

*Falsos Mensageiros: Electra de Sófocles*

*False Messengers: Sophocles' Electra*

Marta Várzeas  
Universidade do Porto. CECH  
martavarzeas@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-1550-4389

(Página deixada propositadamente em branco)

**RESUMO** – No último quartel do séc. V a.C. a tragédia ateniense parece passar por uma espécie de crise existencial que se manifesta na procura de novas formas e na questionação das velhas convenções que haviam definido o género. Algumas tragédias de Eurípides e comédias de Aristófanes, que caricaturiza cenas e personagens trágicos, são disso sinais evidentes. Sófocles não escapou a este movimento, mas a sua forma de lidar com as convenções teatrais nunca é, como em Eurípides, tão subversiva; e, em geral, evita o efeito cómico. No caso de *Electra*, o dramaturgo usa a cena convencional do Mensageiro por forma a envolver o espectador no jogo de verdade e de mentira que constitui o espelho da própria arte dramática.

**Palavras-chave** – Tragédia, Sófocles, Verdade, Ficção

**ABSTRACT** – In the last decades of fifth century BCE Athenian tragedy seems to go through a sort of existential crisis that manifests itself in the search for new forms and in the questioning of the old conventions that had defined tragic genre. Signs of this questioning can be found in Euripides' plays, as well as in Aristophanes' comedies, where the author plays with tragic scenes and characters. Sophocles' theatre did not escape this movement, but his dealing with theatrical conventions is never, as in Euripides, so subversive and, in general, avoids the comic effect. In *Electra*, the playwright uses the Messenger's scene in order to involve the audience in the game of truth and falsehood that mirrors dramatic art itself.

**Key-Words** – Tragedy, Sophocles, Truth, Fiction

Nas últimas décadas do séc.V a. C., já a tragédia tinha atingido um patamar de desenvolvimento que lhe permitia, ou reclamava, uma viragem para si própria. Como mostram, talvez mais claramente, as peças de Eurípides, a tragédia passa nesta época por uma espécie de crise existencial que se manifesta na procura de novas formas e na rejeição, com diferentes graus de visibilidade, das velhas convenções que haviam definido o género. A caricatura que Aristófanes faz de cenas, personagens e autores trágicos, é um sinal evidente do amadurecimento da consciência teatral da época. Outros sinais, disseminados pelos mais variados textos, mostram que as peças suscitavam críticas de teor propriamente teatral, relacionadas com a representação, o desempenho dos actores ou a verosimilhança de determinadas situações dramáticas.

A cena do Mensageiro, pelo seu elevado grau de convencionalidade, prestava-se a este tipo de abordagem crítica. Por isso ela é ridicularizada por Aristófanes em *Aves* e parodiada por Eurípides no *Íon*, onde o Mensageiro entra a correr, apressado, mas se demora exageradamente na descrição

pormenorizada de uma tapeçaria<sup>1</sup>. A mesma sugestão crítica surge na sua *Electra*, numa paródia à quase obrigatoriedade daquela figura nas peças, quando a protagonista, querendo saber o que se passara no exterior com Egisto, pergunta pelos mensageiros (v. 759) e imediatamente surge um<sup>2</sup>.

O teatro de Sófocles não escapou a este movimento introspectivo, por assim dizer, mas a forma como o dramaturgo lida com as convenções teatrais nunca é tão corrosiva: em geral, evita o efeito cómico, integrando a manipulação dos elementos mais convencionais da tragédia numa mensagem dramática de alcance mais vasto. É o caso de *Electra* em que o poeta apresenta um falso Mensageiro – o Pedagogo – e uma falsa *angelia*, envolvendo o espectador num jogo de verdade e de mentira que, na peça, funciona como uma espécie de espelho da própria arte dramática.

Embora já em *As Traquínias* Sófocles tivesse posto em cena a mentir o arauto Licas, personagem de quem igualmente se esperavam notícias verdadeiras, é em *Electra* que o dramaturgo convida expressamente o espectador a assistir à manipulação de um momento dramático típico. Começa por avisar, logo no prólogo, que a cena é falsa – e esta informação é muito necessária para os espectadores, dado que o Mensageiro surgirá com todos os dados tradicionais da caracterização da personagem, de modo a que esta não se distinga de uma verdadeira. Com efeito, também o Pedagogo apresenta as credenciais que garantem a fidedignidade do seu relato, pela afirmação de que estivera presente e tudo vira (761-763); faz referência à sua função específica (680); e constrói um discurso longo e abundante em pormenores descritivos. Numa espécie de processo intratextual, o autor parece retomar, com algumas diferenças, uma situação dramática anteriormente explorada em *Rei Édipo* – a da chegada do Mensageiro de Corinto trazendo a notícia da morte do suposto pai de Édipo. A pergunta sobre o lugar onde se encontra, a saudação à rainha a quem se destinam as notícias e a reacção desta são em tudo muito semelhantes entre as duas peças. A diferença substancial é que em *Electra* está tudo “às avessas”, pois não só a mensagem é completamente falsa, como falso é também o mensageiro. Por isso podemos dizer que este momento dramático convoca o espectador à reflexão sobre o próprio processo de criação da *angelia* trágica.

---

<sup>1</sup> De Jong (1991: 119) dá ainda como exemplo da mesma paródia os versos 176-271 de *Sicyonius* de Menandro. Cf. Lourenço 1994: 24.

<sup>2</sup> Cf. Winnington-Ingram 2003.

O acordo tácito que, em qualquer peça, se estabelece entre o dramaturgo e o público sobre o carácter ficcional do que se apresenta em cena não é, regra geral, chamado a intervir no decurso da representação das tragédias. O auditório aceita embarcar no jogo do “faz de conta”, irmanando-se ao fingimento próprio deste género teatral. Aqui, porém, o espectador é forçado a lembrar-se de que aquilo a que assiste é falso. Ainda assim, o modo como se joga o contraste entre o conhecimento do público e a ignorância das personagens tem pouco que ver com a ironia trágica que dá o tom a peças como *Rei Édipo* ou *Traquínias*. Nessas a ironia intensifica a situação de aparência, de ilusão, que é marca existencial das personagens e que as afecta a todas por igual, levando a que o espectador nelas se reveja, pelo sentimento de compaixão suscitado em cena. Daí que a mensagem dramática daquelas tragédias seja mais filosófica do que a de *Electra*, onde o engano é, por assim dizer, conjuntural, e atinge de forma diferente as personagens envolvidas, com consequências totalmente imprevistas. O efeito em Clitemnestra é o desejado — o de a fazer acreditar na morte de Orestes, para que se torne mais fácil a execução do plano de vingança. Mas *Electra* é apanhada nesta mesma armadilha, que a mergulha na dor e no desespero. O seu desconhecimento da falsidade das notícias que o suposto Mensageiro traz é fundamental para o espectador perceber o lado negativo do *dolos* cujos efeitos colaterais realçam, a meu ver, a ambiguidade moral da própria vingança<sup>3</sup>. E assim se confirma algo que o dramaturgo, no prólogo, ao manter separados os dois irmãos, já deixara sugerido: que as consequências e os riscos da mentira não foram devidamente ponderados pelos vingadores. A imprevisibilidade das consequências da *apate* trágica, quando os espectadores – neste caso, *Electra* – não foram previamente informados do carácter ilusório daquilo a que vão assistir, é uma das mensagens dramáticas destes episódios, para a qual Sófocles quis chamar a atenção do espectador. Por isso é que, ao contrário das *Coéforas* de Ésquilo ou da *Electra* de Eurípides, a sua peça é a única em que *Electra* ignora os planos do irmão.

A narrativa falsa do Pedagogo-Mensageiro corta rigorosamente ao meio a acção dramática, o que lhe confere um peso especial na economia do drama. O *dolos* joga-se a dois níveis nesta peça: ao nível da intriga, pela forma como influencia e determina o andamento da acção, como afecta as personagens em presença e a posterior actuação da protagonista; e ao nível teatral, porque, mais do que qualquer outra cena, lembra ao espectador

---

<sup>3</sup> A minha leitura da peça é, no geral, coincidente com a de Kells (1973).

o seu estatuto de espectador. De facto, como diz Barrett (2003: 157), “o Pedagogo não cria apenas dentro do mundo ficcional da peça um relato falso sobre Orestes que não se distingue de um verdadeiro; ele também cria dentro do mundo real do teatro uma ‘falsa’ *angelia* que não se distingue de uma ‘verdadeira’”.

Ao contrário de Orestes na peça esquiliana, o Pedagogo não se limita a dizer uma breve mentira, uma mentira funcional; antes, constrói uma narrativa ficcional inspirada em modelos poéticos facilmente reconhecíveis pelo público — o episódio da corrida de carros nos funerais de Pátroclo, em *Iliada* 23; e, de modo mais difuso, a linguagem celebratória das provas atléticas nos epínícios de Píndaro<sup>4</sup>. Mas, além destes, é a própria tragédia que emerge como hipotexto, porquanto, ao desempenhar o papel de Mensageiro, o Pedagogo imita uma personagem com uma longa tradição dramática<sup>5</sup>. O resultado é uma espécie de *mise-en-abîme*, em que o espectador ateniense assiste à representação da cena típica do Mensageiro, dentro da qual outros espectadores – as personagens Electra e Clitemnestra – estão a assistir à representação de um suposto Mensageiro. Trata-se, pois, de uma cena de “teatro-dentro-do-teatro”<sup>6</sup>, numa peça em que o problema do poder das palavras, associado ao da verdade e da mentira, e perspectivado em termos éticos, retóricos e poéticos, é, a meu ver, um dos temas principais. A própria construção da mentira pelo Pedagogo – ele mesmo uma espécie de actor-dramaturgo – traz consigo sinais de uma intrínseca ambivalência, pois levanta problemas não despididos, como o dos perigos da manipulação do *logos* poético-dramático, quando esvaziado de preocupações éticas.

Apesar da impossibilidade de uma narrativa ser totalmente objectiva, porquanto, como nota De Jong (1991: 65) com pertinência, todo o narrador é um focalizador, e a narração, nas palavras de Barrett (2003: 15) é sempre algo mais e algo menos que uma representação transparente, o

---

<sup>4</sup> Verde Castro (1982:70, 74) assinala, entre outras semelhanças com a poesia de Píndaro, a linguagem metafórica da luz associada à vitória, o elogio do *kairos*, e a apresentação triunfal, características presentes na *rhexis* do Pedagogo até ao verso 697. A visão homérica surge depois, no relato da corrida (698-711).

<sup>5</sup> Também Marshal (2006: 208) faz notar que “Sófocles usa o discurso do Pedagogo como um tipo representativo do discurso do mensageiro trágico.”

<sup>6</sup> Outros autores, como Ringer (1998) e Batchelder (1994) reconhecem o valor meta-teatral desta cena. Batchelder, a meu ver, erradamente, vai ao ponto de analisar toda a peça como uma construção metateatral, vendo referências ao trabalho dramaturgico nas figuras de Orestes e do Pedagogo.

certo é que do Mensageiro se esperava, pelo menos, um relato verdadeiro.<sup>7</sup> Convencionalmente esta figura apresentava as suas credenciais, afirmando-se como testemunha presencial dos factos, condição primeira da veracidade da sua mensagem. A insistência no *presenciar* e no *ver*, como garantia de conhecimento, evoca a autoridade dos aedos e aponta para a filiação épica das narrativas do Mensageiro na tragédia. Trata-se quase sempre de discursos longos, onde abundam pormenores descritivos, de modo a que seja possível ao ouvinte criar uma nítida imagem mental dos factos narrados.<sup>8</sup> A semelhança com a épica é intensificada, neste caso, pela quase paráfrase do texto homérico, que parece ser usada justamente para criar nos ouvintes – Electra e Clitemnestra – aquela adesão e prazer de que fala a epopeia a propósito da linguagem de Ulisses, mesmo quando as suas narrativas contam o sofrimento por que passou. A mentira do falso Mensageiro é uma narrativa resumida daquela que Homero conta nas *Iliada*, com tudo o que ela tem de altamente verosímil. De resto, a eficácia da mentira deriva precisamente da sua capacidade de criar algo semelhante à verdade, como Ulisses bem sabia fazer. Mas, ao usar a linguagem da tradição épica, o dramaturgo está igualmente a dizer que também essa é falsa. Por conseguinte, não é apenas a arte dramática que aparece aqui reflectida, mas toda a tradição literária, representada neste discurso ficcional.

Tudo isto determina a forma como o público acompanha a narrativa. Ele vai, de olhos abertos, para o mundo do “faz de conta”. Mas a reacção de Electra suscita uma compaixão que não permite ao espectador a entrega total ao encanto da narrativa. A resposta emotiva da protagonista, a sua dor, apesar de fundada numa objectiva mentira, não deixa de ser sentida como dor, desespero, desgraça. Por outro lado, o facto de o espectador saber da falsidade do que é contado em cena leva-o, por um lado, a estar mais atento às reacções das personagens e, por outro, a distanciar-se daquele mundo ilusório, assumindo claramente a sua qualidade de espectador. A sua atitude é, portanto, mais reflexiva, embora não incompatível com a fruição estética deste momento dramático<sup>9</sup>. Nesse sentido, consegue o dramaturgo

---

<sup>7</sup> Da fidedignidade do Mensageiro na tragédia é sintomático o desejo expresso por Electra em *Coéforas* (195 *sqq.*) de que o anel de cabelo por si encontrado pudesse falar “com a sábia voz de um mensageiro”, garantia única de conhecimento seguro. O diálogo entre o Corifeu e Egisto (847 *sqq.*) vai no mesmo sentido.

<sup>8</sup> Esta característica discursiva é parodiada por Eurípidés no *Ion*.

<sup>9</sup> Interessantes reflexões sobre a forma como o espectador acompanha esta cena encontram-se em Marshal (2006) 211-213.

criar uma espécie de espectador ideal, aquele que é enganado, como diria Górgias<sup>10</sup>, sem deixar que o engano lhe turve completamente a capacidade de discernir.

A complexidade de efeitos produzidos pelo discurso do falso Mensageiro orienta o auditório para a reflexão sobre o poder da linguagem poético-dramática. Começando por Clitemnestra, a narrativa do Pedagogo cumpre os seus propósitos, mas a primeira reacção da personagem tem algo de inesperado. Quando entra em cena, o Pedagogo vem convencido de trazer à rainha uma notícia feliz. Porém, depois de a ouvir, Clitemnestra passa por um momento de fragilidade que não parece ser falso, até porque logo a seguir reafirma o seu natural alívio por ver dissipada a ameaça de morte que sobre ela pendia. Recordem-se as palavras da esposa de Agamémnon (766-768, 770-771):

ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω,  
ἢ δεινὰ μέν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει,  
εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σώιζω κακοῖς. (...)  
δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς  
πάσχοντι μῖσος ὧν τέκηι προσγίγνεται.

*Ó Zeus, que dizer destas notícias, que são venturosas, ou terríveis, embora tragam proveito? É doloroso que eu salve a vida com a desgraça dos meus.*  
(...)

*Coisa terrível é ser mãe: mesmo que lhe causem dor, não é capaz de odiar os que deu à luz.*

Estas palavras de Clitemnestra são muito significativas dentro de uma cena construída para espelhar, segundo creio, a *apate*<sup>11</sup> dramática e a força dos seus efeitos. A rainha manifesta a sua compaixão não ao saber que o filho morreu, mas só depois de ouvir contar uma história sobre a sua morte. A resposta de Clitemnestra é, por isso, a indicação mais impressionante do poder da linguagem ficcional, que consegue arrancar da personagem, ainda que por breves momentos, um sentimento de compaixão pelo filho. Por seu lado, o Pedagogo desconhece o poder que as suas palavras contêm, por isso se surpreende com a reacção de Clitemnestra (769, 772), de que, clara-

<sup>10</sup> Cf. Plutarco *De glor. Ath.* 5.

<sup>11</sup> Sobre o conceito de *apate* vide Rosenmeyer (1955).



mente, não estava à espera<sup>12</sup>. Note-se, a este propósito, as semelhanças com o episódio do Mensageiro de Corinto em *Rei Édipo*. O significado dramático da chegada desse Mensageiro parece repetir-se em *Electra*. No *Tyrannus* o pastor de Corinto surge após uma prece de Jocasta a Apolo, pedindo uma solução para os seus problemas, solução que, depois de se afigurar como favorável, se revela, afinal, completamente desastrosa para todos. As suas palavras possuem uma força dupla, como diz Jocasta sem saber o verdadeiro alcance da sua afirmação, pois dizem uma verdade que só parcialmente o é: que morreu o pai de Édipo, o rei de Corinto, é uma notícia verdadeira porque Pólibo, de facto, morreu; mas falsa porque ele não é pai de Édipo. E esta sim é a informação que faltava — a decisiva para as personagens.

Em *Electra* pode falar-se igualmente da força dupla das palavras do Pedagogo. Tal como ele, também o tutor de Orestes desconhece a força da história que criou e vem contar. A forma negativa e perigosa como aquelas palavras afectam Electra — expressa quer no sofrimento, quer na temerária decisão de matar Egisto no episódio seguinte — mostram uma outra face da força das palavras de que nem o Pedagogo tem consciência, de acordo, aliás, com a concepção de linguagem expressa no prólogo por Orestes<sup>13</sup>. É evidente que, no final, as coisas correrão de acordo com os planos dos vingadores, mas tudo isto mancha o propósito e as acções das personagens.

A cena que se segue a esta performance do Pedagogo-Mensageiro vem acrescentar dados muito relevantes para a discussão sobre as questões da verdade e da mentira. O dramaturgo continua a “baralhar” os dados, pois Crisótemis surge como um outro Mensageiro, cuja mensagem resulta de um processo interpretativo da realidade vista (886, 923). Com efeito, num profundo contraste com o momento anterior, a irmã de Electra chega com novas acerca dos sinais que encontrou junto ao túmulo de Agamémnon e que interpreta como provas de que Orestes está perto. Com toda a sua verosimilhança, a personagem de Crisótemis representa, de certo modo, a reac-

---

<sup>12</sup> Diferente é a interpretação de MacLeod (2001: 123-125), ao considerar que o Pedagogo tem plena consciência do que está a fazer, e que todo o seu comportamento em cena se destina a arrancar a verdade acerca de Clitemnestra, que acabará por afirmar o seu contentamento pela morte do filho. Assim vê plenamente justificado o *dolos* que, nas suas palavras, “has the important function in establishing the justice of the matricide.”

<sup>13</sup> Aí Orestes justifica e defende a mentira em nome da eficácia persuasiva que levará à vingança, desvalorizando um uso ético da palavra. Vide a minha análise do prólogo da peça em Várzeas 2009.

ção contra a artificialidade do *angelos* tradicional, cujo papel se esgotava na sua função dramática – a de anunciar factos indiscutíveis e insuspeitáveis. Ela é o mensageiro mais verosímil, afirmando-se como um descodificador de sinais, abertos a outras leituras. Por isso, perante a desconfiança da irmã, e apesar de convicta do rigor da sua própria análise, pede-lhe um igual esforço de interpretação (880-890).

Electra, porém, confia mais na narrativa antes ouvida, por isso, sem se aperceber do erro em que ela própria labora, pergunta, (883-886):

Ηλ. οἴμοι τάλαινα· καὶ τίνοσ βροτῶν λόγον  
τόνδ' εἰσακούσας ὧδε πιστεύεις ἄγαν;  
Χρ. ἐγὼ μὲν ἐξ ἑμοῦ τε κοῦκ ἄλλου σαφῆ  
σημεῖ' ἰδοῦσα τῶιδε πιστεύω λόγῳι.

*El. Ai de mim, desgraçada, de que mortal ouviste essa história, a ponto de assim confiares nela?*

*Cr. Fui eu, por mim própria e não por outro, que, ao ver sinais claros, confiei nesta explicação.*

A ironia é flagrante: pensando que Crisótemis se deixou enganar por algum “contador de histórias”, Electra nada mais faz do que projectar na irmã a sua própria experiência de credulidade. Por seu lado, a resposta de Crisótemis põe em relevo a *angelia* merecedora de crédito: aquela que resulta de um trabalho pessoal de interpretação de sinais e não se confunde com o acolhimento passivo de uma história contada por outro. Electra, porém, evidenciando uma total rendição à narrativa do Pedagogo, desvaloriza os indícios apresentados por Crisótemis e acaba por convencê-la da veracidade da morte de Orestes. Além disso, perante a insistência desta em perceber os sinais, propõe uma outra explicação para eles, facto que, como afirma Blundell, sugere que cada pessoa interpreta as coisas de acordo com as suas próprias pressuposições<sup>14</sup>. O espectador sabe, porém, que, apesar de se basear em inferências, é a conclusão de Crisótemis que está certa e não a de Electra, que aceita passivamente o relato do falso Mensageiro. A intensidade absoluta das suas emoções tolda-lhe a capacidade de se distanciar e de discernir o falso e o verdadeiro num discurso encantatório a cujo sortilégio se rende como os ouvintes das narrativas de Ulisses na épica.

<sup>14</sup> Nota Blundell (1989: 181) que “Electra’s alternative explanation suggests, like her debate with Clytemnestra, that we interpret events in accordance with our own presuppositions.”

Ao encenar a própria essência da arte dramática, dizendo verdades através da criação de uma situação objectivamente falsa, ou ficcionada,<sup>15</sup> a cena do Mensageiro valida o fingimento e, portanto, a mentira, como um aspecto intrínseco à arte dramática, numa clara resposta à polémica contemporânea sobre as mentiras dos poetas. No entanto, com o relevo dado às consequências inesperadas do *dolos* nas personagens, o dramaturgo parece rejeitar uma concepção meramente ornamental da linguagem poética – narrativa ou dramática – e a redução da poesia à simples função de emocionar e dar prazer<sup>16</sup>. E assim afirma o seu real poder e consistência.

## Bibliografia

- Barrett, J. (2002). *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press.
- Batchelder, A. G. (1994). *The Seal of Orestes: self-reference and Authority in Sophocles Electra*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers
- Blundell, M. W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Jong, I. (1991). *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden: Brill.
- Fialho, M. C. (1992). *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra: INIC/CECH
- Kells, J. H. (1973). *Sophocles. Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lourenço, F. (1994). *Eurípides. Íon*. Lisboa: Colibri.
- MacLeod, L. (2001). *Dolos and Dike in Sophocles' Elektra*. Leiden: Brill.
- Markantonatos, G. (1976). "Dramatic Irony in the Electra of Sophocles", *Platon*, 28, 147-150.

---

<sup>15</sup> Já no prólogo de Ájax, numa cena de "teatro-dentro-do teatro", Sófocles sublinhava o poder da experiência teatral como forma de aprendizagem da verdade. Aí a lição que Ulisses aprende resulta do seu distanciamento em relação à "peça" a que assiste, qual espectador num teatro. Cf. Varzeas (2001) e Fialho (1992).

<sup>16</sup> Vários textos da época parecem resolver dessa forma o problema da falsidade poética. Tucídides (1.9, 10, 13, 21; 2. 41) distingue a poesia da história, dizendo que a primeira tem por objectivo deleitar os ouvintes e se caracteriza pelo exagero e pelo ornato, enquanto a segunda procura a verdade. O tratado anónimo *Dissoi logoi* (3.10) afirma expressamente que "os poetas não compõem os seus poemas com vista à verdade, mas aos prazeres dos homens".

- Marshall, C.W. (2006). "How to Write a Messenger Speech (Sophocles, *Electra* 680-763)", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Supplement 87, *Greek Drama III: Essays in Honour of Kevin Lee*: 203-221.
- Mossman, J. (2003). *Oxford Readings in Classical Studies: Euripides*. Oxford: Oxford University Press.
- Ringer, M. (1998). *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rosenmeyer, T. G. (1955). "Gorgias, Aeschylus and Apaté". *AJPh*, 76,: 225-260.
- Várzeas, M. (2001). *Silêncios no Teatro de Sófocles*. Lisboa: Cosmos.
- Várzeas, M. (2009). *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles: Entre Poética e Retórica*. Lisboa: FCG.
- Verde Castro, C.V. (1982). "La "muerte" de Orestes en la *Electra* de Sófocles", *Argos*, 6, 45-83
- Winnington-Ingram (2003). "Euripides: *Poiêtês Sophos*" in Mossman (2003).