

Electra no espelho

JACYNTHO LINS BRANDÃO

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Na parábase das *Nuvens*, para salientar as qualidades de sua comédia — que, “por natureza, é sensata” (σώφρων), não usa recursos fáceis para provocar o riso, mas “veio confiante em si mesma e em seus versos” (αὐτῇ, καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ’ ἐλήλυθεν)¹ — Aristófanes declara:

*Nūn οὖν Ἠλέκτραν κατ’ ἐκείνην ἥδ’ ἡ κωμῳδία
ζητοῦσ’ ἦλθ’, ἣν που πτυχῇ θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·
γινώσεται γάρ, ἥνπερ ἴδῃ, τὰδελφοῦ τὸν βόστρυχον.*

*Agora, então, como a famosa Electra, esta comédia
vem, buscando se por acaso encontra espectadores assim sábios —
pois reconhecerá, caso a veja, a mecha de cabelos do irmão.²*

A menção ao reconhecimento da “mecha de cabelos do irmão” não deixa dúvidas com relação a qual “famosa Electra” o comediógrafo se refere: a que, junto da sepultura do pai, reconhece a oferenda de Orestes. É natural que a madeixa de cabelos suponha o túmulo como cenário natural, uma vez que se trata da homenagem a um morto. Assim, teríamos como ponto de partida esses dois elementos: a madeixa e o túmulo, ambos presentes nas *Coéforas*, o que representa um forte argumento em favor da identificação daquela “famosa Electra” com a personagem de Ésquilo.

Entretanto, é importante notar que já em Estesícoro parece haver referência ao reconhecimento através da mecha de cabelos (τὸν ἀν-αγ[νωρισμὸ]ν διὰ τὸν βόστρυχον)³, o que indicaria que Ésquilo não teria sido o inventor do entrecho. De qualquer modo, a iconografia disponível mostra que

¹ *Nuvens* 537-544.

² *Nuvens* 534-536.

³ fr. 40 (*Oxy. Pap.* 29, 1963, ed. D. L. Page, fr. 2506 e, 11-13), que remete à *Orestéia* de Estesícoro.

o encontro dos dois irmãos parece ter conhecido seu sucesso após a premiação da tetralogia esquiliana, isto é, de acordo com a didascália, posteriormente ao concurso acontecido na primavera de 458.⁴ Com efeito, o interesse na figura de Electra não se manifesta nas artes visuais anteriormente ao século V, em que, conforme Gratia Berger-Doer, conhece duas fases.⁵

A primeira, que se estende até por volta de 460, centra-se na morte de Egisto, a que assiste também uma personagem feminina, identificada por uma inscrição, num dos vasos mais antigos, como Crisótemis,⁶ mas já em fragmento de um *stamnos* datado em 480, como Electra.⁷ Alguns especialistas sugeriram que a cena da morte de Egisto nos vasos áticos tenha sido inspirada por uma pintura monumental de fins do século VI, talvez inspirada, por sua vez, pela *Orestéia* de Estesícoro. Independentemente da impossibilidade de comprovação dessa hipótese, convém salientar que os antigos parecem ter um senso bastante aguçado para o diálogo entre literatura e artes visuais, desempenhando o teatro, como é natural, um papel importante nessa esfera. Para citar um exemplo tardio mas significativo no presente caso, ao descrever uma pintura mural relativa à morte de Egisto, Luciano cuida de observar que lhe parece que “o pintor tomou o modelo de Eurípides ou de Sófocles” (τὸ ἀρχέτυπον ὁ φραφεὺς παρ’ Εὐριπίδου ἢ Σοφοκλέους δοκεῖ μοι λαβεῖν).⁸

⁴ O mesmo parece acontecer com relação a outros entrecos, como a perseguição de Orestes pelas Erínias e sua purificação em Delfos. A propósito destas últimas, observa Haiganuch Sarian, “A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega”, in Neiva Ferreira Pinto e Jacyntho Lins Brandão, *Cultura clássica em debate: Estudos de arqueologia, história, filosofia, literatura e lingüística greco-romana* (Belo Horizonte 1987) 37: “O esquema adotado pelos ceramógrafos áticos é sem dúvida uma consequência da cenografia das peças de Ésquilo, onde não podia caber nenhum tipo de abstração”. O mesmo ponto de vista é reiterado pela mesma autora no *LIMC*, a propósito da representação das Erínias: “Les représentations théâtrales des *Euménides* ont manifestement joué un rôle très important à cet égard” (Haiganuch Sarian, “Erinys”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, tomo III: Atherion – Eros (Zürich und München 1986) 841).

⁵ Cf. Gratia Berger-Doer, “Elektra I”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, tomo III: Atherion – Eros (Zürich und München 1986) 718.

⁶ Cf. o Pintor de Berlim, *LIMC*, s.v. Aigisthos, figura 6.

⁷ Cf. *LIMC*, s.v. Aigisthos, figura 8.

⁸ Luciano, *De domo*, 23. Harmon observa que Sófocles deve ser o modelo (*Electra*, 1424 ss.), já que em Eurípides Egisto é morto antes de Clitemnestra; na ecfrase de Luciano, Píades e Orestes (o qual se julgava já haver morrido) “conseguiram entrar escondidos no palácio e matam, ambos, a Egisto; Clitemnestra já foi assassinada e se estende, seminua, sobre um leito...” Note-se que Electra não se encontra presente.

Na segunda fase, os artistas manifestam clara preferência por representar os dois irmãos junto do túmulo de Agamêmnon, fazendo com que seu encontro seja “a parte da Orestéia mais freqüentemente pintada na arte grega após 450” e a “que teve mais importante efeito sobre a arte”, ainda na avaliação de Berger-Doer⁹, o que poderia decorrer do impacto provocado pelas *Coéforas* de Ésquilo. Isso apenas confirmaria o que a mera existência das peças dedicadas a Electra por Sófocles e Eurípides já sugere:¹⁰ antes de tudo, a importância do tema na cena ática; em seguida, a relevância que a personagem de Electra passa a ter num entrecho tradicionalmente dominado por Orestes¹¹; finalmente, que o encontro dos irmãos, em vista do impacto provocado pela cena de reconhecimento como representada no palco, passa a ser considerado um ponto expressivo da trama, talvez mesmo como seu clímax (e não a morte de Egisto e Clitemnestra). O que me interessa aqui não é examinar cada um desses aspectos, mas tão somente o último, ou seja, aquela “famosa Electra” que reconhece o irmão, no interesse de observar como nos três maiores tragediógrafos o entrecho se transforma, por quais razões, visando a que objetivos.

As cenas pintadas

Nesse sentido, do ponto de vista da documentação iconográfica, importa reter os exemplos da produção do século V, considerando-se que a *Electra* de Eurípides terá sido levada a cena anteriormente a 413, e a de Sófocles por volta da mesma época. Como a primeira apresentação das *Nuvens* é datada em 423 e sua reelaboração, provavelmente para simples leitura, entre 420 e 417 (não se podendo determinar se a referência à “famosa Electra” constava de ambas as versões ou só da segunda),¹² podemos nos concentrar num período

⁹ G. Berger-Doer, op. cit., 718 e 709, respectivamente.

¹⁰ Outros dramaturgos trataram também do tema de Orestes em épocas posteriores, talvez com a participação de Electra: destaquem-se, no século IV, os poetas cômicos Aléxis de Túrios (*Orestes*) e Tímocles (*Orestaucleides*); os trágicos Carcino (*Orestes*) e Teodectes (*Orestes*).

¹¹ Na *Odisséia*, em que o destino de Agamêmnon e o exemplo de Orestes são insistentemente evocados, não há absolutamente nenhuma referência a Electra, parecendo mesmo que a tradição épica a desconhece por completo. Sobre o assunto, pode-se consultar Maria Helena de Moura Neves, “O tema de Agamênão na *Odisséia*”, in Neiva Ferreira Pinto, op. cit., 167-188.

¹² Ver Adriane da Silva Duarte, *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes* (São Paulo 2000) 132-153.

relativamente determinado, que compreende em torno de quarenta e cinco anos entre os anos cinquenta e a penúltima década do século V. Ora, o que se constata é que, tomando como base a documentação recolhida no *LIMC*, há um número significativo de exemplos do século IV, contra uma quantidade muito pequena do século anterior – em que pese a possibilidade de existirem motivos iconográficos criados em épocas anteriores de que recebemos registros apenas mais recentes.

Dentre os exemplares do século V, o mais antigo seria a cena pintada em lécito ático pertencente ao Museu Nacional de Nápoles, datado em 480-470, em que se vê o túmulo, numa forma pouco usual no restante da tradição, e, à esquerda, uma mulher e um hoplita barbado, que Haspels, Jacobsthal e Prag identificam como Electra e Orestes.¹³ A identificação é polêmica e muito incerta, motivo por que o testemunho da peça deve ser relativizado, sobretudo, no meu modo de entender, em vista da forma como estaria Orestes representado, como um homem maduro e não como um jovem: mesmo se tratando de documento anterior ao primeiro surgimento da cena no teatro de Ésquilo (cuja fonte poderia ser, portanto, a *Orestéia* de Estesícoro), parece que a tradição sempre representou Orestes como jovem, já que, na *Odisséia*, seu feito é rememorado para incitar o também jovem Telêmaco.

A placa de argila pertencente ao Museu do Louvre, procedente de Melos ou do Pireu e datada entre 460-450, é mais representativa: Electra está assentada nos degraus da tumba, detrás dela vê-se uma mulher idosa (identificada por Jacobsthal como sua ama), à sua frente se encontram três homens junto de um cavalo, que diferentes comentadores identificam, pela ordem, como Orestes, Pílates e um companheiro (cf. Conze), ou como Taltíbio, Orestes e Pílates (cf. Robert), ou ainda como Pílates, Orestes e um servo (cf. Jacobsthal). Sob a imagem da heroína encontra-se uma inscrição: ΑΛΕΚΤΡ[Α], que, mesmo que não seja autêntica, como querem Jacobsthal e Pragg, revela que sua identificação como Electra e, por consequência, de toda a cena como o encontro dos irmãos junto à sepultura do pai, é tradicional.¹⁴ Destaquem-se os elementos que concordam com exemplares mais recentes, que se acredita terem sofrido influência da representação das *Coéforas*: o túmulo como um altar, sobre degraus, em que se ergue uma coluna encimada

¹³ G. Berber-Doer, op. cit., 715, figura 54.

¹⁴ G. Berger-Doer, op. cit., 712, figura 24.

por um capitel;¹⁵ a presença da enócoa, indicando que acabam de ser feitas libações ao morto; Electra assentada na tumba, apoiando a cabeça com uma das mãos. Se os dois primeiros traços não se encontram em contradição com o que se pode depreender da peça de Ésquilo, o fato de Electra encontrar-se sentada no túmulo não é minimamente sugerido pelo texto, embora seja uma tradição iconográfica amplamente documentada, sobretudo nos vasos do século IV procedentes do sul da Itália.¹⁶ Como a peça se encontra danificada, não se pode ter certeza quanto à figura feminina que se vê atrás de Electra, mas nada impediria que se tratasse de uma das coéforas, aliás representadas, por Ésquilo, como mais velhas que a heroína.¹⁷

Da década de 440-430, recebemos três exemplares importantes. O primeiro, uma pintura ática (que é o registro ático mais antigo do encontro dos dois irmãos), em esquifo pertencente ao Museu Nacional de Copenhagen, procedente de Basilicata, na qual se vê a tumba, constituída de uma base com degraus e uma coluna onde se lê o nome de Agamêmnon, encimada por um capitel em forma de palma; Electra está à esquerda, atando uma fita em torno da coluna, e uma segunda mulher, à direita, segura uma bandeja contendo outras fitas; do outro lado do vaso encontram-se Orestes e Pílades, contemplando a cena;¹⁸ sobre o túmulo descansa um lécito, garantindo-nos que foram ou serão ainda feitas libações. O segundo exemplar é um relevo em argila, do Museu Nacional de Berlim, provavelmente de procedência mélia, em que Electra se encontra de pé diante da tumba, sobre um dos degraus, tendo uma hídria a seu lado, e Orestes se assenta no altar, com a espada na mão direita; a personagem assentada no degrau inferior seria Pílades (acredita-se que possa tratar-se do momento da invocação de Agamêmnon, posterior ao reconhecimento propriamente dito).¹⁹ Finalmente, temos outra placa de argila, pertencente ao Louvre e dita também “mélia”, com Orestes assentado numa pedra (supõe-se que perto do túmulo), após ter cortado a mecha de cabelo, olhando

¹⁵ Cf. o corifeu em *Coéforas* 106, “o túmulo de teu pai é como um altar” (βωμὸν ὡς τύμβον πατρός).

¹⁶ Dos 14 exemplos reproduzidos no *LIMC*, em apenas um (figura 14) Electra se encontra de pé.

¹⁷ Em *Coéforas* 171, o corifeu pergunta: “como, pois, sendo velha, com mais nova aprenderei?” (πῶς οὖν παλαιὰ παρ’ νεωτέρας μάθω;).

¹⁸ G. Berger-Doer, op. cit., 713, figura 34.

¹⁹ G. Berger-Doer, op. cit., 714, figura 42.

provavelmente Electra à sua frente e tendo a seu lado uma figura feminina (que segura, na mão direita, uma espécie de cesta – ou um vaso?).²⁰ A esses exemplos deve-se ainda juntar o manípulo de espelho procedente de Lócricio, do Museu Nacional de Reggio de Calabria, datado por Cameron na segunda metade do século V, em que Electra se encontra assentada, abraçando uma hídria, e se vê, entre os objetos pendurados no pilar da tumba, uma mecha de cabelos.²¹

Saliente-se que esses dois últimos exemplos são os únicos, em toda a série iconográfica, em que há alguma remissão à mecha de cabelos, aquilo que, segundo Aristófanes, tornava Electra famosa. Não tenho a pretensão de fazer com que a iconografia dependa das fontes textuais, pois acredito justamente que se trata de duas formas de representação que têm seus recursos próprios e sua própria tradição, ou, dizendo de outro modo, não se deve supor que um motivo plástico suponha sempre um texto – escrito ou oral – que o justifique. Conhecemos, na tradição grega, tanto entrecos transmitidos por textos que não têm correspondentes visuais (como a castração de Urano por Crono), quanto motivos visuais sem correlatos textuais – de que o exemplo mais famoso seria a perseguição de *Géras*, a Velhice, por Héracles.²² Assim, se as *Coéforas* podem ter influído na tradição iconográfica de Electra, isso deve ser entendido de um modo mais genérico, considerando-se alguns elementos possíveis da cenografia, basicamente a presença da tumba e das oferendas, sendo outros detalhes reformulados pelos pintores – como o fato de Electra poder aparecer assentada e com a cabeça sustentada por uma das mãos, o que reforçaria a representação do luto. Mesmo a presença da mecha de cabelos nos dois exemplos referidos não deixaria de ser pouco concludente para a determinação da influência das *Coéforas*, já que esse dado devia encontrar-se também na *Orestéia* de Estesícoro.

²⁰ G. Berger-Doer, op. cit., 714, figura 43.

²¹ G. Berger-Doer, op. cit., 712, figura 27. A figura 28 (comentário à p. 712), uma pedra de anel, datada entre 425 e 400, também é identificada como Electra, mas os traços me parecem pouco significativos: ela se encontra assentada em atitude de luto. Do século V (de cerca de 430), há ainda a peça referida à p. 715, n. 55, de que não se reproduz a imagem.

²² Ver Haiganuch Sarian, “A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega”, in Neiva Ferreira Pinto, op. cit., 15-49.

As cenas do drama

Assim, com tão pouco, voltamos à declaração de Aristófanes sobre essa famosa Electra que sabe reconhecer o irmão pela mecha de cabelos. Por que famosa? Ora, a motivação do cômico parece clara: como aquela famosa Electra é esta sua peça, que é “a mais sábia” de suas comédias (ταύτην σοφώτατ’ [...] τῶν ἐμῶν κωμῳδιῶν); ela saberá reconhecer os espectadores perspicazes (θεατὰς δεξιούς); e, assim, ele, o poeta, poderá vencer e ser considerado hábil (σοφός).²³ Trata-se, portanto, da mais sábia das comédias de um poeta sábio, a qual pretende encontrar espectadores também sábios — e nisso é que ela se parece com Electra. Em que pese a fama que a cena de reconhecimento através da mecha de cabelos possa ter tido, não parece que a referência se justificaria apenas com base nisso. Essa Electra serve de paradigma pois revelou-se também *sophé*, ao reconhecer os cabelos do irmão, na linha do que comenta Aristóteles, de forma elogiosa: “a quarta [forma de reconhecimento] é a que procede de silogismo, como em *Coéforas*: alguém parecido [comigo] chegou; ninguém é parecido [comigo] a não ser Orestes; logo, foi ele que chegou”.²⁴

Ora, se a opinião de Aristóteles se aplicaria ao conjunto da cena e a seu resultado final, é certo que o jogo dramático se apresenta mais complexo nas *Coéforas*. Acompanhemos seus sucessivos passos: ao descobrir a madeixa sobre o túmulo, a primeira pergunta de Electra é se “há alguém, além de mim, que a pudesse ter cortado?”²⁵, o que parece que poderia conduzir a um silogismo eficaz (alguém prestou homenagens a Agamêmnon; ninguém além de mim, a não ser Orestes, poderia tê-lo feito; logo, foi Orestes que voltou); entretanto, essa constatação apenas esboçada logo se encaminha para a observação seguinte: “estes [cabelos], pela cor, são muito semelhantes [...] aos meus próprios”²⁶ e “parecem-se mesmo com as madeixas [de Orestes]”²⁷, o que conduziria ao silogismo aristotélico.

²³ *Nuvens* 520-522. Trata-se do trecho inicial da parábase, assim traduzido por Adriane Silva Duarte, op. cit., 264: “Possa eu assim vencer e ser considerado talentoso, / porque supus que eram espectadores perspicazes / e era essa a mais sábia das minhas comédias”.

²⁴ *Poética* 1455 a: τετάρτη δὲ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὁμοίος δὲ οὐδὲν ἄλλ’ ὁ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν.

²⁵ *Coéforas* 172.

²⁶ *Coéforas* 174 e 176.

²⁷ *Coéforas* 178.

Todavia, esses indícios não se mostram suficientes para levar a qualquer conclusão sobre o regresso de Orestes, já que a própria Electra, interrogada pelo Corifeu se seu irmão teria ousado ir até o túmulo, admite que ele possa ter simplesmente enviado (ἐπεμψε) os cabelos como oferta ao pai, sem efetivamente ter voltado. A longa fala seguinte da heroína insiste na dúvida sobre quem teria feito a homenagem, dúvida que a deixa dividida entre dupla consideração (δίφροντις οὔσα): repudiá-la, caso se trate dos cabelos de um inimigo; associar-se ao luto, se forem os cabelos do irmão (ξυγγενής).²⁸

Nesse contexto é que se introduz o novo indício (τεκμήριον): as marcas de pés semelhantes aos de Electra, cujo contorno e cujo calcanhar coincidem com seus passos.²⁹ Esse novo sinal tem duas funções: de um lado, reforçar a semelhança entre o desconhecido que havia homenageado a tumba e Electra; de outro, garantir que a madeixa não foi simplesmente enviada, mas que Orestes de fato esteve junto do túmulo, já que não poderia ter enviado sua própria pegada. O que desejo ressaltar é que, se for verdade que o reconhecimento pela madeixa já se encontrava em Estesícoro, Ésquilo não está simplesmente reproduzindo um trecho tradicional, mas modificando-o de acordo com as necessidades do gênero dramático. Tanto é assim que, mostrando-se Orestes e declarando quem é, Electra só se convencerá pela apresentação, feita por ele, de mais duas provas: o local donde havia cortado a madeixa (“examina – σκέψαι – aproximando a madeixa de cabelo [...] do corte”)³⁰; e o tecido feito por Electra, decorado com uma imagem de caça (“vê — ἰδοῦ — este tecido”)³¹. É só então que se conclui o reconhecimento, compreendendo todos estes passos: a) alguém prestou uma homenagem no túmulo de Agamêmnon; b) os cabelos oferecidos são semelhantes aos de Electra — logo, deve ser uma homenagem de Orestes, que pode ter vindo fazê-la pessoalmente, ou pode tê-la enviado; c) as pegadas semelhantes às de Electra levam a supor que Orestes voltou sim, mas a dúvida persiste; d) Orestes

²⁸ *Coéforas* 183-204.

²⁹ *Coéforas* 205-210: καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον, ποδῶν ὁμοῖοι τ' ἐμοῖσιν ἐμπερεῖς. Note-se a ocorrência de *homoiói emoisin*, como no silogismo de Aristóteles.

³⁰ *Coéforas* 229-230: σκέψαι τομῇ προσθείσα βόστρυχον τριχός, σαυτῆς ἀδελφοῦ, συμμέτρου τῷ σῷ κάρᾳ.

³¹ *Coéforas* 231-232: ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός, σπάθης τε πληγᾶς ἔσιδε, θηρεῖον γραφήν.

mostra-se e declara quem é; e) Orestes mostra o local donde cortou a madeixa; f) Orestes exhibe o tecido com a cena de caça. O silogismo, portanto, parece ser eficaz apenas para a argumentação inicial de Electra com o coro, sendo que a prova definitiva é o tecido decorado – ou seja, de acordo com a classificação de Aristóteles, um “sinal” (σημείον), a forma menos artística de constituição desse tipo de entrecho.³²

Ora, a próxima modificação importante do *mythos* tradicional – como transmitido por poetas e pintores – encontra-se na *Electra* não só de Eurípides, como também na de Sófocles: a eliminação do túmulo de Agamêmnon do âmbito das coisas que se vêem, o que tem grandes conseqüências para a representação da cena de reconhecimento, bastando recordar que, na documentação visual, a tumba é um elemento indispensável para a identificação do tema.³³ O curioso, entretanto, é que tirar o túmulo do espaço da visão do público não implica eliminar o entrecho a madeixa de Orestes, embora Electra se apresente então antes como a que não a reconhece ou não quer reconhecê-la, ao contrário de suas antecedentes. A função, portanto, de reconhecer a madeixa será atribuída a outras personagens, cabendo à heroína pôr em dúvida esse argumento tradicional, que, conforme Aristófanes, a tornava famosa.

Em Sófocles, é Crisótemis que, tendo visitado o túmulo, relata à irmã o que viu e se responsabiliza pelas conclusões:

*Pois te digo tudo que presenciei:
chegando ao antigo túmulo do pai,
vi, escorrendo do alto da coluna, fios
de leite há pouco derramado e, à volta da base,
uma coroa de toda espécie de flores que há.
Vendo-o, tomou-me o espanto e examinei em torno
se porventura algum dos mortais estaria por perto.
Como percebi que o local estava de todo tranqüilo,
aproximei-me mais da tumba: vejo então, na sua
extremidade, uma madeixa recentemente cortada.*

³² Cf. *Poética* 1454 b, os *σημέια* podem ser congênitos (como o contorno dos pés) ou adquiridos; os adquiridos podem encontrar-se impressos no corpo (como o local donde foi cortada a madeixa) ou fora dele (como o tecido com a cena de caça).

³³ Sobre as datas das peças de Sófocles e Eurípides pouco sabemos, o que torna impossível analisá-las tomando a anterioridade de uma com relação à outra como critério. Entretanto, uma datação razoável para os textos que aqui nos interessam (excetuando-se o de Sófocles) seria a seguinte: Ésquilo — 458; Nuvens I — 423; Nuvens II — 420/417; Eurípides — antes de 413.

*Logo, infeliz, se imprime em minha
alma uma visão familiar, a do mais querido de todos
os mortais, ao ver esse vestígio de Orestes.
Tomando-o nas mãos, guardei-me de palavras vãs
e meus olhos logo se encheram de lágrimas de alegria.
Do mesmo modo, agora como então, tenho certeza:
essa oferenda não pode vir senão dele,
pois a quem mais conviria, senão a mim e a ti?
Porém não a fiz, disso estou certa,
nem foste tu. (...)
Só pode ser de Orestes essa homenagem.*³⁴

Antes de tudo, observe-se como um elemento importante migrou da cena para a narrativa de Crisótemis, que elabora o raciocínio apenas esboçado na peça de Ésquilo: há homenagens ao morto e ninguém mais poderia tê-las feito senão Orestes. O argumento da semelhança entre os cabelos é, portanto, secundário, estando apenas sugerido: diante da madeixa, Crisótemis recorda-se sim da figura do irmão, mas não porque constata alguma similitude entre os cabelos deixados no túmulo e os seus ou os de Electra. Pode ser que a cena de reconhecimento através dos cabelos fosse tão conhecida do público, em cenas pintadas e através dos poetas, que Sófocles não tivesse necessidade senão de referi-la. Entretanto, logo Electra descartará a hipótese de Crisótemis, pois acredita que Orestes está morto, conforme anunciara o Pedagogo na cena anterior. Assim, o máximo que ela admite é que as oferendas foram depositadas no túmulo em memória do próprio Orestes, agora também desaparecido.³⁵

O importante, contudo, é que, tornando sem valor o argumento tradicional relacionado com a madeixa, Sófocles abre espaço para construir uma cena de reconhecimento a seu gosto, composta do diálogo ágil entre Electra e Orestes, no qual, em primeiro lugar, este reconhece a irmã (quando, por acaso, o coro interfere na conversa dos dois para lembrar à heroína, chamando-a por seu nome: “nasceste de um pai mortal, Electra, pensa nisso”)³⁶ e, em seguida, dá-se a conhecer, apresentando como prova o anel com o sinete de Agamêmnon³⁷ — um σφραγίδιον, portanto, adquirido e externo ao corpo, do mesmo tipo que o tecido com a cena de caça esquiliano.

³⁴ *Electra* 892-915.

³⁵ *Electra* 932-933.

³⁶ *Electra* 1171.

³⁷ *Electra* 1222-1223.

A solução encontrada por Eurípides tem a particularidade de remeter não ao entredo em sua forma tradicional (o que parece que faz Sófocles ao julgar indispensável a referência à madeixa), mas à peça de Ésquilo, isto é, a um outro texto, ou, mais exatamente, a um outro espetáculo. Se considerarmos o comentário de Aristóteles sobre o silogismo de Electra nas *Coéforas*, que, como vimos, não cuida dos vários detalhes da cena, poderemos aquilatar o quanto Eurípides se mostra um leitor mais cuidadoso de Ésquilo que o filósofo.

Como Crisótemis em Sófocles, é agora ao Velho que havia criado Agamêmnon e salvado Orestes que compete narrar o que viu na tumba e fazer as deduções, mas não se trata mais de uma tumba genericamente considerada — que poderia ser a de Estesícoro ou dos artesãos — mas da que se vira, décadas antes, nas *Coéforas*. Com efeito, a ordem de apresentação dos indícios e do que deles se deduz é absolutamente a mesma: a) há oferendas (neste caso incluindo-se uma fogueira, uma vítima imolada, sangue espargido e a madeixa de cabelos louros), o que não poderia ter sido deixado no túmulo senão por Orestes;³⁸ b) Electra deve examinar (σκέψαι) se a cor de seus cabelos não é a mesma que a da madeixa, pois, já que geralmente os filhos do mesmo pai se assemelham no corpo, poderá saber se Orestes voltou; c) Electra deve ainda examinar (σκέψαι) a marca dos passos junto do túmulo, para ver se não serão da mesma medida que seus pés, o que constituiria mais uma prova; d) se Orestes voltou, Electra poderá reconhecê-lo pelo tecido da veste, feita por ela mesma, com a qual o Velho o salvou.

Quando afirmei que Eurípides é o melhor leitor desta cena de Ésquilo, tinha em mente que também sua Electra sabe que deve rebater cada um desses quatro argumentos da fala do Velho, que repete os raciocínios daquela outra famosa Electra — ou seja: num certo sentido, Electra debate consigo mesma (ou, se quisermos, mais exatamente, “consigo outra”). Se, em Ésquilo, a madeixa e as pegadas são suficientes para a elaboração do silogismo de Electra, já vimos que o reconhecimento só se processa de fato quanto Orestes exhibe dois sinais: o local donde foi tirada a mecha de cabelos e o tecido com a imagem de caça. Em Eurípides, a possibilidade de usar a penúltima prova não é aventada pelo Velho, até porque Orestes está fora da cena, mas não se descarta o sinal que pode ser fornecido pelo tecido. Assim, não importa que as

³⁸ *Electra* 509-519.

oferendas, a madeixa e a pegada sejam efetivamente de Orestes; o importante para Electra é *não reconhecer*, como uma espécie de avesso de si mesma. Nesse sentido, contra a possibilidade de que Orestes tivesse voltado e andasse escondido, ela argumenta:

*Não é digno de um homem sábio o que dizes, ó Velho,
se julgas que meu intrépido irmão foi obrigado
a voltar escondido para esta terra, por medo de Egisto.*³⁹

Do mesmo modo, com relação à semelhança dos cabelos, ela indaga:

*Como se assemelhariam duas cabeleiras,
sendo uma criada na palestra, de homem nobre,
e a outra abrandada pelo pente? Isso é impossível (ἀμήχανον).
Encontrarias madeixas semelhantes
também em pessoas não nascidas do mesmo sangue, ó Velho!*⁴⁰

Sobre as pegadas, ela continua:

*Como haveria, no solo pedregoso
daquela terra, uma marca de pés? Ainda que fosse possível,
o pé de dois irmãos não seria semelhante,
sendo eles homem e mulher: o masculino avantajar-se-ia.*⁴¹

Finalmente, no que se refere ao tecido, ela aponta, sem pejo, o absurdo da hipótese:

*Não sabes que, quando Orestes foi banido desta terra,
eu era ainda jovem? Mesmo se lhe teci o peplo
como, sendo então menino, usaria agora as mesmas vestes,
a menos que elas lhe tenham crescido com o corpo?*⁴²

Afirmar antes que é indiferente que a madeixa e as pegadas sejam de Orestes (que de fato visitou o túmulo e fez oferendas),⁴³ tanto quanto é indiferente que ele ande oculto (como anda: oculto “dos tiranos que governam esta terra”)⁴⁴, porque, no fundo, todo este diálogo entre o Velho e Electra pouco interessa para o desfecho da trama, tendo antes a função de abrir um vão através do qual a nova Electra possa contemplar a antiga, ver-se como num

³⁹ *Electra* 524-526.

⁴⁰ *Electra* 527-531.

⁴¹ *Electra* 534-537.

⁴² *Electra* 541-544.

⁴³ Cf. *Electra* 90-93.

⁴⁴ *Electra* 94.

espelho que lhe devolve sua imagem, porém invertida — além de que, evidentemente, no meio de um trecho trágico, trata-se, no mínimo, de um *intermezzo* cômico. De fato, se o sacrifício, a madeixa e a pegada garantem que o Velho, ao contrário do que crê Electra, raciocina bem, sendo correto deduzir desses indícios que Orestes voltou, a referência à vestimenta parece gratuita. Não se vê tal veste, Orestes não está com ela — ou seja, ela não tem nenhuma função para o reconhecimento.

É com relação justamente a esse detalhe que creio se impõe admitir que o interesse de Eurípides está em debater com Ésquilo, já que é na peça deste que, afinal, não uma veste, mas pelo menos o tecido com a cena de caça se encontra. Dizendo de outro modo: se os outros três indícios, mesmo tratados de modo paródico, encontram sua justificação na lógica do próprio texto (como o sacrifício e a madeixa tinham em Sófocles), a veste tecida por Electra só funciona como argumento no plano intertextual, como se o Velho só aventurasse essa possibilidade de reconhecimento porque se lembrasse de tê-la visto na peça de Ésquilo, de que ao menos os mais velhos, como ele, deveriam lembrar-se. Do ponto de vista dos efeitos paralelos que um espetáculo como o teatro pode sugerir e considerando-se a quebra de convenções que a cena em pauta supõe, ao introduzir numa tragédia uma espécie de *agôn* cômico, não descartaria mesmo que o Velho, que se qualifica como um “antigo resto de homem” (τόδε παλαιὸν ἀνδρὸς λείψανον)⁴⁵, pudesse estar aí representando o próprio Ésquilo. No jogo de espelhos entre as Electras (a velha e a nova), em certa medida, Ésquilo fala pela boca do Velho, como Eurípides parece fazê-lo pela boca de sua Electra. Esse debate não é absurdo, pois não só a crítica moderna recenseou os vários aspectos da postura de Eurípides com relação a seu antecessor,⁴⁶ quanto parece que os antigos o percebiam bem, a ponto de a rivalidade entre os dois servir de argumento para as *Rãs* de Aristófanes.⁴⁷

Assim, convém insistir em alguns dos aspectos acima discutidos, a saber: a Electra que reconhece os cabelos do irmão não parece que se possa identificar com nenhuma das três personagens cuja ação nos foi transmitida nas

⁴⁵ *Electra* 564.

⁴⁶ Ver Rachel Aélión, *Euripide héritier d'Eschyle* (Paris 1983) 113-143, com relação ao ciclo dos Atridas, com a bibliografia recolhida nas p. 143-144.

⁴⁷ Ver Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica literária na comédia grega: género dramático* (Coimbra 1983) 203-362.

Coéforas e nas duas *Electras*; em Ésquilo e em Sófocles parece que o entrecho tradicional do reconhecimento se desdobra sucessivamente, até o ponto de dobrar-se sobre si mesmo na cena de Eurípides, que não se contenta em tomar como referência o que poderíamos considerar como o *mythos*, mas debate com Ésquilo, para enfim retornar ao sinal mais tradicional, a cicatriz, presente já na *Odisséia*, embora não se trate mais de um marca decorrente de uma ação própria de heróis, como a caça, senão de pequenino indício deixado por uma queda, quando Orestes, sendo criança, perseguia um filhote de veado, durante uma brincadeira na casa de seu pai.⁴⁸ Isso mostra como, além do que se vê e se diz em cena, também o que se viu e se disse interfere na tradição do teatro ático, fazendo com que o mesmo não só possa constantemente inovar-se, mas, deixando explícita a consciência de sua própria história, contemplar-se como que num jogo de espelhos.

⁴⁸ *Electra* 573-574.

Electra no espelho

* * * * *

Resumo: Este trabalho analisa a cena de reconhecimento nas *Coéforas* de Ésquilo, na *Electra* de Sófocles e na *Electra* de Eurípides, visando a mostrar como a tragédia ática retoma não só os mesmos temas míticos transmitidos por pintores e poetas, mas leva em consideração também as próprias representações elaboradas pelos poetas trágicos, em busca de efeitos intertextuais.

Palavras-chave: Tragédia Ática; *Electra*; cenas de reconhecimento; intertextualidade.

Abstract: This study analyses the recognition scene in Aeschylus's *Choephoroi*, in Sophocles's *Electra* and in Euripides's *Electra*, aiming to show how the attic tragedy takes up not only the same mythical themes handed down by poets and painters, but also takes into consideration the performances developed by the tragic poets in order to achieve an intertextual effect.

Keywords: Attic tragedy; *Electra*; recognition scenes; intertextuality.

Resumen: Este trabajo analiza la escena de reconocimiento en las *Coéforas* de Esquilo, en la *Electra* de Sófocles e en la *Electra* de Eurípides, con la intención de mostrar cómo la tragedia ática retoma no sólo los mismos temas míticos transmitidos por pintores y poetas, sino que toma en consideración también las propias representaciones elaboradas por los poetas trágicos, en busca de efectos intertextuales.

Palabras clave: Tragedia ática; *Electra*; escenas de reconocimiento; intertextualidad.

Résumé: Ce travail analyse la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle, dans l'*Electre* de Sophocle et dans l'*Electre* d'Euripide, afin de montrer comment la tragédie attique reprend, non seulement les mêmes thèmes mythiques des peintres et des poètes, mais également les représentations élaborées par les poètes tragiques, à la recherche d'effets intertextuels.

Mots-clé: Tragédie attique; *Electre*; scènes de reconnaissance; intertextualité.

