paradigmas que nortearão cenas do retorno de Orestes, fazendo adaptações adequadas ao gênero dramático – o que vinha até então sendo chamado de *distorções*. Neste caso, já não há a intenção de superar o modelo imitado, mas apenas de fazer uso dele de maneira engenhosa, ajustando-o a um novo enredo e, muitas vezes, conferindo-lhe um novo sentido.

Mas a atualização de Eurípides não se limita aos recursos de imitação e emulação, como se viu ao longo dos capítulos. Explicitar a recusa de um modelo também parece ser parte importante do processo de atualização do enredo de *Electra*, sendo que a recusa não é incorporada ao enredo sem algum engenho, muitas vezes de forma cômica, como é o caso, por exemplo, da recusa da cena do banquete, na ocasião da recepção de Orestes pelo Lavrador.

Por fim, um último recurso – e talvez o mais particular ao poeta – foi mapeado neste estudo como parte do rol de mecanismos utilizados por Eurípides para se reapropriar da tradição poética: a sobreposição de paradigmas. Esse parece ser o mecanismo sobre o qual se baseia a principal inovação de sua *Electra*, a saber, o casamento da heroína com o Lavrador, de modo que essa alteração, fundamental ao enredo, abre um leque de possibilidades para a inserção de novos paradigmas.

Essa riqueza de mecanismos – que, justamente por conta de sua diversidade e recorrência, mostra-se difícil de mapear e analisar – é, como se sabe, característica do fazer poético de Eurípides. Reafirmá-lo não é somente reiterar o que já é lugar-comum na literatura crítica do poeta, mas mostra, ao meu ver, a escolha de um ponto de partida fecundo para o estudo de sua obra.

Parte II

Prefácio à tradução

Apresenta-se uma tradução integral da tragédia *Electra* de Eurípides seguindo os moldes de uma tradução acadêmica para fins de estudo. Assim, embora o texto-origem tenha sido composto em versos, o metro e a sonoridade não foram priorizados nesta tradução. Priorizou-se, de um lado, a proximidade semântica com o original e, de outro, buscou-se uma tradução clara e fluente, que respeitasse as características da língua portuguesa, para a qual foi vertido o texto. Considerando a natureza do estudo desenvolvido com base nesse texto, acredita-se ser este o tipo de tradução que mais o favoreça. No entanto, tentou-se manter também alguns recursos poéticos empregados por Eurípides, tais como as figuras de linguagem, que se mostram importantes no trabalho de interpretação do texto. Por fim, a tradução é apresentada em linhas quebradas para facilitar o cotejamento com o texto grego e, para esse mesmo fim, atribuiu-se a elas a mesma numeração que têm os versos no original.

Optou-se por um texto com poucas notas, já que a tradução apresenta-se em função do estudo e este incorpora os comentários mais importantes a respeito da obra. As notas, então, foram introduzidas basicamente para comentar passagens problemáticas em relação à tradução ou ao estabelecimento do texto grego, ou ainda se apresentam, no grego, um texto ambíguo.

O texto de Eurípides, tal qual nos chegou através de diversos manuscritos, apresenta lacunas que serão sinalizadas no corpo da tradução através de reticências entre colchetes, desta forma: [...].

O texto-origem escolhido foi a edição inglesa comentada de M. J. Cropp (1988), cujo texto grego é baseado na edição de J. Diggle (*Euripidis Fabulae*, Tomus II, 1981), com poucas alterações. Os comentários de Cropp mostraram-se úteis como apoio ao trabalho de tradução, mas muito mais proveitosos para o estudo, uma vez que o comentador desenvolve, em seus comentários à sua própria tradução, algumas ideias concernentes à sua interpretação da peça, além de debruçar-se muitas vezes sobre questões de encenação. Em uma edição, também inglesa, mais antiga, a de J. D. Denniston (1939), encontraram-se

comentários valiosos sobre o texto grego que muito auxiliaram no processo de versão. Embora Denniston baseie seus comentários em uma outra edição do texto grego, feita por Gilbert Murray em 1913, as diferenças entre o texto apresentado nas edições de Cropp e Denniston não são muitas, elas compreendem a correção de poucos termos, a mudança da ordem de alguns versos – o que é apontado na numeração dos mesmos – e a divergência na atribuição das falas às personagens em algumas passagens (versos 674, 675, 682).

Na passagem entre os versos 1292-1307, sigo a atribuição de falas e a ordem dos versos proposta por David Kovacs em seu convincente artigo *Castor in Euripides' Electra* (1985), com base no manuscrito L. Embora não seja a opção de editores como Denniston (1939) e Cropp (1988), a disposição dos versos sugerida por Kovacs aparece incorporada à edição mais recente da tragédia, *Electra: a commentary*, de Roisman e Luschignig (2011).

Por fim, ainda que para esta dissertação a tradução seja secundária – pois está, como foi dito, a serviço do estudo – é importante traçar um breve histórico das traduções diretas desta obra do grego para a língua portuguesa. Elas se resumem, até onde se sabe, a uma publicação portuguesa e outra brasileira, a saber: a tradução de Fernanda Brasete¹³³ (1998) e a de Trajano Vieira¹³⁴ (2009) que preferiu, ao invés dos moldes de uma tradução acadêmica, uma transcrição, na linha do que propunha Haroldo de Campos. Dessa maneira, a versão que ora se apresenta difere bastante em sua proposta e em seu alcance da de Vieira, voltada que está para subsidiar a leitura e o estudo da tragédia. Quanto à versão portuguesa, vale lembrar que a distância que separa os usos do idioma, embora comum, dos dois lados do Atlântico, justifica a empreitada de retraduzir a peça em nosso país.

A escassez de publicações das obras clássicas com traduções diretamente do texto original no Brasil mostra como é importante o incentivo dessa atividade no país e, mais do que isso, mostra também que a tradução por si só, ainda que empreendida no âmbito da pesquisa acadêmica, pode ser valorizada de forma autônoma.

¹³³ M.F. Brasete (1998) *Eurípides. Electra*, Lisboa, Relógio de Água.

¹³⁴ Vieira, Trajano (2009). *Electra(s): Sófocles/Eurípides*. Ateliê Editorial: Cotia.

Electra

PERSONAGENS

Lavrador

Electra

Orestes

Coro de mulheres micênicas

Ancião

Egisto

Messageiro

Clitemnestra

Castor

PRÓLOGO

(Entra o Lavrador)

Lavrador

Ó antiga Argos desta terra, correntes do Ínaco,
de onde, certa vez, lançando Ares em mil navios,
navegou para a terra de Tróia o chefe Agamêmnon.

Depois de matar, em solo de Ílion,
o governante Príamo e de tomar a famosa cidade de Dárdano,
chegou a esta Argos, deixando,
nos templos altivos, numerosos despojos dos bárbaros.

5

Lá, teve sucesso. Em sua casa, porém,
é morto por ardil da mulher Clitemnestra
e pelas mãos do filho de Tiestes, Egisto.

10

Aquele, Agamêmnon, deixando o antigo cetro de Tântalo,
perece, e Egisto governa a região
tomando sua esposa, a filha de Tíndaro.

Ao navegar para Tróia, deixou no palácio
seu filho homem, Orestes, e sua filha mulher, Electra.

15

A Orestes um ancião subtraiu, antigo preceptor do pai,
estando, o jovem, prestes a morrer pelas mãos de Egisto,
e deu-o a Estrófio para que o criasse na terra dos fócios.

A outra, Electra, na casa do pai permaneceu,
e logo que a tomou o tempo do desabrochar da juventude,
pediram-na os pretendentes, os primeiros da região da Hélade.

20

Temendo que desse à luz o filho de um nobre,
vingador de Agamêmnon, Egisto manteve-a no palácio,
a nenhum concedeu o matrimônio.

Mas também tinha muito medo
que nascesse em segredo uma criança nobre,
e quando quis matá-la, a mãe, igualmente de coração cruel,

25

salvou-a da mão de Egisto,
 pois tivera de fato um pretexto para matar o esposo,
 mas temia ser odiada pelo assassinato dos filhos. 30
 A partir disso, Egisto tramou o seguinte:
 exilado o filho
 de Agamêmnon, prometeu ouro a quem o matasse,
 e a mim, concedeu-me ter Electra
 como esposa. Sou nascido de antepassados micênicos 35
 (quanto a isso não me censuro,
 pois há pessoas ilustres na minha família, mas de bens
 são pobres e logo a nobreza é extinta).
 Fez isso porque, dando-a para um homem fraco, fraco seria o seu medo.
 Se a tivesse desposado um homem de prestígio, 40
 o dormente assassinato de Agamêmnon despertaria
 e a justiça alcançaria, então, Egisto.
 Este homem aqui (Cípris é minha testemunha)
 nunca a desonrou no leito: ela ainda é virgem.
 Desonra-me, pois, ultrajar a filha de homens 45
 prósperos, não tendo eu nascido nobre.
 Lamento aquele, só por nome unido a mim,
 o desditoso Orestes, se ele vier um dia a Argos
 e deparar-se com o desventurado casamento da irmã.
 Aquele que me diz tolo se, ao levar 50
 uma jovem virgem para casa, não a toco,
 julgando assim a sensatez com vis critérios da razão,
 saiba ser, ele mesmo, um tolo.

(Entra Electra)

Electra
 Ó noite negra, nutriz dos astros dourados,
 na qual este jarro, pousado sobre minha cabeça, 55

72
vou levando em busca da água do rio, 56
lanço lamentos ao grande céu para meu pai, 59
por certo não cheguei a tal indignação, 57
mas isso é para mostrar aos deuses a soberba de Egisto.
Pois a funesta filha de Tíndaro, minha mãe, 60
expulsou-me de casa, em favor do esposo.
Tendo outros filhos com Egisto,
segregou, no palácio, a Orestes e a mim.

Lavrador

O que é isto, desafortunada? Em meu benefício fatigas-te
carregando este fardo, tu, que outrora foste bem-criada, 65
e mesmo quando te digo tais coisas, não recuas?

Electra

Um amigo como tu considero semelhante aos deuses,
pois não me ultrajaste nos meus males.
Grande sorte é para os mortais encontrar
o médico para os infortúnios, como eu tenho em ti. 70
É preciso que eu, mesmo não sendo solicitada, seja forte o quanto posso,
aliviando tua fadiga. Tens muito
trabalho fora, convém que eu
prepare os afazeres domésticos. Ao trabalhador que retorna, 75
é doce encontrar dentro da casa as coisas em ordem.

Lavrador

Se assim te parece, vai. Pois a fonte não fica longe
de nosso teto. Eu, ao amanhecer,
levarei o gado ao campo e sementarei a terra.
Nenhum preguiçoso, mesmo tendo os deuses nos lábios, 80
seria capaz de ganhar a vida sem trabalho.

(Saem o Lavrador e Electra. Entram Orestes e Pilades)

Orestes

Pílades, considero-te leal, primeiro
dos homens, és um amigo e anfitrião para mim,
único entre os amigos a honrar Orestes,
passando o que passo, maltratado por Egisto 85
que, junto com a pernicioso mãe, matou meu pai.

Chego dos mistérios do deus
à terra de Argos sem nenhuma testemunha,
para retribuir com morte os matadores de meu pai.
Nesta noite, indo ao túmulo dele, do pai, 90
derramei lágrimas, ofertei uma mecha de cabelo
sobre o altar, espargi o sangue de um carneiro imolado,
escondido dos tiranos que governam esta terra.

E dentro das muralhas não coloco os pés,
mas unindo dois desejos, chego 95
aos limites desta terra, de onde partirei a pé
para outra se algum dos vigias me reconhecer.

Estou à procura de minha irmã (dizem que ela mora aqui,
submetida a um casamento, e não é mais virgem),
pois quero tê-la comigo e, tornando-a cúmplice do assassinato, 100
entender claramente o que se passa dentro das muralhas.

Agora (o olho branco da Aurora ergue-se),
mudemos enfim o passo para fora deste caminho.

Ou um camponês ou uma mulher escrava
aparecerá para nós, a quem perguntaremos 105
se minha irmã habita este lugar.

Vejo bem ali uma serva
carregando uma carga d'água na cabeça
raspada. Sentemos e escutemos
esta escrava, se nos revela, Pílades, uma notícia 110

sobre as coisas pelas quais viemos a esta região.

(Orestes e Pílates escondem-se. Entra Electra)

Electra

Apressa a marcha do pé (é hora)!

Ah! Anda, anda, chora!

Ai! Ai de mim!

Sou nascida de Agamêmnon

115

e Clitemnestra me pariu,

odiosa filha de Tíndaro.

Chamam-me, os cidadãos,

desditosa Electra.

Ah, ah, cruéis trabalhos

120

e vida detestável!

Ó pai, tu que no Hades

jazes pela imolação de tua esposa

e de Egisto, Agamêmnon!

Vai, incita o mesmo lamento,

125

renova o prazer de muitas lágrimas.

Apressa a marcha do pé (é hora)!

Ah! Anda, anda, chora!

Ai! Ai de mim!

Por qual cidade, qual casa,

130

ó sofrido irmão, erras,

abandonando nos aposentos

paternos, sobre desgraças,

tua irmã miserável à mercê de tão grandes sofrimentos?

Que venhas a mim, que sou desventurada,

135

libertador destas penas,

ó Zeus, Zeus, defensor do pai,
 contra odioso derramamento de sangue,
 trazendo a Argos teus pés errantes.

Tira este vaso da minha cabeça,
 coloca-o no chão, para que eu grite ao pai
 gemido noturno pela madrugada,
 clamor, canto, canção

140

de Hades, pai, para ti,
 nas profundezas da terra, então gemido
 para quem sempre, ao longo do dia,
 verto libações,
 com as unhas corto o querido colo
 e a cabeça raspada
 golpeio com minha mão por tua morte.

145

Ai, ai, arranha a face!
 Como um cisne sonoro,
 nas margens do rio,
 chama o pai, o mais querido,
 perdido pelas dolosas tramas
 da rede. Por ti, pai

150

desditoso, eu choro,
 que tomaste o último banho de teu corpo
 no mais deplorável leito de morte.

Ai de mim, ai de mim,
 da tua ferida pelo amargo machado,
 pai, do amargo desígnio
 após o regresso de Tróia.

155

Não com laços ornamentais tua mulher
 recebeu-te, nem com coroas,
 mas com punhal de duplo gume,

160

triste ultraje de Egisto,
e obteve doloso esposo.

PÁRODO

Coro

Ó filha de Agamêmnon, Electra, vim a
tua rústica morada.

Veio, sim, veio um homem bebedor de leite¹³⁵,
um micênico caminhante de montanhas. 170

Traz a mensagem que agora
anunciam o sacrifício para daqui a três dias,
em Argos. Todas as virgens
estão prestes a caminhar em procissão até Hera.

Electra

Nem para enfeites, amigas, 175
nem para colares de ouro
meu ânimo voa.

Infeliz, não formo coros
com as nubentes argivas e também
não baterei meu pé dando voltas. 180

Com lágrimas passo a noite, as lágrimas são os meus cuidados
a cada dia, malditosa que sou.

Olhai meu cabelo sujo
e minha roupa em farrapos, 185
se convêm à magnífica
filha de Agamêmnon e a Tróia,
que lembra de meu pai,
outrora conquistada.

Coro

¹³⁵ A descrição remete ao homem campesino que se alimenta dos produtos gerados pelos animais que cria, e contrapõe-se ao homem citadino, bebedor de vinho. Cf. Cropp (1988:112).

Grande é a deusa, mas vai e comigo toma emprestado 190
 manto bem-tramado para vestir
 e acessórios dourados para os enfeites graciosos.
 Parecem-te boas estas tuas lágrimas
 sem honrar os deuses para superar
 os inimigos? De forma alguma com gemidos, 195
 mas com súplicas, sendo reverente aos deuses,
 terás vitória, ó filha.

Electra

Nenhum dos deuses ouve a voz
 da desgraçada, nem o sacrificio do qual
 meu pai foi vítima. 200

Ai daquele que foi destruído,
 ai daquele que é errante e vive,
 miserando, vagando em outra terra,
 em alguma morada de escravo, 205
 nascido que é de pai ilustre.

Eu mesma moro em casa de criados,
 a alma consumindo,
 exilada da casa do pai,
 em cima da montanha escarpada. 210
 Minha mãe, porém, em leito homicida,
 com outro vive casada.

Coro

De muitos males para os helenos é causa
 a irmã de tua mãe, Helena, e para tua casa.

PRIMEIRO EPISÓDIO

(Orestes e Pílates aparecem para Electra)

Electra

Ai de mim, mulheres, deixo os cantos lamentosos. 215
Estes estrangeiros bem aí, mantendo esconderijo junto ao altar,
levantam da tocaia e vão para o lado da casa.
Tu por aquele caminho e eu para casa,
a pé escapemos em fuga destes homens malfeitores.

Orestes

Espera, infeliz. Não temas a minha mão. 220

Electra

Ó Febo Apolo, suplico-te que eu não morra.

Orestes

Possa eu matar outros mais odiosos que ti.

Electra

Afasta-te, não toques o que não te é permitido tocar.

Orestes

Não há ninguém que eu tocaria com mais justiça.

Electra

E por que, de espada em punho, preparas emboscada diante de minha casa? 225

Orestes

Espera e escuta, e em breve não dirás de outra forma.

Electra

Fico. De toda forma sou tua, pois és mais forte.

Orestes

Venho trazendo-te mensagem de teu irmão.

Electra

Ó caríssimo, acaso está vivo ou morto?

Orestes

Vive. Primeiro quero anunciar a ti as boas notícias.

230

Electra

Que tu sejas venturoso como paga pelas mais doces palavras.

Orestes

Que seja, o voto, comum a nós dois.

Electra

Em que parte da terra está o infeliz, suportando um infeliz exílio?

Orestes

Seguindo não única lei de uma só cidade, consome-se.

Electra

Acaso carece do sustento diário?

235

Orestes

Isso tem, no entanto, é fraco o homem exilado.

Electra

Qual mensagem dele vieste trazendo?

Orestes

Ele pergunta se vives e, vivendo, em que circunstâncias.

Electra

Então, não vês logo como está seco meu corpo?

Orestes

Estás de fato consumida em dores, de modo a me fazer chorar.

240

Electra

E a cabeça raspada com a navalha como uma cita.

Orestes

Aflige-te teu irmão assim como teu pai morto.

Electra

Ai de mim, o que há de mais amado para mim do que eles?

Orestes

Ai, ai! O que pensas que é mais amado para teu irmão do que tu?

Electra

Ele está ausente, não é um amigo presente para mim.

245

Orestes

Por que habitas aí, longe da cidade?

Electra

Contraí núpcias, estrangeiro, núpcias mortais.

Orestes

Choro por teu irmão. Com um micênico?

Electra

Não com quem meu pai outrora esperava me casar.

Orestes

Fala, para que eu escute e fale ao teu irmão.

250

Electra

Nesta casa, que é dele, moro afastada.

Orestes

Um lavrador ou pastor de bois é digno da casa.

Electra

O homem é pobre mas nobre e piedoso comigo.

Orestes

Que piedade é essa de teu esposo?

Electra

Jamais se atreveu a tocar meu leito.

255

Orestes

Por castidade divina ou por não te julgar digna?

Electra

Não preza o ultraje a meus ancestrais.

Orestes

E como não se agradou fazendo tal casamento?

Electra

Não considera uma autoridade aquele que me deu em matrimônio, estrangeiro.

Orestes

Compreendo. Teme um dia pagar o preço a Orestes.

260

Electra

Teme isso mesmo, além disso, é sensato por natureza.

Orestes

Ah!

Falas de um homem nobre, digno de recompensa.

Electra

Se acaso voltar para casa quem agora está ausente.

Orestes

E a mãe que te gerou, apoiou isso?

Electra

As mulheres são amigas dos maridos, estrangeiro, não dos filhos.

265

Orestes

Por que Egisto ultrajou-te assim?

Electra

Quis que eu tivesse um filho fraco, casando-me com um.

Orestes

Para que não tivesses um filho vingador?

Electra

Isso mesmo ele quis. Possa eu castigá-lo por isso!

Orestes

O esposo de tua mãe sabe que és virgem?

270

Electra

Não sabe. Isso omitimos dele pelo silêncio.

Orestes

Bem, e estas que escutam? São tuas amigas?

Electra

De modo a ocultar tanto as minhas quanto as tuas palavras convenientemente.

Orestes

O que Orestes fará sobre isso, se vier mesmo a Argos?

Electra

Perguntas isto?! Disseste algo desonroso, pois não é agora o momento oportuno?

275

Orestes

Tendo ele vindo de fato, como matarias os assassinos do pai?

Electra

Ousando o que foi ousado pelos inimigos contra meu pai.

Orestes

E será que, em aliança a ele, ousarias matar tua mãe?

Electra

Com o mesmo machado pelo qual morreu meu pai.

Orestes

Digo isso a ele, e também que da tua parte está seguro?

280

Electra

Que eu morra só após verter o sangue de minha mãe.

Orestes

Ah!

Se Orestes estivesse perto, ouvindo isso.

Electra

Mas eu não o reconheceria, estrangeiro, vendo-o.

Orestes

Não é de admirar, pois jovem foste separada dele também jovem.

Electra

Um único dos meus amigos o reconheceria.

285

Orestes

Acaso seria aquele que, segundo dizem, o subtraiu da morte?

Electra

Um velho, antigo tutor do pai.

Orestes

O teu falecido pai tem um túmulo?

Electra

Teve como teve, expulso da casa.

Orestes

Ai de mim! Terrível o que disseste! Pois a consciência
dos sofrimentos, mesmo de outrem, aflige os mortais. 290

Vamos, fala! Para que eu saiba e leve ao teu irmão
palavras desagradáveis, mas necessárias de ouvir.

A piedade não está em parte alguma na ignorância,
mas sim nos homens sábios; e nem há juízo impune 295
para os sábios cuja sabedoria é excessiva.

Coro

Também eu tenho na alma esse mesmo desejo que ele.

Pois, estando longe da urbe, não conheço os males
da cidade, mas agora desejo aprender.

Electra

Eu diria, se fosse preciso (e é preciso dizer a um amigo),
pesadas são as desventuras, minhas e de meu pai. 300

Já que incitas a palavra, suplico, estrangeiro,
transmite a Orestes os meus males e os daquele.

Primeiro, que em tais peplos habito
e que estou coberta com tamanha sujeira, e tal é a cabana 305
sob a qual moro, expulsa do palácio real,

eu mesma manufacturando os peplos com o tear,
ou então terei nu o corpo e serei despojada,

[...]

eu mesma carregando a água da fonte,
destituída dos festivais sagrados e dos coros privada. 310

Não aceito as mulheres, virgem que sou,
envergonha-me Castor, a quem, antes que se juntasse aos deuses,
prometeram-me, sendo eu uma parente sua.

Minha mãe, porém, em meio aos despojos frígios,
 senta-se no trono, e diante dos assentos 315
 estão escravas asiáticas, as quais capturou meu pai,
 com mantos de Ida presos com broches
 de ouro. Sangue do pai ainda há sob o teto
 negro a decompor-se e, no entanto, aquele que o matou,
 subindo no mesmo carro que meu pai subia, vai daqui para lá 320
 e, carregando o cetro que comandava os helenos
 com as mãos manchadas de sangue, orgulha-se.
 O túmulo de Agamêmnon, desonrado,
 nunca recebeu libações ou uma muda de mirto,
 e o altar está seco de oferendas. 325
 Embriaga-se com bebidas o ilustre marido
 de minha mãe, como dizem, e lança-se
 contra o sepulcro e apedreja o memorial de pedra do pai,
 e estas mesmas palavras ousa falar contra nós:
 “Onde está teu filho Orestes? Será que está presente e o teu túmulo
 defende com nobreza?” Assim é insultado ele que está ausente.
 Suplico-te, estrangeiro! Transmite isso.
 Muitos enviam mensagens, quem decifra sou eu:
 as mãos, a boca, o coração desgostoso,
 a minha cabeça raspada e aquele que o gerou. 335
 Pois é vergonhoso se o pai destruiu frígios,
 mas aquele não é capaz de matar um homem, sendo um contra um,
 embora seja jovem e nascido de melhor pai.

(Entra o Lavrador)

Coro

Eis que o vejo, falo do teu esposo,
 terminado o trabalho, está vindo para casa. 340

Lavrador

Ea! Quem são estes estrangeiros que vejo à minha entrada?

Por que se aproximam destas portas rústicas?

Será que precisam de mim? Para uma mulher,
é vergonhoso permanecer junto a homens jovens.

Electra

Querido amigo, não me venhas com desconfiança.

345

Saberás a história como é: estes estrangeiros aqui
vêm da parte de Orestes até mim, arautos de notícias.

Perdoai, estrangeiros, o que foi dito.

Lavrador

Que dizem eles? O homem vive e vê a luz do dia?

Electra

Vive ao menos em palavras, dizem-me algo digno de confiança.

350

Lavrador

E acaso ele lembra, por pouco que seja, dos teus males e os do pai?

Electra

Assim esperamos. É fraco um homem exilado.

Lavrador

Vieram trazendo qual notícia de Orestes?

Electra

Ele os enviou como observadores dos meus males.

Lavrador

Então não veem alguns e outros lhes contas?

355

Electra

Sabem, nada lhes falta.

Lavrador

Então, não era preciso há tempos ter aberto as portas a eles?

(A Orestes e Pilades)

Entrai em casa! Em troca de palavras benéficas
encontrareis hospitalidade, tanta quanta minha casa encerra.

Levai, serviçais, a bagagem para dentro da casa.

360

E não contesteis, sois amigos vindos
da parte de um amigo. E, se nasci pobre,
de forma alguma apresentarei caráter mesquinho.

Orestes *(para Electra)*

Pelos deuses, é este aqui o homem que contigo finge
tuas núpcias por desejo de não desonrar Orestes?

365

Electra

Ele é chamado esposo da desditosa que sou.

Orestes

Ah!

Nada é exato quanto à virtude do homem,
pois é confusa a natureza dos mortais.

Já vi homem nascido de pai nobre
ser nada, e bons filhos nascidos de vis,

370

fome no espírito de um homem rico
e grande sensatez em um corpo miserável.

Como alguém, então, distinguindo-os, julgará corretamente?

Pela riqueza? Por um pobre critério avaliará.

Ou pelos que nada têm? Mas a miséria

375

tem flagelos e ensina o homem, pela privação, a tornar-se vil.

Então, volto-me para as armas? Quem, ao olhar a lança,
seria testemunha de que alguém é valoroso?

Melhor é que se deixe isso ao acaso.

Esse homem, pois, não é grande entre os argivos, 380
nem gozará de reputação envaidecendo-se com sua linhagem,
mas, em meio a muitos, revela-se o melhor.

Não sejais insensatos vós que, cheios de opiniões
vazias, errais, mas escolhei os mortais pela companhia
e, pelo caráter, os nobres. 385

Pois são tais os que bem conduzem cidades
e casas, enquanto os corpos vazios de pensamentos
são estátuas da ágora. Nem mesmo o braço
forte resiste à lança mais que o fraco,
é pela natureza que isso acontece e pela coragem. 390

Mas é digno, presente ou não,
o filho de Agamêmnon, por quem viemos.
Recebamos o repouso da casa. É preciso ir,
escravos, para o interior da morada. Seja, para mim, um pobre
e dedicado anfitrião antes que um rico. 395

Agradeço, portanto, a recepção do homem da casa,
mas eu preferiria se teu irmão
ditoso para ditosa morada tivesse me conduzido.
Talvez ele venha. De Lóxias, seguras são
as profecias, mas me permito dar adeus ao vaticínio dos mortais. 400

Coro

Agora muito mais que antes, Electra, com alegria
aquecemos o coração, pois, talvez,
apesar de avançar com dificuldade, nossa sorte se firme.

Electra (*ao Lavrador*)

Homem sofrido, sabendo da necessidade da tua casa,
 por que recebeste estes estrangeiros melhores que tu mesmo? 405

Lavrador

Por quê? Se são de fato, como parecem, nobres,
 não se aprazerão com os pequenos e com os que não o são igualmente?

Electra

Já que erraste, estando tu entre os pequenos,
 vai, pois, ao velho preceptor de meu pai e amigo meu,
 ele está próximo ao rio Tânao que separa os limites de Argos 410
 das terras espartanas,
 e acompanha os rebanhos, tendo sido expulso da cidade.

Chama-o, já que eles chegaram,
 para vir e oferecer um jantar de boas-vindas.

Ele se contentará contigo e agradecerá aos deuses 415
 ao escutar que o rapaz que outrora salvou vive.

Pois, do palácio paterno, junto à mãe, não
 obteríamos nada. Desgostos anunciaríamos
 se a infeliz ouvisse que ainda vive Orestes.

Lavrador

Se é o que pensas, anunciarei essas notícias 420
 ao velho. Entra na casa o mais rápido
 e lá dentro faz os preparativos. Muitos alimentos
 para o jantar uma mulher, quando quer, seguramente encontra.

Isso, de fato, ainda há em casa,
 de modo a saciá-los de alimentos por um dia. 425

Nestas ocasiões, quando caio em meus pensamentos,
 considero quão grande é a força da riqueza
 para presentear os hóspedes e salvar, por meio das despesas, o corpo
 que sucumbe em flagelos. Por outro lado, de alimentos diários

um pouco chega, pois todo homem que se sacia,
o rico e o pobre, leva o mesmo.

PRIMEIRO ESTÁSIMO

Coro

Ilustres naveas aquelas que outrora foram a Tróia
 com incontáveis remos,
 acompanhando coros de Nereidas,
 ali onde o golfinho, amante do aulo, agitava-se 435
 em companhia das proas de ponta azulada,
 rodopiando,
 levando o filho de Tétis,
 ligeiro salto dos pés, Aquiles,
 junto a Agamêmnon para Tróia, 440
 até as margens do Símois.

Nereidas, que deixaram os limites de Eubeia,
 traziam o escudo, produto dos trabalhos
 das bigornas douradas de Hefesto,
 no alto do Pélion, no alto do cume do 445
 vale sagrado do Ossa,
 vista para as Ninfas,
 moças que procuravam onde o pai
 cavaleiro¹³⁶ criava uma luz para a Hélade,
 o filho de Tétis marinha, 450
 o de pés velozes para os Atridas.

Eu ouvi de um homem vindo de Ílion,
 desembarcado no porto de Náuplia,
 ó filho de Tétis,
 que, no círculo do seu famoso escudo, 455

¹³⁶ Quíron, cf. nota 68 do estudo.

estas imagens – pavor da Frígia –
foram forjadas.

Ao redor do círculo,

Perseu degolador sobre o mar,

com sandálias aladas, segurando a cabeça da Górgona

460

junto a Hermes, mensageiro de Zeus,

filho campestre de Maia.

No meio do escudo, reluzia brilhante

o círculo solar

465

sobre cavalos alados

e coros etéreos de astros,

as Plêiades, Híades, afugentavam

os olhos de Heitor.

Em cima do capacete lavrado em ouro,

470

Esfinges levando nas garras

a caça conquistada pelo canto; na couraça envolta,

cuspidando fogo, corria uma leoa em seu curso

com as garras mirando o cavalo Pireneu.

475

Junto à espada ensanguentada, quadrúpedes cavalos galopavam,

a poeira negra subia por suas costas.

O que matou o senhor de tais homens guerreiros,

ó malévola

480

filha de Tíndaro, foi teu leito.

Um dia, os celestiais enviarão

a ti a sentença de morte.

E logo logo verei escorrer pelo ferro o sangue

485

de tua garganta ensanguentada.

SEGUNDO EPISÓDIO

(Entra o Ancião)

Ancião

Onde, onde está minha jovem senhora e soberana,
filha de Agamêmnon, que eu outrora criei?

Que íngreme acesso à casa ela guarda
para este velho decrépito aproximar-se com seu pé. 490

Assim mesmo, para junto desses amigos é preciso arrastar
a espinha dobrada e o joelho vacilante.

(Entra Electra)

Ó filha (pois agora te vejo diante da casa),
chego e trago a ti, subtraído do meu rebanho
de carneiros, este filhote recém-nascido, 495

estas coroas, os queijos retirados da prensa,
e este antigo tesouro de Dioniso,
rico em aroma. É pouco, mas doce para acrescentar
a esta bebida mais fraca.

Que venha alguém e isto leve à casa, para os hóspedes. 500

E eu com o farrapo dos meus peplos desejo secar
os olhos que tenho úmidos.

Electra

Por que, velho, tens úmidos os olhos?

Será que, mesmo passado o tempo, meus males vieram-te à memória?

Ou lamentas o infeliz exílio de Orestes 505

e também meu pai, o qual, outrora tendo nas mãos,
criaste em vão para ti e para os teus?

Ancião

Sim, em vão. No entanto, não é isso precisamente que sofro.

Pois, de passagem, fui à sepultura dele, de Agamêmnon,
precipitei-me e chorei ao me deparar com o seu abandono, 510
e libações verti, abrindo o odre que trago aos hóspedes,
e ao redor do túmulo espalhei ramos de mirto.

Sobre o altar vi uma vítima, ovelha
de lã negra, e sangue não há muito tempo derramado,
e uma mecha de cabelo loiro cortada. 515

Admirei-me, filha. Quem dentre os homens ousou
ir ao túmulo? Não um dos argivos, certamente.
Mas veio em segredo, talvez, o teu irmão de algum lugar
e, tendo chegado, prestou honras ao lastimável túmulo do pai.

Observa a mecha aproximando-a do teu cabelo, 520
se a cor será a mesma dos cabelos cortados.

Pois é comum aos que são do mesmo sangue do pai
terem, por natureza, muitas semelhanças físicas.

Electra

Não dizes algo digno de homem sábio, velho,
se, para esta terra, escondido e com medo de Egisto, 525
pensas que viria meu corajoso irmão.

E, nesse caso, como o cacho da cabeleira estará de acordo,
sendo uma, a do homem nobre, cultivada pelas palestras,
e a outra, a feminina, pelas escovações? É impossível.

Em muitas pessoas descobririas mechas parecidas 530
e não vieram, no entanto, do mesmo sangue, velho.

Ancião

Tu, pisando na marca da bota, observa a pegada,
se será da mesma medida do teu pé, filha.

Electra

Como poderia haver, na planície pedregosa
 desta terra, a impressão dos pés? E ainda que houvesse, 535
 o pé de dois irmãos não seria igual,
 de um homem e de uma mulher, mas o masculino é maior.

Ancião

Não há, se teu irmão viesse a esta terra,
 [...] 540
 uma peça de roupa de teu tear pela qual o reconhecerias,
 e com a qual o subtraí outrora para que não morresse?

Electra

Não percebes que, quando Orestes fugiu desta região,
 eu ainda era jovem? Se eu tecia os peplos,
 como ele usaria agora as mesmas vestes, sendo naquela época uma criança?
 A menos que os peplos cresçam junto com o corpo.
 Ou algum estrangeiro, sentindo compaixão pela tumba dele, 545
 cortou o cabelo, ou alguém desta região, escondido¹³⁷ dos vigias.

Ancião

Onde estão os hóspedes? Assim que os vir, quero
 perguntar sobre teu irmão.

(Entram Orestes e Pilades)

Electra

Olha, eles saem da casa com pé ágil.

Ancião

Bem, são nobres, apesar de isso ser enganador, 550
 pois muitos, sendo nobres, são maus.

¹³⁷ Segui aqui a leitura de Denniston (2002:118), que sugere *λαθών* no lugar de *λαβών*.

De qualquer maneira, dirijo aos hóspedes uma saudação.

Orestes

Salve, velho! (*À Electra*) Então, Electra, esta velha ruína de homem encontra qual dos teus amigos?

Electra

Ele criou meu pai, estrangeiro.

555

Orestes

Que dizes? É este aqui aquele que subtraiu teu irmão?

Electra

Este é quem o salvou, se acaso ainda vive.

Orestes

Ei,

por que ele me analisa observando-me como a uma distinta marca em uma moeda de prata? Ou me compara a alguém?

Electra

Compraz-se, talvez, ao olhar para ti, que tu tens a mesma idade de Orestes.

560

Orestes

Sou da mesma idade de um homem querido. Mas, por que dá voltas ao meu redor?

Electra

Eu mesma também me admiro, estrangeiro, vendo isto.

Ancião

Senhora, faça uma prece aos deuses, minha filha Electra.

Electra

Pelo que dentre as coisas que ainda existem ou que não mais existem?

Ancião

Para obter um querido tesouro que um deus revela.

565

Electra

Eis que chamo os deuses. É isso que dizes que eu faça, velho?

Ancião

Olha então para este homem, filha, para o homem mais amado.

Electra

Venho olhando há muito. Tu já não estás lúcido?

Ancião

Eu não estou lúcido ao ver teu irmão?

Electra

Como dizes, velho, essa notícia inesperada?

570

Ancião

Digo que vejo aqui Orestes, filho de Agamêmnon.

Electra

Qual marca avistas, pela qual eu serei persuadida?

Ancião

Uma cicatriz junto à sobrancelha, obtida certa vez
na casa do pai, quando caiu perseguindo um filhote de corça contigo.

Electra

Como dizes? (*Olhando para Orestes*). Por certo vejo a prova da queda.

575

Ancião

Hesitas, então, em lançar-te para os teus mais amados?

Electra

Não mais, velho! Pelos teus sinais
meu coração foi convencido. Tu, tempos depois surgido,
tenho-te inesperadamente!

Orestes

Também tenho-te afinal, tempos depois!

Electra

Nunca esperei.

Orestes

Eu já não esperava por nada.

580

Electra

Tu és mesmo ele?

Orestes

Sim, único aliado para ti.

Se eu armar mesmo a rede que procuro

[...]

estou convencido. Do contrário é forçoso supor que os deuses não mais existam,
se as injustiças estiverem acima da justiça.

Coro

Vieste, vieste, ó dia tardio,
iluminaste, mostraste um visível

585

archote para a cidade, o qual fora, em antigo exílio,
para longe do palácio paterno,
infeliz, errando.

Um deus, de novo um deus traz 590
nossa vitória, ó amiga.

Ergue as mãos, ergue a voz, que venham as preces
aos deuses, pela tua fortuna, tua fortuna,
por teu irmão ter posto o pé na cidade. 595

Orestes

Bem, tenho o caro prazer dos abraços,
quando for a hora, outros novamente daremos.
E tu, velho – pois na hora certa vieste –
fala: o que faço para me vingar do assassino de meu pai?
E da mãe, participe de casamentos profanos? 600
Tenho algum apoio dos amigos em toda Argos?
Ou em tudo estou arruinado, como os meus fados?
A quem me unir? De noite ou durante o dia?
Para qual via nos voltamos contra meus inimigos?

Ancião

Filho, não tens amigo algum, sendo tu desventurado. 605
Seria um achado este acontecimento:
alguém que compartilhe igualmente das coisas boas e das más.
Mas ouve-me – pois estás completamente aniquilado, desde a base, e não tens
deixado esperanças para os amigos – e que saibas:
nas tuas mãos e em teu destino tens tudo 610
para tomar a casa paterna e a cidade.

Orestes

Alcançaríamos isso fazendo o quê?

Ancião

Matando o filho de Tiestes e tua mãe.

Orestes

Venho em busca dessa coroa. Mas como a alcançar?

Ancião

Para dentro das muralhas não entrarias, nem mesmo se desejaesses.

615

Orestes

Ele está bem munido com guardas e filas de lanceiros?

Ancião

Já sabes. Pois teme a ti e claramente não dorme.

Orestes

Bem, aconselha tu mesmo a partir de agora, velho.

Ancião

Então escuta-me. Bem agora me ocorreu algo.

Orestes

Possas tu revelar algo sensato, e eu, de minha parte, ouço.

620

Ancião

No momento em que me arrastava para cá, vi Egisto.

Orestes

Agrada-me a notícia. Em que lugar?

Ancião

Vizinho a estes campos, próximo aos haras.

Orestes

Fazendo o quê? Vejo esperança surgir da impossibilidade.

Ancião

Preparando uma celebração em honra às ninfas, segundo me parece.

625

Orestes

Pela criação das crianças ou em favor de uma criança vindoura?

Ancião

Nada sei exceto uma coisa: armava-se para degolar bois.

Orestes

Com quantos homens? Ou somente com escravos?

Ancião

Nenhum argivo estava presente, apenas os escravos.

Orestes

Nenhum, talvez, que me reconhecerá ao me ver, velho?

630

Ancião

São escravos que jamais te viram.

Orestes

Será que nos apoiariam se formos mais fortes?

Ancião

Isso é próprio dos escravos e proveitoso para ti.

Orestes

Mas como eu me aproximaria dele?

Ancião

Indo até onde ele te verá ao fazer o sacrificio.

635

Orestes

Estão junto à estrada, onde ele tem, naturalmente, seus campos?

Ancião

Onde, vendo-te, ele te chamará como convidado para o banquete.

Orestes

Amargo conviva serei, se deus quiser.

Ancião

Pensa tu mesmo a partir daí, conforme os acontecimentos.

Orestes

Disseste bem. E aquela que me gerou, onde está?

640

Ancião

Em Argos. Mas estará junto ao esposo durante o banquete.

Orestes

Mas por que minha mãe não se lançou junto ao esposo?

Ancião

Ela se deixa para trás temendo a censura do povo.

Orestes

Compreendo. Sabe que é suspeita na cidade.

Ancião

Isso mesmo. Uma mulher ímpia é odiada.

645

Orestes

Como matarei aquela mulher e este homem no mesmo lugar?

Electra

Eu mesma prepararei o assassinato de minha mãe.

Orestes

E com certeza o destino determinará os acontecimentos com justiça.

Electra

Que este homem sirva a nós, que somos dois.

Ancião

Assim será. Mas como imaginas o assassinato da mãe?

650

Electra

Diz o seguinte para Clitemnestra, velho, quando chegar.

Velho

[...]

Electra

Anuncia-lhe que sou parturiente de um filho homem.

Ancião

Qual dos dois digo: que há tempos pariste ou recentemente?

Electra

Há dez dias, durante os quais a parturiente purifica-se.

Ancião

E por que isso acarreta o assassinato de tua mãe?

655

Electra

Ela virá ao ouvir sobre o resguardo do parto.

Ancião

Como? Supões que és preocupação para ela, filha?

Electra

Sim. E chorará, de fato, o pouco prestígio de meu filho.

Ancião

Talvez, mas então conduz a história novamente à sua meta.

Electra

E, desde que venha, é evidente que morrerá.

660

Ancião

Muito bem, posto que ela venha para diante da porta da tua casa.

Electra

E então não falta pouco para tomar o caminho do Hades?

Ancião

Se ao menos eu pudesse morrer um dia tendo visto isso.

Electra

Em primeiro lugar, guia já este homem, velho.

Ancião

Para onde Egisto agora ocupa-se de sacrifícios aos deuses?

665

Electra

Em seguida, aproximando-te da minha mãe, dá-lhe notícias minhas.

Ancião

De modo que pareça dito por tua boca.

Electra (*a Orestes*)

Já tens o teu trabalho. Cabe a ti o primeiro assassinato.

Orestes

Eu já estaria caminhando se houvesse um guia do caminho.

Ancião

Eu, por certo, poderia acompanhar-te e não a malgrado.

670

Orestes

Ó Zeus ancestral e afugentador dos meus inimigos...

Electra

apieda-te de nós. Digno de piedade é nosso sofrimento...

Ancião

apieda-te, sim, dos nascidos de teus descendentes.

Orestes

E Hera, que reinas sobre os altares de Micenas...

Electra

concede-nos a vitória, se com justiça pedimos.

675

Ancião

Concede, sim, a estes aqui, punição vingadora do pai.

Orestes

E tu, pai, que estás morando impiamente embaixo da terra...

Electra

e também Gaia soberana, a quem ofereço minhas mãos...

Ancião

Ajuda, ajuda estes mais amados filhos.

Orestes

agora vem, trazendo todos os mortos como aliados...

680

Electra

aqueles que junto a ti destruíram, com suas lanças, os frígios...

Ancião

também aqueles que odeiam os sacrílegos impuros.

Orestes

Tu, que padeceste coisas terríveis por causa de minha mãe, escutas?

Ancião

Tudo isso, eu sei, teu pai escuta. Mas é hora de pôr-se a caminho.

684

Electra

Entendo tudo. É preciso que te tornes homem para isso.

693

Anuncio a ti: Egisto deve morrer.

685

De modo que, se sucumbires e caíres queda mortal,
também eu morro, não me chama nem mesmo de viva.

Atingirei esta minha cabeça com um punhal de dois gumes.

Depois de ir para dentro da casa, deixarei isso pronto.

Se, no entanto, notícia venturosa vier de ti,

690

toda a casa soltará gritos. Mas, caso morras,

o oposto disso acontecerá, digo-te.

692

E vós, mulheres, bem acendei

694

o clamor desse combate. Eu vigiarei

695

com espada pronta, erguida pela minha mão.

Pois, sendo vencida, jamais

suportarei a punição imposta por meus inimigos:

o ultraje de meu corpo.

SEGUNDO ESTÁSIMO

Coro

Debaixo da tenra mãe, das argivas montanhas, certa vez
– sua fama nas velhas lendas assim diz –, 700

em harmoniosas flautas,

Pã, soprando música de agradável

som, guardião dos campos,

está a levar um cordeiro de lindo 705

velo dourado. Em pé sobre pétreos palanques,

o arauto grita:

à Ágora, à Ágora, micênios,

vinde ver,

dos abençoados reis, 710

terríficas visões.

E os coros honravam a casa dos Atridas.

Espalhados estavam os altares dourados

e, no alto da cidade, a pira brilhava

sobre o altar dos argivos, 715

e a flauta de lótus fazia ressoar o som

mais belo, serva das Musas,

e as danças cresciam eróticas,

louvores do cordeiro dourado

de Tiestes. Ele, persuadindo 720

em leitos ocultos a querida esposa

de Atreu, leva o prodígio

para casa, vai

para a ágora e grita ter

	111
tão dourado gado cornudo sob o palácio.	725
E então, e então, os caminhos luminosos dos astros Zeus alterou, e a luz do sol, e a branca face da aurora,	730
mas o reconduz para o poente com o calor da chama divina, e as nuvens d'água em direção à Ursa, e as terras áridas, moradas de Amon, ressecadas, perecem,	735
privadas das mais belas chuvas de Zeus.	
É o que se diz, mas para mim tem pouco crédito que o sol de face dourada tenha feito voltar sua quente estação	740
tornando desventurada a fortuna humana por causa da punição dos mortais. Mas histórias aterradoras são proveitosas para os humanos com o fim do culto aos deuses. Não lembrando delas, matas	745
o marido, sendo consanguínea de irmãos ilustres.	

TERCEIRO EPISÓDIO

Coro

Ea! Ea!

Amigas, escutastes o grito – ou uma opinião vazia
domina-me – como um trovão ífero de Zeus?

(Para Electra)

Olha, sopram ventos trazendo sinais!

Senhora, saia desta casa, Electra!

750

Electra

Amigas, o que se passa? Como nos saímos no combate?

Coro

Só sei uma coisa: escuto um gemido de morte.

Electra

Também eu escutei, de longe, mas da mesma maneira.

Coro

Uma voz vem de longe e, no entanto, é clara.

Electra

O gemido é argivo ou dos meus amigos?

755

Coro

Não sei, pois todo o som do grito está misturado.

Electra

Ordenas, dessa forma, a minha imolação. Por que hesito?

Coro

Espera para que conheças tua sorte com clareza.

Electra

Não pode ser. Fomos derrotados. Onde estão os mensageiros?

Coro

Virão. Certamente não é simples matar um rei.

760

Mensageiro

Ó vitoriosas jovens micênicas,
Orestes venceu, anuncio a todos os amigos,
o assassino de Agamêmnon, Egisto, jaz no chão.
É preciso fazer preces aos deuses!

Electra

Mas quem és tu? Quão seguros são os fatos que me revelas?

765

Mensageiro

Não me reconheces olhando para o servo de teu irmão?

Electra

Ó mais querido, por causa do medo, com certeza, fui incapaz de
reconhecer teu rosto. Mas agora sim, de fato o reconheço.
Que dizes? Está morto o odioso assassino de meu pai?

Mensageiro

Está morto. Duas vezes digo a ti essa notícia, a qual sem dúvida desejas ouvir.

770

Electra

Ó deuses e Dike que tudo vê, enfim chegaste.

De que forma e a que altura da carnificina
morreu o filho de Tiestes? Quero saber.

Mensageiro

Assim que afastamos o pé de casa,
encaminhamo-nos para a rua de mão dupla, 775

ali mesmo, onde estava o novo senhor dos micênios.

Por acaso, ele estava em pé nos jardins irrigados,
colhendo punhados de delicados ramos de mirto para a cabeça.

E vendo-nos, gritou: “Salve, estrangeiros! Quem sois e
de onde vindes? De que terras?” 780

E disse Orestes: “Somos tessálios, vamos até as margens do rio Alfeu
fazer sacrifícios a Zeus Olímpico”.

Tendo escutado isso, Egisto disse o seguinte:

“Agora é preciso que vos torneis convivas do banquete
junto a nós. Estou justamente sacrificando bois 785

às Ninfas. Se levantardes da cama cedo,

chegareis na mesma hora. Vamos, entremos na casa”

– falou e, pegando-nos a mão,

conduzia-nos – “não deveis recusar-vos”.

E quando estávamos na casa, assim ele disse: 790

“Cuide alguém da purificação dos hóspedes o mais depressa
para que estejam ao redor do altar perto da água lustral”.

Mas disse Orestes: “Agora mesmo nos purificamos
com límpidas águas lustrais por meio de correntes fluviais.

Se é preciso que hóspedes sacrifiquem junto aos cidadãos, 795

Egisto, estamos prontos e não recusamos, senhor”.

Falavam assim, soltavam essas palavras à distância.

Guardando as lanças, proteção do senhor,

todos os servos lançaram mãos à obra.

Uns carregavam o vaso para o sangue, outros traziam o cesto, 800

outros ainda acendiam o fogo sobre o altar

e endireitavam os caldeirões, e toda a casa ressoava.

Pegando os grãos, o amante de tua mãe

lançou-os ao pé do altar dizendo estas palavras:

“Ninfas dos rochedos, que muitas vezes eu faça sacrifícios, 805

bem como a minha esposa, a filha de Tíndaro, que está em casa,

vivendo bem como agora, e que meus inimigos vivam mal”

– falando de Orestes e de ti. Mas o meu senhor

pedia o contrário, não emitindo palavras,

que retomasse a casa paterna. Egisto, pegando do cesto 810

a faca de corte reto e cortando o pelo da novilha,

colocou-a sobre o fogo sagrado com a mão direita,

e degolou a novilha acima das espáduas conforme a erguiam

com as mãos os escravos, e disse ao teu irmão:

“Dizem que, dentre o que é belo, orgulham-se os tessálios 815

de bem trincar o touro e

domar cavalos. Pega uma lâmina, estrangeiro,

mostra ser verdadeira a fama dos tessálios”.

E ele, tendo apoderado-se da faca dórica com a mão

e jogado para longe dos ombros a capa afivelada, 820

escolheu Pílates como ajudante nos trabalhos,

repelindo os escravos, e, segurando o pé da novilha,

despojou a carne branca estendendo a mão.

Esfolou o couro mais rápido que um corredor

termina o percurso duplo de ida e volta da corrida hípica, 825

e deixou descobertos os flancos. Tomando as vísceras nas mãos,

Egisto examinou-as. O lóbulo do fígado não estava entre

as vísceras, e os orifícios de entrada próximos à vesícula biliar

revelavam um ataque iminente ao observador.

Ele fica contrariado, mas meu senhor interroga: 830

“Por que estás preocupado?” – “Temo, estrangeiro, alguma

armadilha que venha de fora. O mais hostil entre os mortais

é o filho de Agamêmnon e inimigo da minha casa”.

E ele disse: “Então temes a armadilha de um exilado,
sendo tu o senhor da cidade? Então, para nos banquetearmos
com a vítima, não trará alguém o cutelo da Ftia em vez
do dórico, para fender o tórax?” 835

E pegando-o, faz o corte. Egisto pega as vísceras
e observa-as fazendo a partilha. Quando ele se inclinou para baixo,
teu irmão ficou nas pontas dos pés 840
e afundou o golpe em sua espinha, rompendo
a coluna vertebral. Espasmos tomaram seu corpo de alto a baixo,
gritou de dor agonizando em sua morte.

Uns escravos, vendo isso, lançaram-se às suas lanças,
muitos para a luta contra os dois. Graças a sua coragem, 845
Pílades e Orestes fincaram o pé agitando
as espadas voltadas para frente. E disse: “Não sou hostil
a esta cidade e nem aos que me acompanham.

Venho para me vingar do assassino de meu pai,
eu, o sofrido Orestes. Não me mateis, 850
antigos servos de meu pai”. E eles, quando escutaram
essas palavras, contiveram suas lanças. Foi reconhecido
por um velho antigo no palácio.

Imediatamente coroam a cabeça de teu irmão,
alegrando-se e gritando de contentamento. E ele vem carregando 855
para mostrar a ti não a cabeça da Górgona,
mas quem tu odeias, Egisto. Sangue pelo sangue,
amarga dívida, veio agora para o morto.

Coro

Põe o pé na dança, amiga, como uma corcinha 860
saltando levemente para o céu com alegria.

Conquista o direito à coroa, teu irmão é o melhor
daqueles junto aos rios de Alfeu,
tendo cumprido sua tarefa. Mas canta

a ode de vitória com meu coro.

865

Electra

Ó esplendor, luz da quadriga do sol,
ó terra e noite, para a qual eu olhava outrora,
agora meus olhos estão abertos e livres,
já que o assassino de meu pai, Egisto, sucumbiu.

Vamos, tragamos para fora o que tenho e que minha casa
encerra, ornamentos para os cabelos, amigas,
e eu vou coroar a cabeça do meu irmão vitorioso.

870

Coro

Pega tu, então, os ornamentos para a cabeça. Mas,
enquanto isso, continuará a nossa dança, querida para as Musas.
Agora, os amados reis de outrora governarão nossas terras,
tendo derrubado os injustos.
Mas que venha o canto que acompanha o aulo com alegria!

875

(Entram Orestes e Pílates. O cadáver de Egisto é trazido por servos)

Electra

Ó triunfante Orestes, nascido de pai
vitorioso na luta sobre Tróia,
recebe estes adornos para os cachos do teu cabelo.
Vieste, pois, para casa não correndo uma vã competição,
mas mataste um inimigo,

880

Egisto, que destruiu o teu e meu pai.

885

E tu, companheiro de luta, criado pelo homem
mais piedoso, Pílates, recebe uma coroa
de minha mão. Junto com este, de igual para igual,
participaste da luta. Que sempre vos mostreis exitosos para mim.

Orestes

Considera primeiramente os deuses, Electra, autores
desta fortuna, depois louva também a mim,
servo dos deuses e da fortuna.

890

Pois venho e mato Egisto não com palavras
mas com ações, de modo que, para que isso
fique claro ao nosso conhecimento, trago-te o próprio morto,
se desejas, entrega-o como presa às feras
ou como despojo às aves de rapina, filhas do céu,
fixa-o em uma estaca, empalando-o, pois agora é
teu escravo, ele que antes era chamado de senhor.

895

Electra

Envergonho-me, mas ainda assim quero falar.

900

Orestes

Do quê? Fala. Pois estás imune ao medo.

Electra

De ultrajar os mortos, que alguém me tenha ódio.

Orestes

Não há ninguém que te censuraria.

Electra

A cidade está descontente conosco e inclinada à crítica.

Orestes

Fala algo se desejas, minha irmã, pois sem trégua
trazemos nosso ódio por ele.

905

Electra

Seja! (*Ao cadáver de Egisto*) Por onde começo a te insultar,
onde termino? Como ordenarei o meio do discurso?

E, no entanto, ao longo das madrugadas, nunca deixava
de repetir as coisas que eu queria dizer diante de tua face,
se eu me livrasse dos medos

de antes. Agora sou livre. Devolverei a ti
aqueles insultos que quis dizer quando vivias.

Mataste-me fazendo-me órfã, e a este também,
do querido pai, não tendo sido tu injustiçado,
contraíste núpcias vergonhosamente com minha mãe e mataste
um homem que foi comandante dos helenos, não tendo ido, tu mesmo, à Frígia.

Por isso, alcançaste tal ponto de estupidez de modo a esperar
que minha mãe não seria má esposa
se a desposasses, enquanto ela traiu o leito de meu pai.

Que se saiba, quando um corruptor da esposa de outro,
com núpcias ilícitas, é em seguida forçado a tomá-la em casamento,
é um coitado, se ele considera que a virtude
que ela então não tinha, terá junto a ele.

Mas vivias miseravelmente, embora não aparentasses viver mal.
Soubeste, pois, ter feito sem dúvida um casamento profano,
e minha mãe, por seu turno, ter adquirido em ti um esposo ímpio.

Ambos sendo perversos obtiveram, cada um,
a sorte do outro: ela, a tua, e tu, o seu mal.

Em toda Argos, escutavas o seguinte:

o homem da esposa e não a esposa do homem.
Por certo, isto é vergonhoso, a mulher mandar
na casa, não o homem. E odeio aquelas
crianças que não são chamadas na cidade pelo nome
do pai viril, mas pelo nome da mãe.

Pois, ao desposar leito notável e superior a si mesmo,
nenhuma distinção é do homem, mas sim das mulheres.
E algo te enganava sobretudo, a ti que és ignorante,

120

gabavas-te de ser alguém, sendo poderoso por tua riqueza.

Mas esta, a riqueza, é nada senão uma breve companhia,
pois a natureza é constante, não as posses. 940

Aquela, perseverando sempre, expulsa os males.

Mas a riqueza obtida injustamente e com sinistros aliados
voa para fora da casa, tendo florescido por pouco tempo.

E quanto a tua relação com as mulheres (dizer isso não fica bem
a uma virgem) silencio, mas o enigma seria facilmente descoberto. 945

Eras excessivo, pois, de fato, tinhas o palácio real
e estavas munido com tua beleza. Que eu tenha um esposo
não de feição feminina, mas de modos viris.

Os filhos destes, pois, são devotos de Ares,
mas os de boa aparência são somente adorno nos coros. 950

Vai-te! Tu, nada sabendo das coisas pelas quais foste desmascarado,
pagaste o preço com o tempo. Assim, aquele que é malfeitor,
caso dê o primeiro passo nobremente,
que não pense conquistar a Justiça antes de cruzar
o termo da linha e dobrar a curva do fim da vida. 955

Coro

Fez atos terríveis, terríveis punições recebeu
de ti e deste, Orestes. Pois a Justiça tem uma grande força.

Electra

Seja. É preciso levar este corpo para dentro
e abandoná-lo à escuridão, escravos, de modo que,
quando minha mãe vier, não veja o morto antes do seu sacrificio. 960

Orestes

Espera. Tratemos de outro assunto.

Electra

Qual? Será que vês quem o socorra dentre os micênios?

Orestes

Não, mas sim a mãe que me deu à luz.

Electra

Então ela anda bem para o meio da armadilha.

965

Orestes

[...]

Electra

Certamente está radiante com seus carros e suas vestes.

Orestes

Então, o que fazemos? Mataremos de fato nossa mãe?

Electra

Será que a piedade não se apoderou de ti porque viste a figura de tua mãe?

Orestes

Oh! Como a matarei, àquela que me gerou e me nutriu?

Electra

Assim como ela matou o meu e teu pai.

970

Orestes

Ó Febo, muita insensatez profetizaste.

Electra

Se Apolo é ignorante, quem seriam os sábios?

Orestes

Quem quer que ordenas que eu mate a quem não devo, minha mãe.

Electra

O que te perturba ao honrar teu pai?

Orestes

Agora serei banido como matricida, eu que então era inocente.

975

Electra

E se não defenderes teu pai, serás ímpio.

Orestes

Eu sei. Mas não receberei punição pelo assassinato da mãe?

Electra

E o que será se desistires da vingança paterna?

Orestes

Será que uma divindade vingadora sob a forma de um deus disse tais coisas?

Electra

Sentando-se sobre a sagrada trípole? Eu não acredito.

980

Orestes

Eu não me convenço de que isso tenha sido bem profetizado.

Electra

Que não caias na falta de virilidade acovardando-te
mas vai colocar-te à espreita com a mesma armadilha para ela
com a qual abateste o esposo Egisto, matando-o.

Orestes

Entrarei. Inicio uma terrível marcha 985
e farei mesmo um ato terrível. Se isto parece bem aos deuses,
que seja. Amarga, e não doce, será a luta para mim.

Coro

Ah!

Mulher que reina na terra argiva,
filha de Tíndaro,
e irmã de dois nobres filhos 990
de Zeus, os quais habitam o éter incandescente
junto aos astros, honrados como salvadores
dos mortais nas ruidosas ondas do mar.
Salve, venero-te como aos venturosos deuses
por tua grande riqueza e felicidade. 995
É o momento de cuidar
da tua sorte, ó rainha.

Clitemnestra

Saí do carro, troianas, segurai a minha mão,
para que eu firme o pé fora desta carruagem.
Pois as casas dos deuses estão adornadas 1000
com despojos frígios, enquanto eu, em minha casa,
em troca da filha que perdi, possuo estas escravas escolhidas
do solo de Tróia, pequeno prêmio, mas belo.

Electra

Então, não eu (uma escrava expulsa
do palácio paterno, habito uma casa infeliz), 1005
mãe, segurarei tua venturosa mão?

Clitemnestra

As escravas estão aqui. Não te incomodes por mim.

Electra

Por quê? Desterraste-me da casa como a uma cativa para ti,
tendo minha casa sido capturada, também nós fomos capturados,
como estas, deixadas órfãs do pai.

1010

Clitemnestra

Bem, tais foram as tramas de teu pai contra os seus,
aqueles contra quem menos convinha tramar.

Mas falarei, ainda que, quando a má fama toma
uma mulher, amargo torna-se o que está em sua língua,
não adequadamente, segundo me parece. No entanto,
tendo entendido os fatos, se é válido sentir aversão,
odiar é justo. Se não o é, por que é preciso odiar?

1015

E Tíndaro deu-me a teu pai

não para que eu morresse e nem aqueles que eu gerasse.

Mas ele, teu pai, depois de convencer minha filha a partir
de casa para o leito de Aquiles, conduzindo-a

1020

para Áulis, detentora de navios, ali a estendera sobre um altar
e ceifou a face branca de Ifigênia.

Se, prevenindo a conquista da cidade

ou favorecendo sua casa e salvando os outros filhos,
tivesse matado uma no lugar de muitos, seria perdoável.

1025

Na realidade, porque Helena era lasciva

e porque quem a desposou não soube punir a esposa traidora,
por causa disso ele fez perecer minha filha.

Com efeito, ainda que tratada com injustiça por isso,
não me enfureci nem teria matado meu marido.

1030

Mas veio trazendo-me uma jovem bacante possuída,

levou-a ao leito e duas esposas

seríamos mantidas ao mesmo tempo.

As mulheres são insensatez, não digo outra coisa.

1035

Posto isso, quando um esposo erra,
rejeitando o leito de casa, a mulher quer imitá-lo
e encontra outro amado.

E, em seguida, sou coberta de censura,
mas os homens culpados disso não são alvo de maledicência.

1040

Se Menelau fosse raptado de sua casa às escondidas,
seria preciso que eu matasse Orestes para salvar Menelau,
esposo de minha irmã? Como teu pai
teria suportado isso? Então não deveria morrer aquele que
matou minha filha, mas sim eu sofrer por ele?

1045

Matei, voltei-me a um caminho viável contra
meus inimigos, junto àquele homem. Pois quem, dentre os amigos,
teria se associado a mim no assassinato de teu pai?

Fala algo se desejas, contesta livremente,
sobre como teu pai morreu injustamente.

1050

Coro

Disseste coisas justas, mas de uma justiça infame.
Pois é preciso que uma mulher, aquela que é prudente, concorde
em tudo com o esposo. Aquela para quem isso não convém
nem chega a ter lugar em minhas palavras.

Electra

Lembra-te, mãe, das últimas palavras
que disseste, dando-me liberdade de falar contra ti.

1055

Clitemnestra

Também agora digo e não nego, filha.

Electra

Será que, depois de escutar, mãe, agirias vilmente?

Clitemnestra

Não será assim. É doce fazer o teu gosto.

Electra

Falarei. E esta é a abertura do meu proêmio. 1060

Oxalá tivesses ânimo melhor, mãe.

A beleza é digna de louvor,

tanto a tua quanto a de Helena, nascidas duas verdadeiras irmãs,
ambas vãs e indignas de Castor.

Pois ela, que foi raptada e agiu voluntariamente, arruinou-se, 1065

e tu arruinaste o melhor homem da Hélade,

alegando como desculpa que, por causa da filha,

mataste o esposo. Não te conhecem bem como eu conheço.

Alguém que, antes mesmo que fosse decretado o sacrifício da filha,

quando há pouco o marido havia se lançado para fora de casa, 1070

arrumava os cachos loiros da cabeleira diante do espelho.

Se, assim que o marido sai de casa, uma mulher

dedica-se a sua beleza, inscreva-a como perversa,

nem é preciso que ela apareça com a cara

arrumada na porta se não procurasse algum ultraje. 1075

E sei que somente tu, dentre todas as gregas,

ficavas contente se os troianos tinham êxito,

mas se não tinham, teus olhos tornavam-se sombrios,

não desejando que Agamêmnon voltasse de Tróia.

No entanto, era bem propício a ti ser sensata, 1080

tinhas um marido não pior que Egisto,

que a Hélade escolheu como seu comandante,

e tendo Helena cometido tais erros,

era possível que tivesses grande glória. Os erros, pois,

são exemplo e contemplação para os nobres. 1085

Mas se, como dizes, meu pai matou tua filha,

no que eu e meu irmão fomos injustos contigo?
 Como tu, que mataste o esposo, não nos concedeste
 a casa paterna, mas trouxeste para o leito um dote que
 pertence a outro, adquirindo as núpcias como recompensa? 1090
 E acaso teu esposo foi para o exílio, quer pelo exílio do teu filho
 quer em troca da minha morte, tendo-me matado em vida
 duas vezes o tanto que minha irmã morreu? Se se retribui
 assassinio por assassinio, assim sentenciando, matarei eu a ti,
 eu e teu filho Orestes, vingando-nos pelo nosso pai. 1095
 Pois, se aquilo é justo, também isto é legítimo.
 É louco quem quer que case com uma mulher
 vil, vendo-a rica ou nobre de estirpe. Um leito
 inferior, mas prudente no lar, é melhor do que um grandioso¹³⁸.

Coro

A sorte rege o casamento das mulheres. Vejo aquilo 1100
 que corre bem e aquilo que não corre favoravelmente para os mortais.

Clitemnestra

Filha, sempre foi da tua natureza gostar do teu pai.
 É assim: uns são filhos dos homens, outros,
 por sua vez, amam a mãe mais do que ao pai.
 Eu te perdorei, de tal modo que também 1105
 não me alegro muito, filha, com o que fiz. 1106
 Ai de mim, infeliz pelas minhas decisões. 1109
 Quão desmesurado foi o ódio contra meu esposo! 1110

Electra

Lamentas-te tardiamente, quando não há mais remédio.
 Bem, meu pai morreu. Mas como não resgatas
 o teu filho que vaga fora da pátria?

¹³⁸ Sobre a interpolação dos versos 1097-9, assim como os subsequentes 1100-1, cf. Denniston (2002:185), Cropp (1988:174) e Roisman & Luschnig (2011:216).

Clitemnestra

Temo. Zelo pelos meus interesses e não pelos dele.

Pois está enfurecido com a morte do pai, assim dizem.

1115

Electra

Por que ainda abrigas um esposo violento comigo?

Clitemnestra

Assim é seu temperamento. Também tu és ríspida por natureza.

Electra

Pois sofro. Mas cessarei a minha raiva.

Clitemnestra

Certamente ele não será mais duro contigo.

Electra

Ele é presunçoso, pois mora na minha casa.

1020

Clitemnestra

Vês? Novamente provocas uma nova discórdia.

Electra

Calo-me, temendo-o como o temo.

Clitemnestra

Basta desta conversa. Mas por que me chamaste, filha?

Electra

Escutaste, presumo, que dei à luz um filho.

Em nome disso, faz para mim o sacrifício (pois eu não sei)

1125

da décima lua da criança, como é costume.
 Não sou experiente, eu que jamais tive filhos antes.

Clitemnestra

Este é o trabalho de outra mulher, a qual te tirou a criança das entranhas.

Electra

Eu mesma pari e sozinha tive o bebê.

Clitemnestra

A casa está situada assim tão longe de vizinhos e amigos? 1130

Electra

Ninguém quer ter pobres como amigos. 1031

Clitemnestra

E tu, desta forma, repousando com o corpo sujo 1107

e malvestido, foste parturiente de um rebento recém-nascido? 1108

Então irei, com vista a cumprir esta etapa final para a criança, 1132

sacrificarei aos deuses. Farei este favor a ti,

depois vou para o campo, onde meu esposo faz um sacrifício

às Ninfas. Ide, escravas minhas, até os carros 1035

e colocai-os na manjedoura! Ao supor que estou livre

deste rito aos deuses, voltaí,

pois preciso favorecer meu esposo.

Electra

Segue para a pobre casa. Por favor, atenta para que

não sujes o peplo com o teto enfumaçado. 1140

Sacrificarás como é preciso que seja o sacrifício às divindades.

(Clitemnestra entra na cabana)

A cesta está pronta para o início do sacrifício e a faca está afiada,

aquela própria para abater o touro, perto de onde cairás
golpeada. Desposarás também no palácio de Hades
aquele com quem te deitavas em vida. Tamanho é o favor
que eu farei a ti, e tu farás a mim o pagamento por meu pai.

KOMMÓS

Coro

Troco dos males. Em outra direção
sopram os ventos da casa. Outrora caiu
o meu, o meu príncipe ao banhar-se,
o teto de pedra ressoou

1150

e também os frisos da casa, quando ele gritou:
“Maléfica, por que me estás matando, mulher,
tendo eu voltado para a querida pátria
depois de dez sementeiras?”

[...]

A justiça refluí e acusa esta mulher
por seu leito errante. Pois ela, quando o esposo desventurado
voltou depois de muito para casa,
para as muralhas ciclópicas e celestes,
ela matou com o gume afiado da espada na própria mão,
na mão tinha um machado. Ó infeliz
esposo, qualquer que seja o mal
que tomou a miserável.

1155

Tal qual leoa de uma montanha de terras férteis
que habita a mata, isso ela consumou.

1160

Clitemnestra (*de dentro*)

Filhos, pelos deuses, não mateis vossa mãe!

1165

Coro

Escutas um grito vindo de dentro da casa?

Clitemnestra

Ai! Ai de mim!

Coro

Também eu choro por ela que é subjugada pela mão dos filhos.

Um deus dispensa-te a punição, quando quer que assim suceda.

Sofreste crueldades, mas impiedades praticaste, 1170

miserável, com o marido.

Ei-los, banhados com o sangue

fresco da mãe, põem o pé para fora de casa

[...]

troféus, provas dos lastimáveis sacrifícios.

Não há casa mais lastimável que 1175

a dos filhos de Tântalo, nem jamais houve.

Orestes

Ai! Gaia e Zeus que tudo vê

entre os mortais, vede sangrenta obra

impura, dois corpos deitados 1180

na terra pelo golpe

da minha mão, pagamento dos meus

sofrimentos [...]

Electra

É muito digno de choro, meu irmão, mas eu sou a causa.

Eu vim, miserável, em meio ao fogo de meus sentimentos

para esta minha mãe, que me teve por filha.

Coro

Ai, fortuna! Fortuna tua,

1185

mãe que deu à luz.

Insuportável infelicidade sofreste,
além disso, pelos teus filhos.
Pagaste com justiça a morte do pai.

Orestes

Ai, Febo, profetizaste com justiça 1190
obscura, mas claros são os flagelos
que provocaste, concedeste-me o quinhão
sanguinário de ir para longe da terra helênica.

Mas vou para qual outra cidade?

Que anfitrião, que homem piedoso 1195
olhará para o meu rosto
sendo eu o assassino da minha mãe?

Electra

Ai! Ai de mim! E aonde irei eu, a que coro,
a que casamento? Que esposo me receberá
em seu leito nupcial? 1200

Coro

Outra vez, outra vez o teu pensamento
muda com o vento.
Agora te preocupa a piedade dos teus atos, mas
antes não te preocupava, coisas terríveis fizeste,
amiga, contra a vontade do teu irmão. 1205

Orestes

Viste como a infeliz colocou para fora
do peplo e mostrou o seio ensanguentado,
ai de mim, pondo no chão os membros
que me geraram? E eu desfaleci.

Coro

Sei, seguramente. Caminhas por sofrimentos
ouvindo o gemido doloroso
da mãe que te gerou. 1210

Orestes

Ela soltava este grito, pondo sua mão
no meu queixo. “Meu filho, eu suplico!”
E se pendurou em meu rosto
para que eu largasse a arma da mão. 1215

Coro

Mulher infeliz! E tu, como suportaste com teus olhos
ver a carnificina
da tua mãe expirando? 1220

Orestes

Pondo um pano em meus olhos,
com o punhal comecei o sacrifício,
enfiando-o na garganta da mãe.

Electra

Mas eu o ordenei a ti
agarrando junto contigo o punhal.
Empreendi o mais terrível dos infortúnios. 1225

Orestes

Pega isto, cobre os membros da mãe com o peplo
e fecha as feridas.
(a *Clitemnestra*) Deste à luz os teus assassinos.

Electra

Eis que envolvo-te,
a um tempo querida e não querida,
com este manto,
é o fim de grandes males para minha casa.

1230

(Entram os Dióscuros)

Coro

Ei-los sobre o topo da casa, caminham
certas divindades ou deuses
celestes. Pois, de fato, este não é um caminho
próprio para mortais. Mas por que, então,
a olhos vistos caminham entre os homens?

1235

ÊXODO

Castor

Filho de Agamêmnon, escuta. Chamam-te
os gêmeos Dióscuros, irmãos da tua mãe,
eu, Castor, e este meu irmão, Polideuces. 1240

Chegamos a Argos justamente depois de cessar
uma terrível agitação do mar para as naus, já que
vimos o sacrifício desta nossa irmã, tua mãe.
Justiça houve para ela, mas não no que tu fizeste.
Ah, Febo, Febo – no entanto, ele é meu senhor, 1245
calo-me. Mesmo sendo sábio, a ti não profetizou sabiamente.

É necessário resignar-se com isso e
cumprir o que a Moira e Zeus estabeleceram para ti.
A Pílades dá Electra como esposa para sua casa,
e tu deixa Argos, pois não é possível que pises 1250
nesta cidade depois de matar tua mãe.

As terríveis Queres, deusas com olhos de cão,
furiosamente perseguirão a ti, errante.
Mas vai até Atenas e abraça a sagrada estátua
de Palas. Ela impedirá que te aterrorizem com 1255
suas terríveis serpentes, de modo que não toquem em ti,
estendendo sobre tua cabeça o escudo de olhar terrível.

Há uma colina de Ares onde, pela primeira vez, os deuses
sentaram-se em vista de uma deliberação sobre um crime de sangue,
quando o cruel Ares matou Alirrótio, 1260
ato de cólera pelas núpcias profanas de sua filha.

Matou-o, ao filho do senhor do mar. Naquele momento, houve
uma convenção segura e a mais piedosa sobre aquela decisão.

Lá, é preciso que também tu te submetas ao julgamento pelo assassinato.

Votos iguais serão depositados para a sentença e serás salvo 1265

para que não morras, pois Lóxias levará

a culpa a si mesmo, tendo ele profetizado a morte da tua mãe.

E esta lei será estabelecida para a posteridade:

com votos iguais, sempre vencerá o réu.

Então as terríveis deusas, atingidas por essa mágoa, 1270

mergulharão no penhasco da terra junto a esse mesmo rochedo,

oráculo sagrado para mortais piedosos.

É preciso que tu vivas em uma cidade da Arcádia

junto às correntezas de Alfeu, perto do santuário do Liceu.

E a cidade será chamada pelo teu nome. 1275

Digo-te isto: quanto ao corpo de Egisto,

os cidadãos de Argos sepultá-lo-ão na terra.

E o da tua mãe sepultarão Menelau – que acaba de chegar

a Náuplia, vindo depois de tomar a terra troiana –

e Helena. Ela veio, pois, da casa de Proteu, 1280

tendo sido abandonada no Egito, não foi para a Frígia.

E Zeus, para que nascesse entre os mortais discórdia e carnificina,

enviou a Ílion uma imagem de Helena.

Que Pílates, então, com sua esposa virgem,

saia da terra aquéia e vá para sua casa, 1285

e que ele leve consigo o teu cunhado de nome¹³⁹

para a terra dos fócios e lhe dê ampla riqueza.

E tu, adentrando a pé a passagem para a terra dos Ístmicos,

dirige-te em direção à afortunada região de Cécrops,

e tendo cumprido a moira imposta pelo assassinio, 1290

serás feliz, libertando-te desses teus trabalhos.

Coro

Ó filhos de Zeus, é permitido a nós

¹³⁹ O deus refere-se aqui ao Lavrador, cf. v. 47.

vos dirigir a palavra?

Castor

Sim, é permitido. Não estais contaminadas por esse sacrifício.

Electra

E a mim é permitido tomar parte neste diálogo, filhos de Tíndaro?

1295

Castor

Sim, também a ti. A Febo atribuirei
esse ato assassino.

Coro

Por que, sendo deuses e irmãos desta
que foi morta, não afastais
da casa as Queres?

1300

Castor

Tanto a Moira quanto a Necessidade encaminhavam
para o destino, assim como os sons insensatos das palavras de Febo.

Electra

Mas que Apolo, quais oráculos
determinaram que eu me tornasse assassina da minha mãe?

Castor

O ato é comum a ambos e comum também o destino,
foi a loucura ancestral
que os dilacerou.

1305

Orestes

Ó minha irmã, depois de ver-te tão tardiamente

sou agora privado do teu afeto,
abandonarei a ti e por ti serei abandonado.

1310

Castor

Ela tem um esposo e uma casa, não
há do que se lamentar, exceto que
está abandonando a cidade de Argos.

Electra

E que outros gemidos são maiores
que deixar as fronteiras da terra pátria?

1315

Orestes

E eu que me retiro da casa do pai
e a votos alheios submeterei
o assassinato de minha mãe.

Castor

Confia! Chegarás à cidade
sagrada de Palas. Coragem!

1320

Electra

Junta teu peito ao meu,
querido irmão!
A maldição do assassinato da mãe
atrelou-nos na direção oposta ao teto ancestral.

Orestes

Lança-te junto a mim e abraça-me! Como se
eu tivesse morrido, chora sobre meu túmulo!

1325

Castor

Ai! Ai! Isto que cantas é terrível
também para os deuses ouvirem.
Pois tanto para mim quanto para os celestes
há o lamento dos mortais pesarosos.

1330

Orestes
Não te verei mais.

Electra
Nem eu me aproximarei mais dos teus olhos.

Orestes
Estes são meus últimos chamados para ti.

Electra
Adeus, cidade!
E adeus a vós todas, conterrâneas!

Orestes
Tu, a mais fiel, já estás partindo?

Electra
Vou tendo meus delicados olhos umedecidos.

Orestes
Pílades, vai em boa hora,
desposa Electra.

1340

Castor
O casamento será zelado por eles. Mas fugindo destas
cadelas, vai tu em direção a Atenas.
Terrível é a pegada que deixam junto a ti,

elas, de mãos de serpente, de pele escura,
cujo fruto traz terríveis dores.

1345

Nós vamos prontamente em direção ao mar da Sicília
para salvarmos as proas marinhas das naus.

Caminhando pela planície etérea,

não socorremos os impuros,

1350

mas aqueles que têm na vida amor

pelo sagrado e pelo justo, a esses salvamos

livrando-os dos duros sofrimentos.

Assim, que ninguém queira praticar a injustiça

nem navegar com perjuros.

1355

Sendo um deus, isso proclamo aos mortais.

Coro

Adeus! Aquele que pode ir em boa hora

e que não sofre nenhum infortúnio

este, dentre os mortais, possui felicidade.

Bibliografia

I. Edições consultadas

CROPP, M. J. (1988) *Euripides Electra*. Wiltshire, Warminster: Aris & Phillips Ltd.

DENNISTON, J. D. (2002). *Euripides Electra*. Edited with introduction and commentary by J. D. Denniston. Oxford: Clarendon Press.

PAGE; CAPPS; ROUSE (1912) *Euripides II. Electra – Orestes – Iphigeneia in Taurica – Andromache – Cyclops*. With an English translation by Arthur S. Way. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PARMENTIER, GREGOIRE (1948) *Euripide*. Tome V. *Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Électre*. Texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henry Gregoire. Paris: Les Belles Lettres.

ROISMAN, H.M.; LUSCHNIG, C.A.E. (2011) *Euripides' Electra: a commentary*. Norman: University of Oklahoma.

II. Autores antigos

ARISTÓTELES (2004). *Ética a Nicômaco*. Tradução do grego de António C. Caeiro. Lisboa: Quetzal Editores.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. São Paulo: Vitor Civita.

ÉSQUILO (2004). *Orestéia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras.

EURÍPIDE (1925). *Le cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*. Tome I. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres.

EURÍPIDE (1942). *Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Électre*. Texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henry Gregoire. Paris: Les Belles Lettres.

EURÍPIDES (2002). *Electra*. Introdução e versão do grego de Fernanda Brasete. Madrid: Liga de Amigos de Coninbriga, Ediciones Clásicas.

HESÍODO (1983). *Obras y fragmentos. Teogonía – Trabajos y días – Escudo – Fragmentos – Certamen*. Introducción, traducción y notas de Aurélio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Biblioteca Clásica Gredos, 13. Madrid: Gredos.

HOMER (1949). *Illiade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres.

HOMER (1938). *The Odyssey*. Edited by T. E. Page. With an English translation by A. T. Murray. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PINDAR (1957). *The odes of Pindar*. The Loeb Classical Library. Edited by T. E. Page. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

PÍNDARO (2000). *Píndaro – Obra Completa*. Edición de Emilio Suárez de La Torre. Madrid: Cátedra Letras Universales.

----- (1991). *Píndaro – Píticas*. Introducción, versión y notas de Rubén Bonifaz Nuño. Universidad Nacional autónoma de México.

SOFISTAS (2005). *Testemunhos e fragmentos*. Tradução e notas de Ana Alexandre Alves de Sousa e Maria José Vaz Pinto. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SOPHOCLE (1946). *Ajax – Antigone – Oedipe-Roi – Électre*. Texte établi et traduit par Paul Masqueray. Paris: Les Belles Lettres.

STESICHOROS (1991). *Greek Lyric III. Stesichoros, Ibycus, Simonides, and others*. Edited and translated by David A. Campbell. London: Harvard University Press.

STESICHORUS (1958). *Lyra Graeca*. Newly edited and translated by J. M. Edmonds. Volume II. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

III. Autores modernos

AÉLION, Rachel (1983). *Euripide Hériter d'Éschyle*. Tome I. Paris: Les Belles Lettres.

ARNOTT, Geoffrey W. (1981). *Double the vision: A Reading of Euripides' 'Electra'*. Greece & Rome, Second Series, Vol. 28, No. 2, Jubilee Year (Oct), pp. 179-192. Cambridge University Press on behalf of The Classica Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/642865>

BOLLACK, Jean (1999). *La tradition et ses strates: enquête philologique et création continue. La tradition revisitée. Entretien avec Jean Bollack*. In: *Europe*. Revue Mensuelle “Les tragiques grecs”. Paris: 77e année – N° 837-838, janvier-février.

BOND, G.W. (1974). *Euripides' parody of Aeschylus*. In: *Hermathena*, CXVIII. Dublin: University of Dublin.

BRUÑEL, Pierre (1971). *Le mythe d'Électre*. Paris: Librairie Armand Colin.

CALAME, Claude (2000). *La tragédie attique: le masque pour mettre en scène le récit héroïque*. In: *Le récit en Grèce ancienne*. Paris: Belin Editions.

CAREY, Christopher (1998). *The Shape of Athenian Laws*. In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 48, No. 1, pp. 93-109. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/639754>

CARTER, D.M. (2007). *The Politics of Greek Tragedy*. Exeter: Bristol Phoenix Press.

CLARK, Isabelle (1998). *The gamos of Hera: myth and ritual*. In: *The sacred and the Feminine in Ancient Greece*. Edited by Sue Blundell and Margaret Williamson. London and New York: Routledge.

DAVIDSON, John (2000). *Euripides, Homer and Sophocles*. Illinois Classical Studies 24-25: 117-128.

DONINI, Pierluigi (2003). *Mimèsis tragique et apprentissage de la phronèsis*. In: *Les études philosophiques: "La Poétique d'Aristote. Lectures morales et politiques de la tragédie"*. Revue trimestrielle publiée avec le concours du C.N.R.S et du C.N.L. Paris: PUF.

DUARTE, Adriane da Silva (2005). *Cenas de reconhecimento na comédia aristofânica*. In: *Em Cena o Teatro. Estudos Literários 5*. Org. de Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora.

----- (2010). *Um relato enganoso na Electra de Sófocles*. In: *Estudos sobre o teatro antigo*. Orgs. Zélia de Almeida Cardoso e Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Alameda.

ELDERKIN, G. W. (1937). *The Marriage of Zeus and Hera and Its Symbol*. In: *American Journal of Archaeology*, Vol. 41, No. 3 (Jul.-Sep.), pp. 424-435. Published by: Archaeological Institute of America. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/498508>

FOLEY, Helene P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Martin Classical Lectures. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

GALLAGHER, Robert L. (2003). *Making the Strong Argument the Weaker: Euripides, "Electra" 518-44*. In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 53, No. 2. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3556211>.

GARVIE, A.F. (1987). *Aeschylus Choephoroi*. With introduction and commentary by A. F. Garvie. Oxford: Clarendon Press.

GAGARIN, Michael (1974). *Dike in Archaic Greek Thought*. In: *Classical Philology*, Vol. 69, No. 3 (Jul., 1974), pp. 186-197. Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/268491>

GENTILI, LOMIENTO (2003). *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milão: Mondadori Università.

GOFF, Barbara (2000). *Try to Make it Real Compared to What? Euripides' Electra and the Play of Genres*. In: *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Urbana-Champaign: University of Illinois.

----- (1991). *The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus*. In: *Classical Antiquity*, vol. 10, n. 2, p. 259-267. Austin: University of Texas.

GOLDHILL, Simon (1997). *Modern critical approaches to Greek tragedy*. In: *The Cambridge Companion to Greek tragedy*. Edited by P.E. Easterling.

----- (1987). *The Great Dionysia and Civic Ideology*. In: *The Journal of Hellenic Studies*. Edited by The Society for the Promotion of Hellenic Studies.

----- (1986). *Genre and transgression*. In: *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: New York: Cambridge University Press.

GRIFFIN, Jasper (1995). *Homer Iliad IX*. Edited with an introduction and commentary by Jasper Griffin. Oxford: Clarendon Press.

GUTHRIE, W. K. C. (1995). *Os Sofistas*. São Paulo: Paulus.

HAINSWORTH, Bryan (1996). *The Iliad: a commentary*. General editor G. S. Kirk. Vol. III: books 9-12. Cambridge: Cambridge University Press.

HALPORN, James W. (1983). *The Skeptical Electra*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 87. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/311253>

HALLIWELL, Stephen (2003). *La psychologie morale de la catharsis: un essai de reconstruction*. In: *Les études philosophiques: "La Poétique d'Aristote. Lectures morales et politiques de la tragédie"*. Revue triestrielle publiée avec le concours du C.N.R.S et du C.N.L. Paris: PUF.

HALL, Edith (1997). *The sociology of Athenian tragedy*. In: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

HEINRICH, A. (1994). "Why Should I Dance?": *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*. In: *Arion*, Third Series, Vol. 3, No. 1, The Chorus in Greek Tragedy and Culture, One (Fall, 1994 - Winter, 1995), pp. 56-111. Published by: Trustees of Boston University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20163565>

----- (2000). *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 100, pp. 173-188. Published by: Department of the Classics, Harvard University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stab>

HEUBECK, A., WEST, S., Hainsworth, J.B. (1991). *A commentary on Homer's Odyssey*. Volume I. Introduction and books I-VIII. Oxford: Clarendon Press.

HUNTER, R. (2005). *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*. Edited by Richards Hunter. Cambridge: Cambridge University Press.

JOUANNA, Jacques (2008). *Réflexions sur les dialogues lyriques remplaçant les chants choraux dans les tragédies de Sophocle: Electra, v. 823-870, et Oedipe à Colone, v. 510-548 et v. 1447-1499*. In: *Phileuripidès*. Paris: Presses Universitaires de Paris 10.

JUDET DE LA COMBE, Pierre (2000). *Entre philosophie et philologie. Définitions et refus du tragique*. In: *Das Tragische*. Stuttgart, Weimar: Metzler

KLIMIS, Sophie (2003). *Voir, regarder, contempler: Le plaisir de la reconnaissance de l'humain*. In: *Les études philosophiques: "La Poétique d'Aristote. Lectures morales et politiques de la tragédie"*. Revue trimestrielle publiée avec le concours du C.N.R.S et du C.N.L. Paris: PUF.

KNOX, EASTERLING (1986). *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

----- (1999). *Euripides*. In: *Greek Drama. The Cambridge History of Classical Literature. V. I, Part 2*. Cambridge: Cambridge University Press.

KONSTAN, David (2005). *A amizade no mundo clássico*. São Paulo: Odysseus.

KOVACS (1987). *Where Is Aegisthus' Head?* In: *Classical Philology*, Vol. 82, No. 2 (Apr., 1987), pp. 139-141. Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/270104>

----- (1985). *Castor in Euripides' Electra (El. 307-13 and 1292-1307)* In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 35, No. 2, pp. 306-314. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/639064>

----- (1998). *Suppliant women; Electra; Heracles*. Harvard University Press: Cambridge, Mass. Apud WIDZISZ, Marcel Andrew (2005). *Ritual and Civic Temporalities in Greek Tragedy*. Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin.

KUBO, Masaaki (1967). *The Norm of Myth: Euripides' Electra*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 71, pp. 15-31. Published by: Department of the Classics, Harvard University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/310753>

LLOYD-JONES, Hugh (1973). *The Sophists: Thucydides: Euripides*. In: *The justice of Zeus*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

LORAUX, Nicole (1999). *La voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard.

LUSH, Brian V. (s/d). *The Abduction of Persephone and Euripides' Electra*. Charleston: College of Charleston.

LOOMIS, W.T. (1972). *The Nature of Premeditation in Athenian Homicide Law*. In: *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 92 (1972), pp. 86-95. Published by: The Society for the Promotion of Hellenic Studies. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/629975>

LOUDEN, Bruce (1997). *Eumaios and Alkinoos: The Audience and the "Odyssey"*. In: *Phoenix*, Vol. 51, No. 2 (Summer, 1997), pp. 95-114. Published by: Classical Association of Canada. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1088489>.

MARSHALL, C.W. (2000). *Theatrical Reference in Euripides' Electra*. *Illinois Classical Studies* 24-25: 325-341. Stable URL: <http://hdl.handle.net/2142/13214>

MASTRONARDE, J. Donald (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

MAZON, Paul (1949). *Eschyle. Tome II. Agamemnon – Les Choéphores – Les Euménides*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres.

MICHELINI, Anne Norris (1987). *Euripides and the tragic tradition*. Madison: University of Wisconsin Press.

MOSSMAN, Judith (2001). *Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' "Electra"*. In: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 51, No. 2, pp. 374-384. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3556517>

MORWOOD, J.H.W (1981). *The Pattern of the Euripides Electra*. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 102, No. 4 (Winter), pp. 362-370. The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/294324>

NUÑEZ, Carlinda Pate (2000). *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Editora da UCG.

O'BRIEN, M.J. (1964). *Orestes and the Gorgon: Euripides' Electra*. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 85, No. 1 (Jan., 1964), pp. 13-39. Published by: The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/293490>

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de (2006). *As anagnoríseis de Electra*. In: *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas.

OTTO, Walter (1973). *Los dioses de Grécia*. Buenos Aires: Editora Universitária de Buenos Aires.

PAJARES, Alberto Bernabé (1979). *Fragmentos de la épica griega arcaica*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajarez. Biblioteca Clásica Gredos, 20. Madrid: Gredos.

PUECH, Aimé (1951). *Pindare – Pythiques*. Tome II. Paris: Les Belles Lettres.

READY, Jonathan L. (2010). *Why Odysseus Strings His Bow*. In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 50 (2010) 133–157. Published by: www.duke.edu.

REHM, Rush (1996). *Performing the Chorus: Choral Action, Interaction, and Absence in Euripides*. In: *Arion*, Third Series, Vol. 4, No. 1, *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, Two (Spring, 1996), pp. 45-60. Published by: Trustees of Boston University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20163600>

----- (1994). *Marriage to Death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press.

RIBEIRO, J.R. (2011). *Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípides*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte.

ROSIVACH, Vincent J. (1978). *The “Golden Lamb” Ode in Euripides' Electra*. In: *Classical Philology*, Vol. 73, nº 3. The University of Chicago Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/268330>

SAUZEAU, Pierre (1999). *Le Regard de Dionysos*. In: *Europe*. Revue Mensuelle. “Les tragiques grecs”. Paris: 77e année – N° 837-838, janvier-février.

SEALEY, Raphael (1982). *On the Athenian Concept of Law*. In: *The Classical Journal*, Vol. 77, No. 4 (Apr.-May, 1982), pp. 289-302. Published by: The Classical Association of the Middle West and South, Inc. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3297006>

SEGAL, C. (1993). *Poetics of Sorrow. The Problem of the Gods*. Durham and London: Duke University Press.

SEGAL, Erich (2001). *The Comic Catastrophe*. In: *The Death of Comedy*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

SIDER (1978) *Stagecraft in the Oresteia*. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 99, No. 1 (Spring, 1978), pp. 12-27. The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/293862>

SOURVINOU-INWOOD, Christiane (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Lexington Books.

SZONDI, Peter (2004). *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TAPLIN, O. (1978). *Greek Tragedy in Action*. London, New York: Routledge.

TARKOW, Th. (1981). *The scar of Orestes: observations on a Euripidian innovation*. In:

Rheinisches Museum für Philologie, 124, p. 143-153. Columbia: University of Missouri.

TORRANO, JAA (2011). *O jogo de aparências e de opiniões na tragédia Helena de Eurípedes*. In: *Epos Revista de Filología UNED*, v. XXVI, págs. 13-32. Stable URL: <http://www.uned.es/fac-filg/>

VERNANT, Jean-Pierre (2008). *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Paz e Terra.

----- (2008). *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva.

VIEIRA, Trajano (2007). *Entre a razão e o daimon*. In: *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva.

VISSER, Margaret (1984). *Vengeance and Pollution in Classical Athens*. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 2 (Apr.-Jun., 1984), pp. 193-206. Published by: University of Pennsylvania Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2709287>

WALSH, George B. (1977). *The first stasimon of Euripides' Electra*. In: *Greek Tragedy. Yale Classical Studies*, v. 25. Cambridge: Cambridge University Press.

WEST, M. L. (1985). *The Hesiodic Catalogue of Women. Its nature, structure and origins*. Oxford: Clarendon Press.

----- (1990). *Euripides Orestes*. Edited with translation and commentary by M.L. West. Wiltshire, Warminster: Aris & Phillips Ltd.

WIDZISZ, Marcel Andrew (2005). *Ritual and Civic Temporalities in Greek Tragedy*. Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin.

WILLCOCK, M.M. (1996). *Homer Iliad I-XII*. Edited with introduction and commentary by M. M. Willcock. London: Bristol Classical Press.

WOLLINK, C.W. (1989). *Euripides Orestes*. With introduction and commentary by C.W. Willink. Oxford: Clarendon Press.

ZEITLIN, Froma (2003). *The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra*. Euripides. In: *Oxford Readings in Classical Studies*. Edited by Judith Mossman. Oxford: Oxford University Press.

ZINGANO (2008). *Ethica Nichomachea I 13 – III 8, Tratado da Virtude Moral*. Tradução, notas e comentários. São Paulo: Edição Odysseus.