

## Estrutura e espaço cénico no Prólogo da *Electra* de Eurípides

MARIA FERNANDA BRASETE

*Universidade de Aveiro*

**Abstract:** In Euripides's *Electra* the legendary theme of the revenge of Agamemnon's children is updated by means of a less heroic and more realistic performance. The innovations made by Euripides when handling the myth are given functional visibility in the prologue whose original formal structure aims to reconfigure the roles of traditional characters within a setting which is alien to the world of tragedy. The change of setting and a longer prologue than usual have allowed the poet a tragically visionary re-characterisation of the drama's space, time and people.

**Keywords:** Euripides; *Electra*; prologue; scene; realistic space; anti-heroic atmosphere; dramatic reconfiguration; tragic meaning.

*Electra* é possivelmente uma das peças de Eurípides onde melhor se evidencia o espírito inovador de um *poietes sophos* que alterou em profundidade as estruturas de um género que o antecedia de um século. Aparentemente, tratava-se de um drama contrário à melhor tradição do teatro trágico, porque actualizava um antigo episódio mítico-heróico numa representação mais realista e humanizada, que modificava substancialmente os dados tradicionais, equacionando novos significados para uma história tão antiga e de todos conhecida. Logo a partir da abertura da peça, a tensão entre mito e representação detinha uma função estruturante, apta a criar, no espectador, uma perplexidade inquietante perante uma nova visão trágica do homem e da vida que a *mimesis práxeos* progressivamente construía. E porque, no século V a. C., a tragédia era produzida para o teatro, a estrutura complexa e invulgar do prólogo — embora inspirada na diversidade de modelos que o género lhe oferecia — desta peça euripidiana era iluminada pelos efeitos visuais que uma exploração engenhosa dos poucos expedientes cénicos possibilitavam.

É sobejamente sabido que a vingança dos filhos de Agamémnon foi um dos temas mítico-lendários recorrentes no conjunto da produção literária dos três poetas trágicos gregos<sup>1</sup>. Em *Electra*, Eurípides retomou um episódio mítico que Ésquilo havia dramatizado, anteriormente, nas *Coéforas*, mas atribuindo à filha de Agamémnon o papel de protagonista, tal como acontecia na peça homónima de Sófocles. Dada a impossibilidade de determinar a sequência cronológica das duas *Electras*, a sofocliana e a eurípidiana, não podemos hoje determinar o tipo de influência que uma versão exerceu sobre a outra. Mas independentemente das relações intertextuais que se pudessem estabelecer entre elas, tudo leva a crer que a versão esquiliana é o intertexto privilegiado de ambas, e que as numerosas e significativas alterações introduzidas por Eurípides terão certamente surpreendido, nos finais do século V a. C., o espectador mais distraído, tal como ainda hoje surpreendem quem lê pela primeira vez a peça.

De um modo geral, poder-se-á dizer que as várias *nuances* do mito<sup>2</sup> coexistiam já, de uma maneira ou de outra, na obra dos três poetas trágicos, se bem que se pressinta uma ligação mais estreita entre Ésquilo e Sófocles<sup>3</sup>. Na *Electra* de Eurípides o matricídio torna-se, indiscutivelmente, o evento trágico determinante da estrutura da peça e isso reflectir-se-á na construção da intriga, na caracterização das personagens e no papel atribuído ao coro. Mas algumas das inovações introduzidas por Eurípides na dramatização da antiga saga lendária dos filhos de Agamémnon, adquiriam visibilidade, logo no

---

<sup>1</sup> Ésquilo produzira *As Coéforas* em 458 a.C., e Sófocles levou à cena uma *Electra*, em data que não podemos precisar. Também não é possível fixar uma data exacta para a *Electra* eurípidiana, sendo o período de 422-413 considerado como o mais provável para situar quer a composição quer a representação da peça. Ao longo destes dois séculos, as opiniões dos críticos têm-se dividido, afirmando ora a prioridade de uma tragédia ora de outra, baseando-se, sobretudo nas semelhanças e diferenças visíveis ao nível técnico-compositivo e até mesmo considerando o tipo de sentimento trágico e o tratamento dramático das duas peças. Argumentos mais convincentes parecem favorecer os que clamam a prioridade da *Electra* de Sófocles. Cf. V. D'Agostino (1955: 180-192), D.J. Conacher (1967: 202-203, n. 9), G. Ronnet (1970: 332), A. M. Michelini (1987: 185-187), M. J. Cropp (1988: 1-li) e K. von Hartigan (1991: 107, n. 2)

<sup>2</sup> Na tradição poética anterior incluíam-se os poemas homéricos, os *Nostoi*, os *Catálogos Hesíodicos*, a *Oresteia* de Estesícoro e a 11.<sup>a</sup> *Pítica* de Píndaro. Assim, Ésquilo terá já encontrado o mito estruturado: conhecia-se a genealogia da jovem Electra (solteira), o regresso à terra natal do príncipe legítimo, Orestes, outrora exilado do país para preservar a sua própria vida, o reconhecimento dos dois irmãos, a participação de Electra na elaboração do plano do matricídio e o seu casamento com Pílates.

<sup>3</sup> Vd. Manuel de Oliveira Pulquério (1987: 93-111).

início da peça, cuja *scenographia* desenhava um cenário diferente do tradicional, menos heróico e mais “realista”<sup>4</sup>, contrariando as expectativas do espectador e desvendando, simultaneamente, outras perspectivas à interpretação do mito.

O espaço cénico da peça euripídiana compreendia a habitual *skene*, que representava não o esperado palácio dos Atridas, mas a fachada de humilde casebre com uma porta no centro, situado algures na planície argólia, e uma estátua de Apolo erigida de um dos lados (221), para além dos dois *πάροδοι/εἴσοδοι* que, convencionalmente, que ligavam a *acting area* a lugares extracénicos, destituídos de visibilidade física. Explorando todas as possibilidades materiais do espaço teatral, Eurípides procurou, logo a partir do prólogo, que o foco visual incidisse na figura da protagonista, estando ela presente em cena ou não. Um cenário heróico não se coadunava mais com a imagem de uma ex-princesa alienada do *oikos* e da *polis*, indignamente casada com um homem do campo, compelida a realizar tarefas indignas da sua *eugeneia*, frustrada como filha e mulher, porque impotente para vingar a morte do seu pai e obrigada a viver um casamento anómalo. Esta reconfiguração da situação dramática criava uma relação dialéctica entre o passado heróico e o presente actual, distendendo as coordenadas espaciais além dos limites físicos da cena que, num plano imaginário, evocava também os locais consagrados pela tradição. Nesse sentido, a situação dramática construía num espaço trágico que não se confinava aos *realia* cénicos, tal como a protagonista não se via nem podia ser vista apenas em função do presente dramatizado.

Na *Electra*, a tensão entre mito e situação dramatizada reflectia-se logo estrutura inusitada do prólogo<sup>5</sup>, que se estendia por quatro secções e punha em

---

<sup>4</sup> Segundo R. Eisner (1979: 152), Eurípides trata o material mítico, justapondo, de forma incompreensível ou chocante, o mundo heróico e a ‘realidade’ contemporânea, porque pretenderia criar um confronto entre a experiência mitológica subjacente ao código mítico e o mundo da audiência, a quem exigia uma actividade exegética (154-157). W. G. Arnott (1981: 179-192) entende que essa «deglamourization» do mito dependia da «double view» das personagens principais, cabendo à audiência escolher entre a visão correcta e rejeitar a “distorcida”. M. Lloyd (1986: 19) considera que o “efeito de realismo” «is to enhance the plausibility and the *pathos* of the story, and not implicitly to criticise the characters of *Electra* or *Orestes*».

<sup>5</sup> G. M. A. Grube (1941: 69) considera este o “prólogo mais elaborado” de Eurípides, que tem como função primordial apresentar a situação dramática. *Vide* a análise dos aspectos convencionais e inovadores deste prólogo realizada por S. Goldhill (1986: 245-247).

cena seis personagens, três das quais mudas: abria com um monólogo (1-53), pronunciado pela figura de um humilde Lavrador, que depois entrava em diálogo com a protagonista (54-81); seguia-se uma *rhesis* de Orestes em que Píladés aparecia como seu interlocutor mudo (82-111), e ambos se escondiam, enquanto Electra entoava a monódia final (112-166).

A construção formal de cada um desses segmentos estava em consonância com a técnica dramática que Eurípides fora utilizando na construção do prólogo das suas tragédias, embora, em nenhuma outra situação, o poeta tivesse apresentado uma estrutura tão extensa. Este alargamento parecia, todavia, justificar-se em termos dramáticos, porquanto se tratava de uma peça com uma acção complexa, em que ao tema central da vingança familiar se subordinava um outro, o do regresso do príncipe legítimo e subsequente libertação da princesa proscrita<sup>6</sup>. Por outro lado, a estruturação formal do prólogo enquadrava-se harmonicamente na composição cénica, visto que contribuía para uma melhor exposição da situação preliminar do drama, em que se actualizava a história de dois irmãos coagidos a viverem separados desde muito jovens. Esse distanciamento materializava-se, agora, no espaço cénico e seria determinante para a actuação das personagens.

Como se sabe, nos prólogos euripidianos, a incidência de estruturas monologadas, fossem elas recitadas como as *rheses* iâmbicas, ou cantadas, como as monódias, era muito mais acentuada do que as cenas dialogadas<sup>7</sup>. Essa tendência verifica-se também na *Electra*. Efectivamente, tratava-se de um expediente retórico-formal<sup>8</sup> que se revestia de uma poderosa função

---

<sup>6</sup> Cf. James W. Halporn (1983: 103).

<sup>7</sup> Apesar de ainda hoje se registar, por vezes, a tendência de considerar o monólogo como um elemento não constitutivo do drama porque mais apropriado ao *telling* narrativo do que ao *showing* dramático, a verdade é que, como observou C. Segal (1992: 87) as *rheses* narrativas não promovem a tal 'objectividade épica' de que alguns autores falam, uma vez que os 'narradores' da tragédia são caracteres que falam na primeira pessoa e apresentam uma visão subjectiva da situação. Enquanto discurso directo de uma personagem não dirigido a nenhum interlocutor real, o monólogo contribuía também para aproximar, num plano imaginário, as duas instâncias envolvidas na comunicação extradramática — o poeta e o espectador — sem pôr em causa o famigerado princípio de ilusão dramática que tanta controvérsia tem gerado neste género de drama. Sobre este assunto, vd. especialmente os estudos de D. Bain (1975: 13-25; 1977, 1987), P. Easterling (1985: 1-10) e O. Taplin (1986).

<sup>8</sup> Sofre o «formalismo» da tragédia euripidiana vd. A. M. Michelini (1987: cap. 4).

estruturante, além de oferecer ao poeta inúmeras possibilidades de preparar o espectador para a reconfiguração trágica de um mito que lhe era familiar.

No prólogo da *Electra*, as estruturas discursivas, predominantemente monológicas, contribuíam, assim, de forma significativa, para a construção narrativa de um cenário insólito que materializava algumas das principais inovações introduzidas por Eurípides no tratamento do mito. A longa *rthesis* de abertura, proferida por uma figura estranha ao mito que, desempenhava claramente a função de *prologizon*, fazia uma primeira apresentação verbal do drama. A aparição em cena da protagonista viria, por sua vez, conferir verosimilhança à narrativa introdutória, para depois ser completada pela irrupção em cena de uma figura também inesperada, neste momento inicial, o mítico Orestes, recém-chegado à terra natal, após um longo período de exílio. A sua breve *rthesis* testemunhava a sua inadequação àquela “realidade” que um “forasteiro” como ele não estava apto a reconhecer. De um modo ou de outro, a parte inaugural da peça era dominada por um sensação de estranhamento que afectava todos os intervenientes, quer a um nível intradramático quer extradramático. As várias sequências cénicas do prólogo contribuíam, assim, para a estruturação temático do *mythos*, fazendo com que os elementos do passado aparecessem mediados e modelizados por uma interpretação presente.

A cena situava-se, algures, nas planícies argólias<sup>9</sup> e a *skene* representava não o palácio dos Atridas<sup>10</sup>, mas um humilde casebre<sup>11</sup> situado nos subúrbios rurais da cidade de Argos<sup>12</sup>. Deste estranho cenário campestre<sup>13</sup>, emergia a figura do Lavrador, uma personagem deslocada do mundo heróico de uma tragédia que aos olhos do espectador se assemelharia mais a uma figura

---

<sup>9</sup> Cf. v. 1. O Lavrador inicia a sua *rthesis* por uma evocação ‘geográfica’, que infelizmente é considerada corrupta pela maior parte dos editores. Várias foram as emendas propostas, mas nenhuma parece ser aceitável. Segundo J. Denniston (139: *ad loc.*), o substantivo ἄγρος encontra-se aqui empregado no sentido original de ‘planície’. Cf. M. J. Cropp (1988: *ad loc.*)

<sup>10</sup> Recorde-se que o túmulo de Agamémnon, colocado na *orchestra* e o palácio dos Atridas representado pela *skene*, constituíam o cenário das *Coéforas*. No prólogo da *Electra* de Sófocles, o Preceptor encontrava-se na praça Lícia, situada à direita do templo de Hera, na acrópole de Micenas.

<sup>11</sup> Cf. vv. 215-227 e o comentário de M. J. Cropp (1988: *ad loc.*).

<sup>12</sup> Cf. vv. 54, 78, 79, 96, 102, 141, 168-170, 298.

<sup>13</sup> Cf. C. A. E. Luschnig (1995: 95): “The displacement of the setting is a metaphor for the distancing of the characters from their deeds in addition to their alienation from each other; those two dislocations combine (...) to form the tragic essence of the play”.

cômica. Só depois de sumariar os antecedentes da presente situação dramática — o assassinio do glorioso Agamémnon, a subsequente usurpação do trono por parte de Egisto e as circunstâncias da sobrevivência de Orestes e Electra — o humilde homem do campo se apresenta como marido de Electra, justificando assim a sua função de *prologizon* no drama. Inédito e estranho à versão tradicional do mito era ainda esse casamento da jovem filha de Agamémnon, mas mais surpreendente seria ainda a confiança de que Electra permanecia virgem (43-44).

Seguindo o esquema tradicional dos monólogos de abertura euripidianos, o Lavrador, antes de se referir ao ‘presente’ dramático, começara por fazer uma breve retrospectiva da genealogia mítica da sua mulher, a protagonista da peça. Essas referências reportavam-se, todavia, a um passado recente, e o *focus* incidia sempre nos dois irmãos. De uma forma breve, forneciam-se algumas informações sobre os seus progenitores<sup>14</sup> e também sobre Egisto, o filho de Tiestes, que, enquanto Agamémnon estivera ausente na guerra de Tróia, usurpara o trono daquele país e vivera maritalmente com Clitemnestra (9-11). Além disso, tinha sido pela mão dele que o *dolos* arquitetado por Clitemnestra para matar o marido, se concretizara. Fora a partir do momento em que Clitemnestra e Egisto se apoderaram do trono, que a vida dos dois<sup>15</sup> jovens rebentos do desditoso Atrida, passou a estar ameaçada (16), pelo que um velho aio de Agamémnon resolveu entregar o filho varão a Estrófió para o levar para a terra dos Fócios (17), enquanto a filha teria de permanecer no palácio, junto da mãe (18)<sup>16</sup>. Tanto estas informações, como as subsequentes, diziam respeito ao ‘passado’ dos dois irmãos que haviam sido separados ainda muito pequenos e alienados do *oikos* a que pertenciam. O significado dramático desta situação revelar-se-ia importantíssimo para a

---

<sup>14</sup> Agamémnon é identificado como um ilustre ἄναξ da expedição grega contra Tróia (3) e como herdeiro do ceptro que recebera do seu avô, Tântalo (11); Clitemnestra, como filha de Tindaro (13).

<sup>15</sup> Na epopeia homérica (*Il* 2. 478 sqq., 578 sqq., *passim*), Agamémnon tinha quatro filhos: um varão, Orestes, e três donzelas, Crisótemis, Laódice e Ifianassa. É em Hesíodo, no *Catálogo de Mulheres*, que se regista a primeira ocorrência do nome de Electra. Vd. Alain Moreau (1984: 63-68).

<sup>16</sup> Cf. vv. 14, 19, 23.

*oikonomia* de uma peça, e muito particularmente para a construção<sup>17</sup> da *anagnorisis*.

Mas a hipótese de uma retaliação pelo assassinio de Agamémnon não fora subestimada por nenhum dos assassinos; na tentativa de a evitar, Egisto decidira oferecer uma recompensa em ouro a quem lhe entregasse Orestes, exilado do país (32-33), e casar Electra com um *autourgos* (34). Ora esse casamento insólito precisava de ser explicado, porque se incluía entre os factos mais surpreendentes da *mithopoietica* da peça, e estaria, por certo, subordinada a uma determinada intencionalidade dramática<sup>18</sup>. É que Egisto, receando que a filha de Agamémnon tivesse filhos de um homem de família nobre, decidira primeiro matá-la (24-27), mas, impedido pela mãe (28)<sup>19</sup>, resolveu casá-la com um pobre homem do campo (34)<sup>20</sup>. Apesar da sua nobre ‘ascendência micénica’, o Lavrador tinha, no entanto, consciência de que não era o marido digno para uma princesa (46) e, por essa razão, nunca lhe desonrara o leito<sup>21</sup>:

A possibilidade da vingança da morte de Agamémnon tornava-se, assim, menos provável, a não ser que Orestes, o príncipe legítimo, regressasse vivo, disposto a vingar a morte de seu pai. É precisamente a ele que se dirigem as

---

<sup>17</sup> Cf. vv. 487-523. Este é um dos passos da peça, cuja interpretação tem suscitado maior controvérsia e originado as opiniões mais dissonantes. Sobre a interpretação desta tão polémica *anagnorisis* poderia citar-se uma bibliografia muito extensa, que já teve ocasião de referir e analisar de forma crítica, num pequeno estudo publicado, na Revista *RUA-L* 13 (1996) 125-140.

<sup>18</sup> Recorde-se que esse casamento possibilitaria a invenção de uma ‘gravidez’ de Electra que seria utilizada como um dolo infalível na prossecução do *mechanema*.

<sup>19</sup> Esta é a perspectiva do Lavrador. Porém, não foi o ‘amor de mãe’ de Clitemnestra que poupou Electra à morte, mas sim por prudência e por medo da opinião pública. Doutra forma, ela não teria consentido na ideia de pôr a cabeça do filho a prémio, nem permitido que Electra realizasse um casamento indigno para uma princesa. Cf. R. Aélion (1983, II: 311).

<sup>20</sup> No mundo supostamente heróico de uma tragédia a presença de um camponês, mesmo com ascendência micénica, corria o risco de ser considerada uma ‘figura cómica’, pela audiência do século V a.C. A presença de personagens de ‘baixo’ nível social, numa cena trágica, constituía uma das muitas acusações aristofânicas contra Eurípides. Cf. M. F. Sousa Silva (1987: 229-249). Sobre a questão em geral vd. M. H. Ureña Prieto (1966: 170-171), B. Knox (1979: 72), J. Deserto (1994) e N.G.L. Hammond (1994: 382).

Cf. vv. 39-41, onde se explicita o motivo da atitude de Egisto: de um casamento pobre não nasceria um vingador poderoso da morte do avô.

<sup>21</sup> Cf. K. von Hartigan (1991: 35-38). O Lavrador julga que a sua atitude é nobre, mas no v. 247, Electra caracterizará o seu casamento ‘atípico’ como um *thanasion gamon*. Toda a estrutura dramática da peça pressupõe uma ‘visão dual’ — a «double view» a que se refere W. G. Arnott (1981), que caracteriza tanto as acções das personagens como o tratamento do mito.

últimas palavras do humilde Lavrador, que, de certo modo, temia a reacção de filho de Agamémnon quando tivesse conhecimento do casamento da irmã. A sua *rhexis* introdutória, indirectamente destinada ao espectador, finalizava com uma sentença “moralizante”<sup>22</sup>, que encurtava a distância que mediava o mundo do drama do mundo da audiência.

A entrada inesperada da protagonista em cena, que iniciava a segunda parte do prólogo (54-81), propiciava uma outra configuração dramática da situação que produziria também, um grande impacto no auditório. Apostrofando a ‘noite escura’, com um ‘pote’ (ἄγγος<sup>23</sup>) sobre a cabeça para ir buscar água ao rio, Electra situava temporalmente a acção na alvorada, ao mesmo tempo que caracterizava o seu lugar neste novo espaço cénico. A sua entrada não fora anunciada e, por isso, de um modo realista, ela aparecia em cena, falando em voz alta, julgando estar sozinha<sup>24</sup>. O tom lamentoso das suas palavras desenhava os contornos da sua aparência servil, que ela própria pretendia realçar.

Podemos considerar, como C. A. E. Luschnig, que esta ‘pose dramática’<sup>25</sup> de Electra se adequava ao novo cenário ‘doméstico’<sup>26</sup> do drama, mas o teor dos seus lamentos soava verdadeiro. A sua intenção era chamar a atenção para a *hybris* de Egisto e a atitude de uma mãe maldita como a dela que teve a coragem de a expulsar do *oikos*, e principalmente chorar a morte de seu pai, que ainda não fora vingada. A sua situação de princesa alienada da casa paterna já havia sido, anteriormente, referida pelo Lavrador, mas só agora ganhava visibilidade dramática.

Curiosamente, perante este quadro nocturno de lamentação, que, de certo modo, antecipava a monódia com que a protagonista finalizaria o prólogo, a principal preocupação do Lavrador centra-se no aspecto exterior da situação, o que ajudava a reforçar ainda mais esta diferente imagem da filha

---

<sup>22</sup> Cf. vv. 49-52.

<sup>23</sup> Este substantivo tanto pode significar ‘vasilha’, ‘pote’, num sentido mais geral, como ‘urna funerária’. Ora, nesta situação, era evidente que não se trataria, simplesmente, de uma ‘notação cénica’, pois sugeria uma alusão implícita (e subversiva) a uma famosa cena das *Coéforas* em que Electra transportava a ‘urna’ das libações para depositar no túmulo de Agamémnon. Cf. S. *El.* 1118-1205. Sobre o significado deste como dos outros elementos cénicos desta peça euripidiana, vd. D. Raeburn (2000: 149-168).

<sup>24</sup> Cf. D. J. Mastronard (1979: 27) e M. Halleran (1985: 6).

<sup>25</sup> 1995: 93.

<sup>26</sup> Cf. B. Knox (1979: 250-274).

de Agamémnon. O terno *autourgos* mostra-se emocionado ao ver que a sua mulher, outrora uma princesa, além de ter de se ocupar dos trabalhos domésticos (73b-75), ainda se preocupa em aliviá-lo dos seus árduos trabalhos (71-73a). Apesar da situação miserável em que vivia, proscrita do *oikos* paterno e privada dos seus direitos de *eugeneia*, Electra não deixa de reconhecer que aquele homem simples se revelara um verdadeiro *philos* nas horas mais difíceis e, por isso, o seu sentimento é de gratidão.

Toda a cena está envolta numa atmosfera doméstica, propícia a reflexões deste tipo, que apareciam mais sintonizadas com as experiências de vida do mundo da audiência do que com a linguagem heróica própria de uma tragédia.

A mesma impressão se criava na cena seguinte (82-111) em que, depois de o Lavrador e Electra se terem retirado por um dos *eisodoi* (o da direita, em direcção ao rio) Orestes irrompia em cena, acompanhado por Píades e alguns servos (talvez dois) que transportavam alguma bagagem<sup>27</sup>. Toda a cena é preenchida por uma longa *rhexis* do filho de Agamémnon, que, tinha como destinatário intra-dramático o seu silencioso amigo. Mais uma vez, a *philia* é enaltecida como um nobre valor humano, mas agora, além de aparecer associada à *xenia*, constituía um motivo mais adequado à situação. Justificava, por um lado, a presença de Píades, que a tradição mitológica representava como um paradigma da amizade, por outro lado punha em causa a normalidade do casamento de Electra com Lavrador. Não se esperava que uma união matrimonial se baseasse, simplesmente, numa relação de *philia*, idêntica à que unia, por exemplo, Orestes e Píades.

Mas o facto mais surpreendente desta cena era que Orestes declarava ter regressado do exílio, pela vontade secreta de um deus e já nessa mesma noite, havia visitado o túmulo de seu pai, onde deixara as suas oferendas e cumprira os rituais habituais. O espaço cénico distendia-se, assim, para além do espaço físico da cena, induzindo o espectador a visualizar um elemento tradicional do mito, nesta peça ausente da cena mas possuir de uma simbólica presença dramática: o túmulo de Agamémnon.

---

<sup>27</sup> Essa é a interpretação de D. Raeburn (2000: 154-156) que, judiciosamente, observa que esta bagagem permanece durante algum tempo em cena, porque é apenas levada para dentro do casebre do Lavrador, depois de Orestes acreditar na veracidade dos oráculos de Apolo (v. 400).

É certo que, esta primeira aparição em cena de Orestes não se conformava aos parâmetros heróicos que caracterizavam figura tradicional do filho de Agamémnon, mesmo que seu regresso apresentasse o enquadramento tradicional: ele viera porque um deus tinha-lhe ordenado que regressasse e vingasse a morte de seu pai (87-89); mal chegara, visitara o túmulo paterno e realizara os rituais devidos (90-92); procurara inteirar-se da situação antes de cumprir o que o deus lhe ordenara (100). Porque havia estado exilado durante tanto tempo e a sua cabeça estava a prêmio, era natural que desejasse manter-se incógnito, para melhor se inteirar da situação. Por isso, quando vê uma serva aproximar-se (106) — que não reconhece como sendo Electra, pois não a via há muitos anos — esconde-se, cauteloso, para perceber se aquela era a pessoa certa para interrogar sobre a sua irmã. Com esta imagem dos dois amigos imobilizados e expectantes, Electra inicia a sua monódia, que preenche a parte final do prólogo e promove uma transição dramática adequada<sup>28</sup> para a parte que se segue: o párodo.

Neste novo cenário, em que os tons realistas foram tão cuidadosamente matizados desde o início da peça, Electra expunha a sua dor e o seu luto, utilizando o tom tradicional do ritual da lamentação<sup>29</sup>.

Os anapestos que introduzem as estrofes do primeiro par antistrófico (112-114; 127-129) revelam um significado predominantemente coreográfico, pelo contraste que estabelecem com os *metra* líricos do seu lamento. O movimento apressado de uma mulher enlutada<sup>30</sup>, com um pote de água à cabeça, combina-se com o ritual que pretende realizar, logo pelo nascer da aurora<sup>31</sup>.

As interjeições, as repetidas exclamações, os hipérbatos, as anáforas e outros recursos estilísticos típicos do *goos* utilizados neste canto monódico de Electra, realçavam não só o *pathos* pessoal da protagonista, mas também o seu

---

<sup>28</sup> As características métricas da monódia aproximam-na mais do párodo do que do prólogo e, neste caso particular, há a salientar a inclusão invulgar de um mesodo, depois de cada par antistrófico. Cf. H. Erbse (1884: 166-167) e M. J. Cropp (1988: ad 112-166). Para a análise métrica desta monódia, *vide* M. Oliveira Pulquério (1969: 109-113).

<sup>29</sup> Outras tragédias euripidianas apresentaram situações paralelas do lamento ritual pelos mortos. Cf. M. J. Cropp (1988: 107-8) e M. Lloyd (1986: 4-5)

<sup>30</sup> Cf. v. 106, onde Orestes repara que a sua ‘cabeça está rapada’ (κεκαρμένῳ κάραι), um sinal exterior de luto, que também podia simbolizar a condição servil de uma mulher.

<sup>31</sup> Cf. 104-105. Além de localizar, temporalmente, a acção, esta referência à aurora sugeria que o dia estava a clarear, o que permitira Orestes ver melhor a cena.

desejo de ver vingada a morte do seu pai. Essa é afinal a razão por que ela insiste em renovar as suas lamentações, diariamente, à noite e de madrugada.

Electra, o seu irmão e o seu pai aparecem assim, irremediavelmente unidos não só por laços genealógicos, mas pelo sofrimento aviltante que a vida lhes destinara: a humilhação dos filhos é um reflexo da morte ignominiosa do pai; o assassinio de Agamémnon, a causa inexorável do luto dos filhos e da sua vida infortunada. O *pathos* pessoal de Electra seria suplantado, ao longo da monódia, pelo paroxismo da dor que o seu pai teria experimentado, aquando da sua violenta morte: ferido por um machado ‘cruel’<sup>32</sup>, enquanto dava ao seu corpo o último banho corpo que, tragicamente, se transformara no seu ‘leito de morte’ (157-166).

Os repetidos lamentos da infeliz filha de Agamémnon ajustavam-se ao novo cenário realista do drama e, simultaneamente, criavam um tensão dialéctica entre o passado e o presente, o antigo e o novo, o mito e a realidade.

Em termos da construção interna do drama, estavam criadas as condições necessárias para que se concretizasse a *anagnorisis* dos dois irmãos (retardada para o Episódio II), que, inevitavelmente, levaria ao *mechanema* de tão esperada vingança. Apesar de o matricídio ser o evento trágico determinante da estrutura da peça, era importante que, desde o prólogo, a protagonista chamasse a atenção para as precárias condições da sua existência e para a dor que sentia por não ver a morte do seu pai vingada<sup>33</sup>. Por outro lado era também importante saber que o príncipe legítimo já havia regressado do

---

<sup>32</sup> A arma utilizada por Clitemnestra em *Agamémnon*. Cf. Ag. vv. 279, 1160. Vd. o comentário de M. J. Cropp (1988: ad 160). Em Sófocles (*El.* 97-99), Clitemnestra e Egisto também haviam matado Agamémnon com um ‘machado’. No entanto, nos vv. 164-165, refere-se que a arma do crime fora uma ‘espada’ (ξίφος), um indício de que a tradição era ambígua, nestes pequenos detalhes, e que Eurípidés, consciente ou inconscientemente, reflectia esta ambiguidade no seu texto. Quanto à responsabilidade do crime, este passo segue a versão sofocliana, atribuindo-a aos dois amantes.

<sup>33</sup> Sobre a evolução do carácter de Electra nesta peça, várias têm sido as interpretações, umas mais sombrias e acutilantes, outras mais moderadas e sensatas. Os julgamentos mais negativos sobre o carácter de Electra devem-se, principalmente, a autores como H. D. K. Kitto ([1931]1990: 242 sqq., G. M. A. Grube (1941: 302-303), M. Pohlenz ([1961]1978: 34-35), D. J. Conacher (1967: 201 sqq.) e Alain Moreau (1984: 77). Outro tipo de perspectiva mais simpática é adoptada por Froma I. Zeitlin (1970: 653), A. M. Michelini (1987: 188), e M. J. Cropp (1988: xxv sqq.), entre outros.

exílio, pois só ele podia executar, materialmente, a vingança<sup>34</sup>. A *anagnorisis* dos dois irmãos e a acção de retaliação encontravam-se dramaticamente motivadas, apesar de tudo indicar que, desta vez, haveria algumas surpresas.

Explorando as potencialidades cénicas do espaço teatral, Eurípides terá pretendido que, logo a partir do prólogo, o foco visual incidisse na figura da protagonista, estando ela presente em cena ou não. Um cenário heróico não se coadunava mais com a imagem de uma ex-princesa alienada do *oikos* e da *polis*, e, por isso, a reconfiguração trágica da saga de Orestes criava uma tensão dialéctica entre o mundo idealizado do passado e o presente vivenciado, distendendo por isso as coordenadas espaciais além dos limites visíveis da cena que, num plano imaginário, incluíam também os outros locais míticos, consagrados pela tradição. A situação preliminar do drama que não se confinava aos *realia* cénicos, tal como o destino da protagonista não podiam ser vistos apenas em função do presente dramatizado.

Com Eurípides, o velho tema dos filhos de Agamémnon conheceria, assim, uma configuração dramática original, em que o debate com o passado se exprimia em cena pela acção de figuras individualizadas, que encarnavam a tensão trágica entre o mito e a realidade.

---

<sup>34</sup> Como observa J. W. Halporn (1983: 103), a história de vingança, central nesta peça, encontra articulada com outra também ela muito importante: o regresso do príncipe legítimo do exílio e a libertação da princesa proscrita.

## BIBLIOGRAFIA SELECTA

- Aéliou, R. 1983. *Euripide Héritier d'Eschyle*. Vol I, II, Paris
- Agostino, V. d'. 1955. "Sul rapporto cronologico fra Elettra sofoclea e l'Elettra Euripides". *RSC* 3: 180-192
- Albini, Umberto. 1962. "L'Elettra di Euripide". *Maia* 14: 85-198..
- Arnott, P.D. 1973. "Euripides and the Unexpected". *G&R* 20: 49-64.
- \_\_\_\_\_ 1981. "Double the Vision: A Reading of Euripides'Electra". *G&R* 28: 179-92.
- Bain, D.M. 1981. "Euripides'Electra". *LCM* 6: 137
- Bond, G.W. 1974. "Euripides' Parody of Aeschylus" *Hermathena* 118: 1-14
- Brasete, Maria Fernanda. 1996. "A *anagnorisis* da *Electra* de Eurípides". *RUA* 13; 125-140.
- Conacher, D.J. 1967. *Euripidean Drama*. Toronto.
- Cropp, M.-Fick, G. 1985. "Resolutions and Cronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies". *BICS Suppl.* 43.
- Cropp, M. J. 1988. *Euripides Electra*. Warminster.
- Denniston, J. D. 1939. *Euripides Electra*. Oxford.
- Deserto, J. 1994. "O Agricultor na *Electra* de Eurípides". *Humanitas* 46: 111-121.
- Erbse, H. 1984. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin.
- Eisner R. 1979. "Euripides'Use of Myth". *Arethusa* 12: 153-174.
- Garzya, A. 1962. *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*. Napoles.
- \_\_\_\_\_ 1970. "Innovation Technique et Message Moral dans le Théâtre d'Euripide". *SCL*. 12: 39-47.
- Gellie, G.H. 1981. "Tragedy and Euripides'Electra" *BICS* 28: 1-12.
- Goldhill, S. 1986. "Rhetoric and Relevance. Interpolation at Euripides' Electra 367-400". *GRBS* 27: 157-171.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge.
- Grube, G. M. A. 1941. *The Drama of Euripides*. Methuen.
- Hammond, N. G. L. 1984. "Spectacle and Parody in Euripides'Electra". *GRBS* 25: 373-387.

- Halleran, M. R. 1985. *Stagecraft in Euripides*. London.
- Halporn, J. W. 1983. "The Skeptical Electra". *HSPH* 87: 101-118.
- Hartingan, K. V. 1991. *Ambiguity and Self-Deception*. Frankfurt am Main.
- Hourmouziades, N. C. 1965. *Production and Imagination in Euripides*. Atenas.
- Kamerbeek, J. C. 1960. "Myth et réalité dans l'oeuvre d'Euripide". *Entretiens sur l'Antiquité Classique* VI, Genova.
- Kitto, H. D. F. [1972] 1990. *A tragédia Grega* (trad. port.), 2 vol. Coimbra.
- Knox, B. M. W. 1979. *Word and Action, Essays on the Ancient Theater*. Baltimore-London.
- Kubo, M. 1966. "The Norm of the Myth: Euripides' Electra". *HSPH* 71: 15-31.
- Lembke, J.-Reckfor, K. J. 1994. *Euripides Electra*. Oxford.
- Lloyd, M. 1986. "Realism and Character in Euripides' Electra" *Phoenix* 40: 1-19.
- Luschnig, C. A. E. 1995. *The Gorgon's Several Heads. Studies of Alcestis, Electra & Phoenissae*. Leiden. New York- Köln.
- Michelini, A. M. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Wiscosin.
- Moreau, A. 1984. "Naissance d'Electre". *Pallas* 21: 63-82.
- Pohlenz, M. 1961. *La Tragedia Grega*. (trad. ital.) Brescia.
- Prieto, Maria Helena Ureña. 1966. *Da Esperança na Obra de Euripides*. Lisboa.
- Pulquério, M. de Oliveira. 1969. *Características métricas das monódias de Euripides*. Coimbra.
- Romilly, J. de. 1961. *L'Evolution du Pathétique d'Eschyle à Euripide*. Paris.
- \_\_\_\_\_ 1986. *La Modernité d'Euripide*. Paris.
- Ronnet, G. 1970. "Réflexions sur les Dates des deux Électres". *REG* 88: 63-70.
- Said, Suzanne. 1989. "L'Éspace d' Euripide". *Dioniso* 59: 107-136.
- Segal, E. 1977. "Euripidean Comedy". *PCA* 74: 33-34.
- \_\_\_\_\_ (ed). 1983. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford.
- Synodiou, K. 1988. "Electra in the Electra of Euripides". *Métis* 3:305-20.
- Taplin, O. 1978. *Greek Tragedy in Action*. London.
- Thury, E. 1985. "Euripides' Electra: An Analysis Through Character Development". *RhM* 128: 5-22.
- Vickers, B. 1973. *Towards Greek Tragedy*. London.
- Webster, T. 1967. *The Tragedies of Euripides*. London.

Winkler, J.-Zeitlin, F. I. (eds.). 1990. *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton.

Zeitlin, F. I. 1970. "The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*". *TAPhA* 101: 645-659.

Zuntz, G. 1955. *The Political Plays of Euripides*. Manchester.

\* \* \* \* \*

**Resumo:** Na *Electra* euripídiana, o lendário tema da vingança dos filhos de Agamémnon é actualizado numa representação dramática menos heróica e mais realista. As inovações introduzidas por Eurípides no tratamento do mito adquirem uma visibilidade funcional logo no prólogo, onde uma estruturação formal inusitada reconfigura as acções das personagens tradicionais num cenário estranho ao mundo da tragédia. A mudança de cenário e um prólogo mais extenso do que o habitual possibilitaram ao poeta uma recharacterização tragicamente visionária do espaço, do tempo e das pessoas do drama.

**Palavras-chave:** Eurípides; *Electra*; prólogo; espaço cénico; cenário realista; atmosfera anti-heróica; reconfiguração dramática; significado trágico.

**Resumen:** En la *Electra* euripídiana se actualiza el legendario tema de la venganza de los hijos de Agamenón en una representación dramática menos heroica y más realista. Las innovaciones que Eurípides introduce al tratar el mito ganan una visibilidad funcional ya en el prólogo, donde una estructuración formal insólita da nueva configuración a las acciones de los personajes tradicionales en un escenario extraño al mundo de la tragedia. El cambio de escenario y un prólogo más extenso que el habitual permiten al poeta una nueva caracterización trágicamente visionaria del espacio, del tiempo y de las personas del drama.

**Palabras clave:** Eurípides; *Electra*; prólogo; espacio escénico; escenario realista; atmósfera antiheroica; reconfiguración dramática; significado trágico.

**Résumé:** Dans l'*Electre* d'Euripide, le légendaire thème de la vengeance des fils d'Agamemnon se trouve actualisé par une représentation dramatique moins héroïque et moins réaliste. Les innovations introduites par Euripide, lors du traitement du mythe, acquièrent une visibilité fonctionnelle dès le début du prologue, dans la mesure où une inhabituelle structuration formelle reconfigure les actions des personnages traditionnels dans un décor qui est étrange au monde de la tragédie. Le changement de décor et la longueur du prologue permirent au poète d'établir une re-caractérisation tragiquement visionnaire de l'espace, du temps et des figures du drame.

**Mots-clé:** Euripide; *Electre*; prologue; espace scénique; décor réaliste; atmosphère anti-héroïque; reconfiguration dramatique; signification tragique.