

*A memória dos objectos:
A Electra de Eurípides em cena*

*Objects as memory:
Euripides' Electra on stage*

Jorge Deserto
Universidade do Porto
CECH – Centro de Estudos Clássicos e
Humanísticos da Universidade de Coimbra
jdeserto@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6755-9771

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – Qualquer leitor da tragédia grega deve ter a noção clara de que aquilo que o dramaturgo concebeu foi um espectáculo, algo destinado a ser ouvido, mas também a ser visto. É, por isso, impossível ignorar os vários adereços de cena que os textos das peças referem e é necessário lê-los e interpretá-los nessa dimensão visual, que nem sempre acompanha, que muitas vezes amplia e contradiz aquilo que o texto nos mostra. Uma tragédia como a *Electra* de Eurípides, ao tratar uma intriga também visitada por Ésquilo e Sófocles, ao usar com abundância adereços de cena, ao convocar a memória da audiência, remetendo-a para representações anteriores, torna-se particularmente adequada para exemplificar como podem estes adereços ser interpretados e valorizados enquanto chaves de leitura de magna importância. Uma vasilha, uma espada, uma cabeça que talvez não tenha sido separada do corpo, uma carruagem, um manto: este texto discute de que modo olhamos para estes objectos, mas também de que modo estes objectos olham para nós.

Palavras-Chave – tragédia grega, Eurípides, *Electra*, adereços de cena.

ABSTRACT – Greek tragedy, any Greek tragedy, was conceived by its playwright as a spectacle, designed to be heard, but also to be seen – and not as a text we may read in the quietness of our working office. Therefore, we must not ignore the several stage properties implied in the texts, and we must read them always trying to establish how they worked visually, what was their effect on the audience: they were not only hearing of them but also seeing them. Do stage props always agree with the text or do they eventually say something more or something else? Euripides' *Electra*, dealing with a myth that also interested Aeschylus and Sophocles, provides a very good ground for discussing this question. A pot, a sword, a head that may have been severed from its body (or not), a carriage, a cloak – in this paper I try to discuss the way we look at these objects, and the way these objects look at us.

Keywords – Greek tragedy, Euripides, *Electra*, stage properties.

1. Ouvir e ver

Os anos mais recentes têm conferido firmeza e alicerces à perspectiva na qual este texto assenta: o teatro grego não é apenas um texto, um conjunto de palavras estabelecido em papel após dura negociação com os manuscritos, nem foi pensado para ser fruído em horas de leitura silenciosa e metódica no aconchego de um gabinete, ou mesmo numa esplanada soalheira, sob o embalo de uma brisa primaveril. Tanto a tragédia como a comédia atenienses foram concebidas como espectáculo, como representação de personagens que agem diante de uma audiência, e essa dimensão visual, essa dimensão de objecto artístico pensado para ser também descodificado pelo

olhar, deve merecer-nos, e tem vindo a merecer nos tempos mais recentes, um estudo mais constante e atento¹.

A tendência contemporânea para encenar e para propor reinterpretações textuais e cénicas dos textos antigos – leituras e abordagens que vão claramente mais além do que uma simples dramatização das palavras dos tragediógrafos – tem igualmente contribuído para centrar a atenção sobre a forma como o teatro grego seria materializado em cena. De facto, ao trabalhar os textos da antiguidade para o palco, seja respeitando a palavra dos autores gregos, seja reinventando-a, muitas vezes de forma arrojada, as questões de encenação tornam-se mais prementes. Se o leitor, mais ou menos erudito, faz uma encenação, com um grau de elaboração variável, no teatro da sua mente, quem prepara um espectáculo tem de se preocupar com questões mais objectivamente técnicas, tem de procurar, de uma forma concreta, as melhores soluções para *dar a ver* um determinado texto. O que os tempos actuais nos têm trazido, através de uma mais constante confluência de interesses e cruzamento de propostas, é uma permanente reflexão conjunta, muitas vezes assente em exemplos práticos, sobre o modo de tornar visível o espectáculo que seria o teatro grego e sobre o modo de pensar criticamente essa dimensão visual.

Pensemos agora, por instantes, na realidade do espectador ateniense. Estava habituado a ouvir as grandes narrativas míticas. Ouvia-as desde o berço², mas também as ouvia, rodeado de milhares de pessoas, em grandes festividades públicas. Como é sabido, todos os anos, em Atenas, durante o festival das Panateneias, os poemas de Homero eram declamados num concurso de rapsodos. A tudo isto, a este permanente convívio aural com as grandes narrativas que conferiam identidade ao mundo grego, multiplicado por diversas ocasiões, de grande envolvimento cívico ou de maior recato, o que acrescenta o teatro? Acrescenta-lhe sobretudo a sua específica dimensão visual. Uma coisa é ouvir contar, mesmo com profusão de discurso directo, mesmo, portanto, com algum simulacro de dramatização, a história de Orestes, outra, tremendamente diferente, é *ver* Orestes a *viver* a sua história diante dos nossos olhos. É certo que sabemos que não é Orestes, mas o teatro, quando funciona, coloca-nos nessa zona indecisa entre a realidade

¹ Veja-se, neste mesmo volume, a interessante análise em volta da questão da máscara e da figura de Helena, da autoria de Francisca Gómez Seijo – também aí se toma como ponto de partida a indelével importância da tragédia grega enquanto espectáculo.

² Sobre este convívio com as narrativas míticas ao longo da vida, veja-se Buxton 2000, especialmente a primeira parte.

da representação, que não deixamos de reconhecer e até de avaliar criticamente, e a realidade da intriga que nos é apresentada, para a qual somos sugados e que nos envolve, sem que percamos, ao mesmo tempo, a consciência do artifício. O espectador ateniense via Agamémnon, ou Orestes, e isso teria para ele um efeito poderoso, porque era algo novo, porque era algo relativamente raro (as representações não aconteciam todos os dias, estavam rodeadas de uma solenidade própria que não pode ser escamoteada), porque era algo que ainda não estava afogado pela banalização. Isto significa também que, ao longo do século V, espectador de teatro terá progressivamente aperfeiçoado a capacidade de ler visualmente a dinâmica teatral, seja a partir das máscaras e das vestes, seja quanto a determinados aspectos da movimentação e da interacção cénicas, seja, ainda, no que respeita ao uso de determinados objectos e outros adereços, aos quais os espectadores terão aprendido, pouco a pouco, a atribuir significados, que, com o tempo, terão adquirido crescente complexidade, à medida que o próprio teatro também já se ia sentindo à vontade para assumir uma vertente mais auto-reflexiva. É também sobre essa complexidade, que a *Electra* de Eurípides ilustra exemplarmente, que este texto se debruçará, mais adiante.

O espectador contemporâneo, por mais que possa tentar a experiência, está largamente arredado de uma vivência similar. Vivemos num tempo saturado de imagens, nascemos e crescemos rodeados de personagens carregadas de informação visual, fomos educados a decifrar gramáticas visuais exigentes, que juntam ao teatro a fotografia, a televisão e o cinema – e tudo isto, queiramos ou não, contamina a nossa relação com um mundo ao qual não conseguimos aceder em estado de completa pureza. Há, por isso, que assumir o desafio com a necessária dose de compromisso: acedemos ao mundo do teatro antigo levando às costas uma bagagem com várias mãos cheias de séculos em cima, com inúmeras experiências literárias a pavimentar o caminho, e isso destrói em nós toda a inocência. Não podemos impedir que esta bagagem exista, do mesmo modo que não podemos parar o vento: temos apenas de a saber usar, tendo consciência do paradoxo que ela acarreta – ao mesmo tempo que limita a nossa apreensão do teatro grego na sua configuração original, ela amplia e diversifica a nossa capacidade de estabelecer relações e de criar linhas de leitura mais completas e complexas. Desde que reconheçamos no nosso trabalho essencialmente um esforço de recepção, e não um qualquer empreendimento arqueológico, desde que estejamos conscientes de que a nossa leitura estará sempre contaminada pelo tempo e pelas condições em que a fazemos, podemos pacificamente seguir adiante.

Num texto como este, que propõe uma reflexão breve acerca do uso de alguns adereços de cena na *Electra* de Eurípidés, convém, em primeiro lugar, pensar sobre a forma como, hoje em dia, vemos os adereços da tragédia grega. Como apenas temos acesso a um texto, o que vemos são os adereços que o próprio texto nos mostra, ou seja, aqueles que são referidos de forma explícita. A um primeiro olhar, isto poderia parecer uma limitação, no sentido em que estaríamos apenas a ter acesso a uma informação parcelar. Mas parece claro, afinal, que a tragédia grega sente a necessidade de referir explicitamente, por palavras, se não todos, certamente a esmagadora maioria dos objectos e adereços que usa em cena. Poderá explicar-se isto por a dimensão visual do teatro, certamente importante e definidora desta específica arte dramática, estar a dar os primeiros passos e ser ainda claramente dominada pela presença da palavra. Designar os objectos com a voz poderá ainda ser visto, nestes momentos iniciais, como caução para aquilo que o espectador tinha diante dos olhos, uma espécie de confirmação de autoridade, para que a audiência pudesse autorizar-se a trabalhar e a interpretar o elemento visual. Para além disso, poderá também entender-se simplesmente como ajuda, se aceitarmos, com Revermann (2013: 85), que a referência explícita aos adereços seria também motivada pelo facto de nem todos os espectadores os conseguirem ver devidamente, dadas as dimensões do teatro e o tamanho da audiência.

Assentemos, portanto, que a presença dos objectos não está desligada do texto. Uma outra reflexão se impõe entretanto: a presença dos adereços na enunciação textual cria também um efeito de condicionamento do olhar, ou seja, o momento em que são referidos é aquele em que a atenção do espectador é explicitamente requerida, é aquele em que o seu olhar é conduzido em direcção àquele adereço em particular. Isto não deixa de criar uma espécie de interessante, e eventualmente frutuosa, disjunção entre a liberdade de olhar, de que goza cada um dos elementos do público, e o modo como o texto, em determinados momentos, conduz e condiciona esse olhar. Ao mesmo tempo, um espectador experiente já poderia alimentar a expectativa a respeito do momento em que um adereço, entretanto visível, viria a ser explicitamente referido. Cria-se aqui, deste modo, um jogo de semi-revelação ou semi-ocultação que pode revelar-se muito interessante de seguir. Tentaremos ver, mais adiante, em alguns dos exemplos, de que modo o tempo da referência textual e o tempo do confronto visual podem apresentar-se como coincidentes ou divergentes, e de que modo isso pode enriquecer a nossa interpretação.

Há, ainda, duas outras dimensões que merecem consideração quando falamos de adereços de cena, ambas com alguma relação entre si. Por um lado, os adereços podem, de certa forma, autonomizar-se, podem confrontar o espectador, podem criar a sua própria linha de diálogo com o público, sustentando uma linha de leitura paralela, eventualmente discordante daquele que é o discurso das personagens. Quer isto dizer que, em várias ocasiões, os objectos adquirem uma voz própria, que acrescenta sentido ou que modifica o sentido daquilo que estamos a ouvir. Em segundo lugar, determinados objectos trazem consigo a sua própria história, uma história feita da sua identidade enquanto adereços que se repetem na prática teatral³. Por essa razão, há neles algo de permanente, que convoca o público para um constante exercício de memória, no qual efeitos cruzados de reconhecimento, nem sempre previsíveis, intervêm como multiplicadores de sentido, permitindo ampliar as leituras, seja reforçando uma linha de interpretação já existente, seja deslocando-a numa outra direcção, eventualmente inesperada, eventualmente surpreendente.

Sublinhei há pouco que o teatro grego dava os primeiros passos numa literacia do visual que é para nós, leitores e espectadores do século XXI, algo de natural e quase inato. Não significa isto que o olhar dos atenienses não tenha sido rapidamente adestrado pelos estímulos visuais das representações dramáticas – uma experiência constante com diversas formas de artes visuais, como a pintura e a escultura, certamente treinaria o olhar de um público exigente e culturalmente envolvido. Além disso, a própria prática teatral e o modo como alguns dramaturgos usavam os adereços, num apelo incessante quer à memória quer a capacidade de leitura da audiência, tornariam este jogo interpretativo cada vez mais intenso e mais complexo. Certamente que os espectadores não o recusariam. É nessa medida que a *Electra* de Eurípidés surge como um dos mais adequados exemplos para ilustrar essa complexidade e a natureza do envolvimento que esse desafio solicitava aos espectadores.

³ Como afirma Martin Revermann (2013: 80), os adereços de cena devem ser entendidos como “visualized mini-narratives in their own right, as stage objects with ‘stories to tell.’” Tordoff (2013) tenta chegar a uma definição de adereço de cena, reconhecendo no processo algumas dificuldades, e faz uma contagem dos adereços presentes nas peças conservadas de Eurípidés (bem como nas comédias de Aristófanes e de Menandro).

2. Eurípides, *Electra*: um exercício de memória

Como é sabido, a intriga em volta da vingança de Orestes é a única que nos fornece um testemunho simultâneo dos três tragediógrafos atenienses. Esta possibilidade de comparar o modo como cada um trata a mesma história abre-nos um conjunto de linhas interpretativas que nos estão vedadas em relação a muitas outras narrativas míticas visitadas pelo teatro grego. Por um lado, autoriza-nos a perceber o grau de liberdade que cada dramaturgo tinha na abordagem de um dado segmento narrativo pré-existente. Como é evidente, quer ao nível do desenvolvimento dos acontecimentos, quer ao nível do desenho e caracterização das personagens, são claras e visíveis as diferenças entre cada uma das versões. Por outro lado, tal não impede, antes autoriza e encoraja, que versões posteriores dialoguem, de forma mais explícita ou mais discreta, com aquela que abriu e pavimentou o caminho, e isso acontece de forma clara no exemplo de que aqui se fala.

Não vou preocupar-me com uma das questões sem solução a respeito destas peças, a saber, se a *Electra* de Eurípides é anterior ou posterior à de Sófocles. O tema tem sido discutido em torno de vários argumentos, tanto de natureza formal (a percentagem de resoluções do trímetro iâmbico, por exemplo), como de natureza contextual (eventuais referências, no êxodo da peça de Eurípides, à fracassada expedição à Sicília), todos eles alvo de defesa e de réplica, sem que se tenha chegado a qualquer conclusão firme e segura⁴. Talvez a forma mais sensata, e certamente a mais segura, de tratar este problema seja defender, com Finglass (2007: 3) que

differences between the *Electra* plays are better understood as the result of different responses to Aeschylus than as the later *Electra* reacting to the earlier, whatever the order in which they were performed.

Assumir que o diálogo que ambas as peças mantêm tem como referência fundamental *As Coéforas* pressupõe também aceitar a possibilidade de a obra

⁴ Panoramas breves desta questão podem encontrar-se em Cropp 1988: xlviii-li e Roisman/Lushnig 2011: 28-32. Estas duas autoras, por exemplo, ainda que valorizando a posição de Patrick Finglass a seguir citada, não deixam de sugerir que a peça de Eurípides será posterior, embora não pareçam dar-se conta de até que ponto o argumento usado (o desenho da personagem de *Electra*, cujas motivações pessoais e pequenez vingativa se entendem melhor se colocadas diante da elevação e da força da *Electra* de Sófocles) pode tornar-se reversível (por que não seria Sófocles a, de algum modo, reabilitar o carácter de *Electra*, dando-lhe a força e a dignidade que Eurípides lhe havia retirado?).

de Ésquilo ter sido alvo de reposição não muito antes das datas, extremamente incertas, em que as duas *Electras* terão visto a luz do dia, fosse uma reposição excepcional, fosse já um hábito instalado com alguma solidez⁵. Para lá de a reposição parecer indispensável, dada a distância temporal em relação à apresentação original da *Oresteia* (458 a. C.), este relacionamento intertextual leva-nos também a pensar na forma mais ou menos esclarecidas como o público ateniense lidaria com este tipo de diálogo entre peças e se este efeito seria pervasivo e atravessaria a maior parte da audiência, ou se, por outro lado, alcançaria apenas um número reduzido de espectadores⁶. É um tema importante, que não é adequado desenvolver neste momento – inclino-me, no entanto, para a hipótese de um público maioritariamente conhecedor e informado⁷. Seja como for, e esse é o ponto que efectivamente me interessa neste momento, para que o reconhecimento das referências às peças anteriores fosse real, os espectadores teriam de estar em contacto, de alguma forma, com a presença recente do texto de Ésquilo.

Aquilo para que a *Electra* de Eurípides convoca o público é, também, um exercício de memória. Sem ele, a leitura da peça do dramaturgo mais recente fica sempre incompleta. Assim, o passo seguinte deste trabalho será uma reflexão sobre o papel de alguns dos adereços de cena neste processo.

2.1 A vasilha

Quando entra em cena, na tragédia de Eurípides que leva o seu nome, *Electra* transporta à cabeça uma vasilha, com a qual se prepara para ir buscar água à nascente do rio. Se o olhar do espectador não deixará de prestar atenção a este objecto, a imediata referência no texto, logo nas primeiras palavras da princesa argiva, torna-o ainda mais evidente (vv. 54-59):

⁵ Referências fundamentais: *Vit. A.* 12, Philostr. VA 6.11, Ar. *Ach.* 9-12 e *Ra.* 868-9. Sobre este tema, vejam-se Lamari (2015) e Finglass (2015). Ambos os autores defendem uma prática de reposições constante e abundante, propondo uma data de início bem mais recuada do que o habitual. Finglass, que, no início do seu texto, propõe uma reflexão mais ampla sobre a questão das reposições, recorre a alguns argumentos escassamente convincentes (veja-se a sua interpretação da referência de Heródoto a *Tomada de Mileto*, de Frínico), mas outros há que merecem cuidada atenção.

⁶ Sobre este tema, veja-se a interessante reflexão de Revermann 2006.

⁷ Vejam-se, a este propósito, Revermann (2006: 107-114) e Deserto (2007: 42; cf. igualmente 19-33), onde se explora o conhecimento do público motivado pela participação constante em actividades corais. Trata-se de reflexões aproximadas, às quais se chegou, como muitas vezes acontece, de forma completamente independente.

ὦ νύξ μέλαινα, χρυσεῶν ἄστρον τροφέ,
ἐν ἧ τὸδ' ἄγγοσ τῶδ' ἐφεδρεῦον κάρη
φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι –
οὐ δὴ τι χρείας ἐς τοσόνδ' ἀφιγμένη,
ἀλλ' ὡς ὕβριν δεῖξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς –
γόους τ' ἀφίημ' αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί.

Ó noite negra, ama dos astros dourados, na qual, trazendo **este pote**, colocado aqui, sobre a cabeça, me dirijo à nascente do rio – não que tenha chegado a um tal grau de necessidade, mas para poder mostrar aos deuses a insolência de Egisto – e lanço ao éter imenso um lamento pelo meu pai⁸.

É esta a primeira imagem de Electra: uma mulher, com a aparência de uma escrava, sai da pobre casa onde habita e vai buscar água à nascente. Percebemos, quer pelo que diz agora, quer pelo diálogo subsequente com o Lavrador, seu marido, que não o faz por absoluta necessidade, mas por uma mistura, nem sempre clara, de motivos: quer mostrar ao mundo a injustiça de que se sente vítima, quer, ao mesmo tempo, executar as suas tarefas de dona de casa.

Depois de um breve diálogo com o Lavrador, cada um vai realizar as suas tarefas. E a peça como que recomeça⁹, com a entrada de um prudente Orestes, que procura a irmã e que vem, ao que parece, executar a vingança, mas que se sente mais confortável nesta zona de fronteira, bem afastada do palácio que ele quer recuperar, pois aqui será bem mais fácil encetar a fuga, se alguma ameaça se desenhar no horizonte. Quando Electra regressa, Orestes, depois de significativamente a confundir com uma escrava (vv. 107-111)¹⁰, oculta-se, juntamente com o seu silencioso companheiro, Pílates, e procura ouvir aquilo que ela vai dizendo, em busca de informações. E a filha de Agamémnon entoa um longo lamento, sob a forma de monódia.

⁸ Apresento estes versos de acordo com a ordem pela qual nos foram transmitidos, seguindo a opção de Roisman & Luschnig (2011: 37 e 98-9), que já era seguida na edição de Murray. A emenda de Diggle, embora compreensível, não parece necessária. Veja-se igualmente Cropp (1988: 103 ad. loc.).

⁹ Sobre este Prólogo e a sua “estrutura inusitada”, veja-se Brasete (2003).

¹⁰ Também este momento faz um poderoso apelo à memória dos espectadores, que certamente deveriam lembrar-se de como o Orestes de Ésquilo imediatamente distingue a irmã, no conjunto de mulheres que se aproximam do túmulo de Agamémnon (*A. Ch.* 16-18). O contraste com este momento torna-se extremamente poderoso se esse jogo de memória funcionar.

Nos primeiros versos deste canto (vv. 112-139) terá, ainda, sobre a cabeça, o recipiente no qual, supomos, transportará a água que foi buscar. Esse longo momento de visibilidade, que certamente condicionaria o movimento do actor neste primeiro par estrófico, não é sublinhado pelo texto. Tal não seria necessário, o olhar do espectador seria suficiente – e, por outro lado, o canto de Electra dedica-se a informação mais urgente, já que, sob o pretexto de lamentar Agamémnon, ela desvenda a sua identidade e, logo em seguida, lança um apelo ao irmão, cujo paradeiro desconhece e por cujo regresso anseia. Como informação, está aqui tudo aquilo de que Orestes precisava, mas o jovem príncipe continua no seu esconderijo. O segundo par estrófico, que completa a monódia, inicia-se por uma nova chamada de atenção para o objecto que Electra transporta (vv. 140-142):

Θές τόδε τεῦχος ἑμᾶς ἀπὸ κρατὸς ἔ-
λοῦσ', ἵνα πατρὶ γόους νυχίους
ἐπορθοβοάσω·

Levanta **esta vasilha** da minha cabeça e pouso-a, para que eu grite bem alto o lamento nocturno ao meu pai.

Pousada a vasilha, com ou sem o auxílio de uma escrava, Electra entoa o seu lamento¹¹. Esta imagem inicial, desdobrada nos dois momentos referidos, na qual o recipiente próprio para transportar água desempenha um papel eloquente, traz-nos um conjunto de elementos fundamentais. Por um lado, a par com a sua aparência, associa Electra a uma tarefa servil. Na *Iliada*, num dos mais tocantes momentos do poema, Heitor antecipa esta tarefa, incluindo-a no futuro de escravidão que desenha para Andrómaca

¹¹ É muito discutido se, neste momento, Electra tem o auxílio de uma escrava. Encontra-se uma súmula breve, mas esclarecedora, com remissões bibliográficas, em Roisman & Luschnig 2011: 116-117. Note-se que a miséria em que Electra e o Lavrador vivem não precisa de ser extrema para oferecer um claro contraste com o que seria viver num palácio real. No entanto, a forma como Electra a sublinha repetidamente não pode deixar de contrastar (e, por isso mesmo, de ser lido significativamente) com a possibilidade de a princesa ter uma serva ao seu serviço, como, aliás, o Lavrador já dera a entender, ao referir que Electra não precisava de se dedicar, ela própria, à tarefa de ir buscar água à nascente. Ainda a respeito da arquitectura deste par estrófico que termina a monódia, Wiles (1997: 104) coloca em paralelo o momento inicial da estrofe, em que Electra manda pousar a vasilha, e o início da antístrofe correspondente (vv. 157-159), em que se refere o fatídico banho lustral que selou o destino de Agamémnon.

(*Il.* 6.457), e esta referência homérica, pela forma como estaria enraizada na memória dos espectadores, representa uma clara indicação de leitura para o trecho presente¹². Por outro lado, coloca-nos diante dos olhos a nova situação em que esta Electra se encontra: longe do palácio real, casada com um Lavrador humilde, o que a distancia da tradição e do lugar que, aos nossos olhos, pareceria o indicado para que alguma vez a vingança tivesse lugar. Além disso, a Electra que cumpre as funções de uma humilde dona de casa vive um casamento fingido e, por isso, a sua presença no tecido social corresponde a uma terra de ninguém, ela que é simultaneamente mulher casada e donzela, ou seja, que é colocada por Eurípides numa situação extrema, que representa uma espécie de não existência.

É no contexto de toda esta informação que a vasilha de Electra ganha um significado ainda mais agudo. Activada a memória do público, ela vai contrastar ainda mais vivamente com o recipiente no qual a Electra de Ésquilo, ao entrar em cena, transporta as libações com que vai honrar a memória do pai, junto do seu túmulo. Também aí o recipiente é designado como *τεῦχος* (*A. Ch.* 99), mas está nas mãos de uma princesa que, embora profundamente desgostosa, se dirige ao túmulo do pai para, com toda a dignidade, elevar uma prece na qual se solicita a vingança – e que imediatamente é reconhecida pelo irmão e o reconhece. Repare-se, pois, como a vasilha da Electra de Eurípides é, em primeiro lugar, desvalorizada, ao ser transferida para um objecto de uso quotidiano¹³ (que, na elasticidade com que o Grego utiliza semanticamente este tipo de termos, pode ser designado pela mesma palavra, já que todas as que vimos – *ἄγγος, τεῦχος* – podem referir-se a recipientes com utilizações diversas). Mas esse deslocamento arrasta consigo também Electra, que, de algum modo, parece desligar-se de um mundo ao qual a tradição esquiliana a ancorava com alguma firmeza – e desligá-la do mundo, deixá-la a soltar o seu lamento aos astros (nem ao túmulo do pai, como em Ésquilo nem à cidade, como em Sófocles) é mostrar-nos uma figura em absoluto estado de desamparo.

Note-se, ainda, como um dos vocábulos já referidos (*τεῦχος*) poderia ainda activar a memória dos espectadores de outro modo, ao ser associado à morte, ao sofrimento, ou, mais objetivamente, ao recipiente no qual se

¹² Para o acto de ir buscar água à fonte ou à nascente com uma tarefa servil, vejam-se igualmente *Hdt.* 3.14 e *E. Tr.* 205-6.

¹³ Revermann (2013: 84) afirma que “Euripides, not exactly surprisingly, had a particular fondness for putting ordinary objects to ordinary use on the tragic stage”.

transportavam as cinzas dos mortos¹⁴. Bastaria que o público se recordasse de *Agamémnon*, a primeira das peças da *Oresteia*. Αί τεῦχος é usado por três vezes de forma particularmente ilustrativa: no v. 435, no longo Párodο, ο Coro fala das urnas fúnebres que regressam ao lar, em vez dos homens que partiram para a guerra; em 815, quando Agamémnon, acabado de chegar, saúda a cidade, fala na ‘urna sangrenta’ (αἱματηρὸν τεῦχος) na qual os deuses lançaram a sorte que conduziu à morte dos guerreiros e à destruição de Tróia¹⁵; mais adiante, no v. 1128, durante ο delírio de Cassandra, a princesa troiana antevê a morte de Agamémnon, dizendo que este cai ‘na urna cheia de água’ (<ἐν> ἐνύδρω τεύχευ)¹⁶. Todos estes exemplos conferem a τεῦχος um sentido algo sinistro, que não deixaria de estar presente na memória da audiência. O que Eurípidēs faz, ao retirar ο *glamour* ao objecto que Electra transporta consigo, é ο início de um processo que conduz a vingança dos dois irmãos para ο mundo dos homens comuns, com todos os efeitos perversos que a isso podem associar-se.

Também Sófocles não ficou imune a este tipo de objecto e às suas possibilidades significativas. Perto do início da sua *Electra*, é Crisótemis, irmã de Electra, quem se prepara para ir ao túmulo de Agamémnon depositar um conjunto de oferendas, a pedido de Clitemnestra. De um certo modo, Crisótemis repete, aqui, ο movimento da Electra de Ésquilo (leva oferendas ao túmulo), mas apenas a vemos no momento em que sai do palácio e em que Electra tenta, com sucesso, dissuadi-la de respeitar os votos que lhe tinham sido solicitados pela mãe. Crisótemis leva consigo, certamente, alguns objectos, a que ο texto se refere, genericamente, como τὰ ἐντάφια (v. 326) e τὰ ἔμπυρα (v. 405)¹⁷. Um pouco mais adiante, no v. 434, Electra irá refe-

¹⁴ Como veremos daqui a pouco, a propósito da *Electra* de Sófocles, ἄγγος pode ter conotação semelhante.

¹⁵ Neste mesmo passo, numa segunda referência, a urna é designada como κύτος (v. 816).

¹⁶ Manuel Pulquério, na sua tradução, superlativamente excelente, da *Oresteia* (1991: 71), traduz por “banheira cheia de água”, mas, depois, vê-se constrangido a traduzir ο verso seguinte (δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω, v. 1129) por “estou a falar-te do que acontece na banheira que mata à traição”. Talvez reservando para τεῦχος ο significado mais metafórico de ‘urna’ e deixando ‘banheira’ apenas para λέβης se evite uma desnecessária repetição. Note-se, no entanto, que λέβης é também usado em *Coéforas*, por Orestes, no sentido de ‘urna’, durante ο falso relato da sua morte, diante de Clitemnestra (cf. v. 686).

¹⁷ O primeiro será algo como ‘coisas que fazem parte de um cortejo fúnebre’ e, portanto, oferendas fúnebres. O segundo refere ‘coisas que se destinam a ser sacrificadas pelo fogo’. São, como se nota, designações extremamente amplas.

rir κτερίσματα ('oferendas') e λουτρά ('água lustral'). De todas estas indicações, não resulta claro o que o espectador efectivamente veria nas mãos de Crisótemis e o texto não tenta sublinhar a presença de qualquer espécie de recipiente, mesmo que ele fosse, de alguma forma, visível.

Acho, aliás, justo duvidar de uma visibilidade muito evidente, já que me parece que Sófocles pretende claramente que, em termos de objectos presentes em cena, a nossa atenção se centre na urna que supostamente transporta as cinzas de Orestes e que vai ser objecto de uma breve, mas intensa e emocional disputa entre os dois irmãos nos momentos que precedem o reconhecimento¹⁸. É este o recipiente com que o dramaturgo incita a memória dos espectadores, criando uma espécie de movimento inverso; se, em *Coéforas*, Electra chegava transportando um recipiente com o necessário para as libações, é agora Orestes que entra em cena com uma urna na mão. Sófocles designa-a usando os nomes τεῦχος (1114 e 1120), ἄγγος (1118 e 1205) e ainda κύτος (1142), todos eles suficientemente vagos para designar recipientes com finalidades diversas. É visível, ao mesmo tempo, o eco vocabular que percorre estas peças e que, naturalmente, incitará a audiência a associar estes objectos.

Em *Coéforas*, este adereço é predominantemente utilitário. Faz parte do encontro entre os dois irmãos, diante do túmulo de Agamémnon, e rapidamente é ultrapassado pelo próprio desenvolvimento: Electra reconhece Orestes, ambos se envolvem no poderoso e emocional *kommos* que vai lastrear e dar firmeza à resolução de vingança. O que Sófocles e Eurípidés nos vêm dizer, cada um à sua maneira, é que um adereço como este pode ser levado francamente mais longe, principalmente se os espectadores não tiverem esquecido o ponto de partida. Sófocles usa-o duplamente, de forma sábia: primeiro, no momento em que Crisótemis se dirige ao túmulo, num movimento em que o seu paralelo com a Electra de *Coéforas* não deixaria de chamar a atenção, o dramaturgo neutraliza o recipiente das libações, não o referindo e falando apenas vagamente de oferendas, deixando-nos na dúvida sobre aquilo que os espectadores efectivamente poderiam ver; mais

¹⁸ A força emocional de um momento como este é reforçada quando recordamos a pequena história contada por Aulo Gélio (*Noc. Att.* 6.5), segundo a qual Polo, um famoso actor, ao representar o papel de Electra, usou, como adereço, a urna que continha as cinzas do seu próprio filho, recentemente falecido (cf. Hall 2010: 311, que, por lapso, localiza o trecho em 6.4, e Mueller 2016; 112-113). Ao longo do quarto capítulo do seu estudo, Mueller (2016) dá particular atenção ao efeito criado por Sófocles e concede pouca atenção à vasilha euripídiana.

adiante, Sófocles realiza o movimento contrário, pois, ao centrar a nossa atenção na urna que, por momentos, Electra disputa a Orestes, ao referi-la criando um eco em relação ao texto de Ésquilo, o poeta cria um poderoso efeito, através do qual mentira e verdade, morte e vida se concentram intensamente naquele objecto, para depois, num golpe súbito, o esvaziarem e o reduzirem a nada – um efeito ainda mais intenso dada a forma como é diferente aquilo que sabe Electra e aquilo que os espectadores conhecem.

Quando Eurípidēs transforma este recipiente num cântaro para ir à fonte, não o faz de forma inocente. Reduz Electra e desliga-a do seu mundo. Esta vingança poderá acontecer, mas será forçosamente diferente. E isso está sinalizado, aos olhos de todos, desde o início.

2.2. A espada

Segundo Martin Revermann (2013: 77), “it is, I believe, not an understatement to call the sword *the* tragic prop.” O autor refere, neste momento, a forma como a espada aparece, de forma constante, representada em vasos que têm como referência o teatro, mas não custa aceitar a sua presença constante e eloquente durante as representações. A espada é um acessório que identifica o guerreiro, símbolo de força e de poder, de ameaça e de morte, muitas vezes¹⁹. É também por isso, por esse valor identitário, que faz sentido olhar para um momento particular, na *Electra* de Eurípidēs, no qual os nossos olhos são atraídos para uma espada.

No final do párodo, Electra apercebe-se subitamente de Orestes e Pílates, eventualmente acompanhados por dois servos, que saem do seu esconderijo e se dirigem a ela (v. 215). Reage com ansiedade excessiva, tenta a fuga, Orestes barra-lhe o caminho, tenta possivelmente agarrá-la (cf. v. 223); a tensão apenas abranda, um pouco mais adiante, quando Electra decide ceder ao domínio do mais forte (v. 227). É nesta intensa troca de palavras, acompanhada certamente de movimentação com intensidade correspondente, que Electra, quase no final, diante dos apelos à calma por parte de Orestes, pergunta:

καὶ πῶς **ξιφήρης** πρὸς δόμοις λοχᾶς ἐμοῖς;

Então por que é que, de espada na mão, esperas, emboscado, junto de minha casa?

¹⁹ Para um estudo longo do uso da espada, e de outras armas, no teatro grego, com especial referência para Ájax e *Filoctetes*, veja-se Mueller (2016: 15-41).

Como acontece algumas vezes, a tradução apresentada já faz uma escolha. De facto, ξιφῆρης pode significar apenas ‘armado com uma espada’. É, no fundo, uma questão de grau, já que não sabemos o que os espectadores estavam a ver – essa informação visual desfaria toda a ambiguidade. Sem desfazer a dúvida, a opção por um Orestes mais ameaçador, de espada na mão, parece congrega mais preferências – vejam-se, por exemplo, as traduções de Parmentier (1982: 200) e de Cropp (1988: 21), ou ainda as opiniões, ainda que cautelosas, de Raeburn (2000: 156) e de Roisman e Luschnig (2011:129-130). Mas também há quem defenda o contrário, sensível aos exemplos vários de ocorrências do termo significando apenas ‘portador de uma arma’ (cf. Lloyd 1986: 8).

Como disse, é, acima de tudo, uma questão de grau. Por um lado, seria natural que um jovem viajante, de linhagem elevada, viajasse armado, mais ainda ao entrar em território potencialmente ameaçador. Seria compreensível, igualmente, que naquele lugar remoto, afastado de tudo – aspecto que o texto já sublinhara devidamente, tanto no Prólogo como no Párodo – suscitasse natural alarme a presença de um estranho, armado, cujas intenções não pareceriam imediatamente claras. Ao verbalizar esse facto, mesmo se aceitarmos que Orestes tem a espada à cintura, Electra já instila na cena uma dimensão de violência, mesmo que apenas sugerida, que deixa no espectador uma pesada incomodidade, dado o seu conhecimento da identidade das duas figuras que estão em cena.

É um pouco por isso que apetece acreditar que Eurípides terá ido um pouco mais longe e terá colocado a espada na mão de Orestes. Os olhos do público ficam presos naquele objecto e na forma como ele parece contradizer as tentativas do jovem, um tanto desastradas, para acalmar a irmã. Além disso, também aqui se apela à memória conhecedora da audiência: quando, em *Coéforas*, Orestes sai do seu esconderijo e se dirige à irmã (v. 212 sqq.), não há qualquer reacção de temor ou de incerteza e o reconhecimento entre os dois irmãos, que imediatamente acontece, parece apenas a reunião feliz entre duas pessoas que estão destinadas a reencontrar-se. O contraste com esta reacção extrema de Electra, com o comportamento ameaçador de Orestes seria certamente sentido de forma aguda por um público que recordasse a peça de Ésquilo. Podemos até admitir, eventualmente, que Eurípides estará a criticar um certo artificialismo do seu antecessor, considerando pouco realista a ausência de qualquer receio por parte da princesa esquiliana, mas, mais do que isso, este desentendimento parece mostrar como estes dois irmãos não parecem capazes de reconhecer-se, colados a diferentes tradições que os desviam um do outro (Electra ansiando furiosa-

mente por uma vingança, Orestes claramente desconfortável no seu papel de vingador). Se ao menos Orestes não demorasse a dar-se a conhecer... Mas o diálogo vai decorrendo e o filho de Agamémnon parece fingir estar longe, mantendo um jogo periclitante com a sua identidade. Tendo tudo isto em conta, esta espada ameaçadora na mão de Orestes, claramente dirigida à pessoa errada, é apenas o sinal inicial, conspicuamente evidente, de um desencontro que o desenvolvimento do texto vai mostrar ser mais denso e mais profundo.

2.3. Egisto

Um dos mais interessantes aspectos da versão euripídiana da vingança de Orestes e Electra é a figura de Egisto. Não sendo personagem da tragédia, ao contrário do que acontece nas outras duas versões, em nenhuma outra Egisto é tão extensamente tratado, quer no que respeita ao amplo e circunstanciado relato da sua morte, quer no momento em que o seu cadáver é trazido para a cena e ele é alvo de um longo e acerbo discurso de Electra (é, portanto, a única versão em que Egisto morre duas vezes, trespassado primeiro pela arma de Orestes, trespassado em seguida pelas palavras de Electra).

Muito haveria, portanto, a dizer sobre a ausente presença de Egisto. No entanto, pretendo apenas debruçar-me sobre um pequeno pormenor de encenação, ainda que relevante.

Alguns estudiosos da peça colocaram a hipótese de o violento discurso de Electra contra Egisto ser proferido enquanto a princesa segurava a cabeça do padrasto (ou seja, para efeitos de encenação, segurava uma máscara que representaria a cabeça decepada de Egisto). A hipótese não surge a partir do texto do próprio discurso, antes parte de uma referência breve, no momento em que o Mensageiro anuncia a chegada iminente de Orestes (vv. 855-857):

ἔρχεται δὲ σοι
κάρα ἑπιδείξων οὐχὶ Γοργόνης φέρων
ἀλλ' ὄν στυγεῖς Αἴγισθον.

Ele está a chegar, trazendo para te mostrar não a face da Górgona, mas aquele que tu odeias, Egisto.

O texto não é claro e pode autorizar ambas as interpretações, mais ainda se jogarmos com a pontuação²⁰. A tendência maioritária dos comentadores mais recentes é a de achar que o corpo de Egisto não surge desmembrado e que não há, portanto, uma cabeça como adereço de cena²¹. De algum modo, mesmo sendo esta uma peça excessiva em alguns momentos, também me parece que se produziria, deste modo, um efeito emocional excessivo, direi mesmo desproporcionado. Quando Hammond (1984: 374), um dos defensores da presença da cabeça decepada do usurpador, sugere que se obteria aqui um efeito tão desagradável e perturbador como o da cabeça de Penteu, no final de *Bacantes*, está, ao contrário do que julga, a argumentar pela impossibilidade da presença deste adereço: de modo algum faria sentido construir aqui uma cena com o pendor climático (não é ainda ocasião para isso) ou o extremo de horror que representa a cabeça de Penteu naquele momento da peça. Por outro lado, o discurso de Electra, só pelo facto de ser produzido, roça, e eventualmente ultrapassa, a fronteira do decoro. As suas palavras, habilidosamente combinadas, vão sempre sobre o gume agudo daquilo que pode ser dito ou não, percorrendo temas de evidente melindre na boca de uma donzela, na boca de uma mulher. Defendo que a presença da cabeça de Egisto teria como particular efeito desviar-nos do conteúdo do discurso – e se adereços e palavras podem, por vezes, divergir ou conflitar, convém que, por excesso de ruído, não se anulem mutuamente, como julgo que seria aqui o caso.

Parecem demasiadas linhas para um adereço que se defende não existir. Mas o tempo vem a confirmar que ele existe como semente. No seu comentário, Roisman e Luschnig dão já conta dessa possibilidade, quando sugerem que “a director of the play in the 21st century might find it hard to forgo the beheading” (2011: 197). E, de facto, na *Electra* que, em 2015, Tiago Rodrigues reescreveu e encenou para o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, lá estava a cabeça de Egisto nas mãos de Electra (era, para o efeito, um saco de serapilheira, que conteria a cabeça de Egisto). E até serve

²⁰ Diggle (1981: 93) coloca uma vírgula a seguir a ἐπιδείξων. Roisman e Luschnig (2011: 64) eliminam a referida vírgula, tentando tornar mais claro que a referência a uma cabeça diz apenas respeito à Górgona, não a Egisto (o texto também parece eliminar a simetria, como sublinham Roisman e Luschnig (2011: 197), ao colocar o nome da Górgona em genitivo e o de Egisto no acusativo).

²¹ Atente-se em Cropp (1988: 157) e em Roisman e Luschnig (2011: 197). Raeburn (2000: 161-163) sugere que o discurso do Mensageiro cria a falsa expectativa de que Orestes irá entrar em cena com a cabeça de Egisto, expectativa que se revela gorada, contribuindo para esvaziar o discurso de Electra.

de pretexto para os dois irmãos reflectirem sobre si mesmos (Rodrigues 2015: 109-110):

ORESTES: Aqui tens a cabeça que imaginou a morte do nosso pai.
ELECTRA: Não a imaginou sozinha.
ORESTES: Aqui tens. Um presente para ti. Choras? Choras a morte do assassino do nosso pai?
ELECTRA: Não é isso. Estou feliz. Tenho vergonha de o dizer.
ORESTES: Vergonha, porquê?
ELECTRA: Segurar esta cabeça morta é o momento mais feliz da minha vida. A tua irmã é alguém cujo momento mais feliz de toda a sua vida é segurar um saco onde está uma cabeça humana.
ORESTES: E o teu irmão é alguém que oferece cabeças humanas como presente.
ELECTRA: Vês no que nos transformaram?
ORESTES: Talvez já fôssemos assim. Talvez só nos tenham dado a oportunidade de mostrarmos o que somos.

Veja-se como um adereço que provavelmente não estaria presente em Eurípides é aqui produtivamente usado, conduzindo a uma reflexão, com alguns laivos de amargura, que pode quase sumariar uma linha de leitura extensível à própria *Electra* de Eurípides: podemos entendê-la, sem grande dificuldade, como uma tentativa de mostrar Electra e Orestes como realmente são, afastando-os das figuras que protagonizam, em Ésquilo, uma vingança claramente mais idealizada. De facto, muitas das recriações do teatro da antiguidade nestes tempos contemporâneos mostram as personagens do mito a sentirem-se profundamente desconfortáveis na sua pele – o que é espantoso é que o próprio Eurípides já tenha feito isso, com bastante nitidez, nesta sua *Electra*.

2.4. O carro

Quando entra em cena, respondendo ao chamamento da filha, Clitemnestra faz-se transportar num carro e traz consigo um conjunto de escravas troianas que, já foi aventado, poderão acompanhá-la num segundo carro.

Esta hipótese da existência de dois carros merece alguma atenção e remete, desde logo, para o propósito fundamental do recurso a este adereço: trazer à memória dos espectadores a chegada de Agamémnon, na tragédia com o seu nome, e convidá-los a estabelecer um paralelo entre os dois

momentos. No Argumento de *Agamémnon* afirma-se que, nesta entrada em cena, o rei de Micenas se deslocaria num carro, enquanto Cassandra e os despojos trazidos de Tróia viriam num outro carro. Embora Taplin (1977: 304) rejeite essa possibilidade, e outros com ele, ela não deixa de ser tentadora, por duas razões fundamentais: tempo e concentração focal. Em primeiro lugar, e ao contrário do que acontece na *Electra*, o carro que transporta Agamémnon fica em cena durante muito tempo, pelo menos todo aquele que corresponde ao terceiro Episódio (vv. 783-974). Neste intervalo, o rei é acolhido pelo Coro, saúda a cidade, é recebido por Clitemnestra e tentado por esta a descer do carro colocando os pés sobre os tapetes de púrpura. Todo o foco deste episódio está centrado em Agamémnon, do mesmo modo que o foco do episódio seguinte, ainda mais longo, assenta em Cassandra e no seu delírio (vv. 1035-1330). Se as duas figuras estivessem juntas no mesmo carro, Cassandra, mesmo silenciosa, poderia representar uma fonte de dispersão ou distração. Um momento como a cena dos tapetes de púrpura exige concentração, demanda que o olhar do espectador não se desloque do eixo que vai de Agamémnon até àquela língua sangrenta que sai do palácio para o engolir. Por tudo isto, parece-me uma hipótese a ter em conta a existência de dois carros, de modo a que mais facilmente o espectador possa concentrar-se na personagem que, em cada um dos episódios, recebe o foco de atenção. Sugiro, por isso, que, no terceiro Episódio, o carro de Agamémnon ocuparia um lugar central, enquanto, mais distante, discreto, um segundo carro, com Cassandra e os despojos, esperaria a sua vez, suficientemente visível para ser notado, mas não de forma conspícua. Após a entrada do rei no palácio, durante o Estásimo, o carro de Agamémnon seria removido e o segundo carro preparar-se-ia para ocupar o seu lugar. No quarto Episódio, Cassandra permaneceria no carro possivelmente até começar a falar, já depois de Clitemnestra ter reentrado no palácio. Em algum momento, durante o episódio, o carro seria discretamente removido (não é impossível que fosse apenas no final).

Esta possibilidade – que, confesso, não parece ter muitos adeptos²² – que consequências tem na encenação da *Electra* de Eurípides? Apenas que, do meu ponto de vista, Eurípides replicaria fielmente o que acontecera em Ésquilo e, por isso, mesmo sem qualquer necessidade dramática,

²² Cropp (1988: 169) dá nota da possibilidade, sem particular convicção; Roisman & Luschnig (2011: 207) ignoram a hipótese. Para uma rejeição seca da presença de dois carros, cf. e.g. Rehm (2002: 189 e 369 n. 94) e Ley (2007: 77 n. 126). Defendem a presença de duas carruagens Hammond (1984: 375) e Raeburn (2000: 163-164).

se no *Agamémnon* tivessem aparecido dois carros, também Eurípides faria Clitemnestra chegar num primeiro carro, enquanto as escravas troianas a acompanhariam num segundo veículo. O que o dramaturgo pretende, aqui, é aproximar-se o mais possível da memória que os espectadores tenham da peça de Ésquilo, o que lhe interessa é sublinhar, o mais eficazmente possível, o paralelo entre os dois momentos²³. É particularmente transparente que Eurípides opera aqui uma espécie de inversão, colocando Clitemnestra no lugar de Agamémnon – ela agora como herdeira dos despojos de Tróia e da destruição da cidade. Deste modo, a ambiguidade que, nesta *Electra*, envolve a figura de Clitemnestra acaba por ser reforçada: torna-se mais evidente que devemos lê-la, em simultâneo, no papel de culpada e de vítima.

Uma questão que elementos de cena tão impactantes como as carruagens não deixam de levantar é a da administração do tempo. Não podemos esquecer que são veículos volumosos, puxados por dois animais que serão conduzidos, à frente, por dois extras silenciosos. Ao ler o texto é fácil negligenciar este aspecto, mas a verdade é que uma carruagem como esta demora algum tempo a manobrar, quer na entrada, quer na saída – e todo esse movimento prende a atenção dos espectadores. Michael Halleran (1985: 11-15) sugere, por exemplo, que os anapestos com que o Coro saúda a entrada de Clitemnestra têm também o propósito de dar tempo à manobra de entrada da carruagem. Pensar que o olhar do público era convocado e desafiado por outras solicitações para lá daquilo que o texto apresenta é ter em conta que este espectáculo era forçosamente mais completo e mais complexo do que aquilo que nos dá a superfície do texto. Considerá-lo é enriquecer a leitura que fazemos dele.

2.5. O manto²⁴

O final da *Electra*, antes da presença dos Dioscuros, é feito de um longo lamento lírico, um *kommos*, em que Electra e Orestes, finalmente próximos, finalmente irmanados no crime acabaram de cometer, dão conta de que o

²³ O pedido de Clitemnestra para que as escravas troianas saiam da carruagem, para depois a ajudarem a descer (cf. ἔκβητ' ἀπήνης, Τρωάδες – v. 998) ecoa as palavras que a mesma Clitemnestra profere por duas vezes em *Agamémnon*, primeiro convidando o marido recém-chegado a sair da carruagem (v. 905), depois fazendo o mesmo, com as mesmas palavras, em relação a Cassandra (v. 1033): ἐκβαίν' ἀπήνης τῆσδε. Que Eurípides mantenha estas palavras na boca de Clitemnestra diz tudo sobre a forma irónica e algo perversa como convoca a audiência para este exercício de memória.

²⁴ A referência a este manto que vai cobrir o cadáver de Clitemnestra surge aqui a partir de uma sugestão, gentil e avisada, de Maria Fernanda Brasete, a quem, reconhecido, agradeço.

derramamento de sangue é apenas só isso, sangue inutilmente derramado, e de que a vingança não traz qualquer espécie de conforto. Todos nos recordamos da importância que tem, na estrutura e desenvolvimento de *Coéforas*, o extenso *kommos* entoado por Orestes, Electra e o Coro (vv. 306-478). Aí, ao longo desse trecho, vemos Orestes a firmar a sua vontade e a interiorizar a necessidade de vingança, fazendo-a sua, integrando na pele aquilo que, até ao momento, era quase só uma terrível ordem de Apolo. Também aqui Eurípides não deixa de nos oferecer um eco distorcido, deslocando o *kommos* para o final, já depois do matricídio, e o que agora une os dois irmãos é o peso aniquilador da profecia de Apolo, bem como a consciência do seu crime e do desamparo em que ele os deixa.

Também aqui há um adereço que merece consideração. Na estrofe que começa no v. 1221, Orestes fala do seu manto e da forma como cobriu com ele os olhos, no momento de desferir o golpe, enquanto a mão da irmã guiava a sua. Na antístrofe, o mesmo manto é usado para cobrir o cadáver de Clitemnestra e para lhe esconder as feridas, num gesto de protecção que expõe gritantemente a contradição emocional que rodeia este crime. Mas, enquanto o corpo de Clitemnestra é coberto, de novo a memória dos espectadores é convocada: em *Coéforas*, depois do matricídio, Orestes também exhibe um manto, aquele tecido com que Clitemnestra enredou Agamémnon no momento em que o matou, e exhibe-o como prova de culpa da rainha e como reivindicação da justiça do seu crime. As palavras usadas para designar este objecto são as mesmas (πέπλος em *Ch.* 1000 e em *El.* 1227; φᾶρος em *Ch.* 1011 e em *El.* 1221e 1231), mas há uma abissal diferença: em Ésquilo há uma reivindicação de justiça (a *Dike* afronta a *Dike*), em Eurípides estamos no campo da perversão da *philia* que rege os laços familiares (cf. v. 1230); em Ésquilo, aquele tecido erguia-se como uma acusação, em Eurípides serviu para que a mão que segurava a espada pudesse desferir o golpe sem ver a vítima, serve agora para o gesto de pudor com que os filhos protegem o corpo da mãe que acabaram de matar. Todos os espectadores o vêem, todos olham para Clitemnestra de um modo distinto, é forçoso que assim seja. Com este manto, ou melhor, com a forma como este manto nos ajuda a recontar a história, tudo parece diferente. Apenas os deuses, que agora mesmo chegam, conseguirão pôr ordem no caos.

3. Palavras finais

De algum modo, este conjunto de objectos, que não esgota aquilo que podemos encontrar nesta *Electra*, é já suficientemente eloquente para per-

cebermos que há toda uma dinâmica visual, sinalizada, ainda que de forma largamente imperfeita, pelo texto, que acrescenta camadas de interpretação e que merece leitura atenta e um esforço particular de exegese. Ao lado do texto, confirmando-o, ampliando-o, uma ou outra vez discutindo com ele, estes objectos têm voz própria e carregam consigo a memória de uma materialização muitas vezes repetida. Ouvi-los, atentar no que dizem, é necessário e obrigatório.

Bibliografia

- Brasete, M.F. (2003). “Estrutura e espaço cénico no Prólogo da *Electra* de Eurípedes”. *Ágora – Estudos Clássicos em debate*, 5, 7-22.
- Buxton, R. (2000) [1994]. *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*. Madrid: Cambridge University Press.
- Cropp, M.J. (1988). *Euripides. Electra*. Warminster: Aris & Phillips.
- Deserto, J. (2007). *A personagem no teatro de Eurípedes: tradição e identidade na Electra*. Coimbra: Universidade de Coimbra (dissertação de doutoramento).
- Finglass, P.J. (2007). *Sophocles. Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finglass, P.J. (2015). “Ancient reperformances of Sophocles”. *Trends in Classics*, 7 (2), 207-223.
- Hall, E. (2010). *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press.
- Halleran, M.R. (1985). *Stagecraft in Euripides*. London and Sydney: Croom Helm.
- Lamari, A.A. (2015). “Aeschylus and the beginning of tragic reperformances”. *Trends in Classics*, 7 (2), 189-206.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*. Chicago and London: The Chicago University Press.
- Lloyd, M. (1986). “Realism and character in Euripides’ *Electra*”. *Phoenix*, 40, 1-19.
- Marshall, C.W. (2000). “Theatrical references in Euripides’ *Electra*”. In M. Cropp, K. Lee & D. Sansone (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois Classical Studies, vols. 24-25 (325-341). Urbana: Stipes Publishing.
- Mueller, M. (2016). *Objects as Actors: Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago, University of Chicago Press.
- Parmentier, L. & Grégoire, H. (1982). *Euripide -Tome VI: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*. Paris: Les Belles-Lettres.
- Pulquério, M.O. (1991). *Ésquilo. Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Lisboa: Edições 70.

- Raeburn, D. (2000). "The significance of stage properties in Euripides' *Electra*", *G&R* 47: 149-168.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- Revermann, M. (2006). "The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens". *JHS*, 126, 99-124.
- Revermann, M. (2013). "Generalizing about props: Greek drama, comparator traditions, and the analysis of stage objects". In G.W.M. Harrison & V. Liapis, *Performance in Greek and Roman Theatre* (77-88). Leiden/Boston: Brill.
- Rodrigues, T. (2015). *Ifigénia. Agamémnon. Electra*. Lisboa: Bicho do Mato.
- Roisman, H.M. & Luschnig, C.A.E. (2011). *Euripides' Electra. A commentary*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press.
- Tordoff, R. (2013). "Actor's properties in ancient Greek drama: an overview". In G.W.M. Harrison & V. Liapis, *Performance in Greek and Roman Theatre* (89-110). Leiden/Boston: Brill.
- Wiles, D. (1997). *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.