

SEPARATA DA
Revista da Universidade de Aveiro • Letras

A ANAGNORISIS NA *ELECTRA* DE EURÍPIDES

Maria Fernanda Brasete



1996 — nº 13

A *anagnorisis* na *Electra* de Eurípides*

Maria Fernanda Brasete

Universidade de Aveiro

Muito se tem escrito desde os finais do século XIX sobre a cena que, na *Electra* de Eurípides, conduz ao reconhecimento entre os dois irmãos, geralmente entendida como uma paródia mais ou menos séria da cena homóloga das *Coéforas*¹ de Ésquilo. As inter-relações linguísticas e literárias das duas peças foram suficientemente documentadas para se aceitar, hoje, a autenticidade dos vv.518-44² e supor que Eurípides escreveu a sua *Electra* com o texto esquiliano no pensamento. Na antiga dramaturgia grega, muitos outros exemplos de *reprises* literárias se poderiam citar, e particularmente atinentes ao texto euripídiano, mas nenhum deles suscitou tão acesa polémica, dividindo tão fortemente os críticos em detractores e apologistas de Eurípides.³

Não temos conhecimento de qualquer estudo que, anteriormente ao século XIX, se tenha ocupado deste assunto. Da Antiguidade, também não há qualquer notícia que

* Este artigo é uma versão reescrita e ampliada do terceiro item da Introdução da Dissertação de Mestrado, "Eurípides, *Electra* - Introdução, versão do grego e notas", apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1991.

¹ Segundo N.G.L. Hammond "Spectacle and Parody in Euripides' *Electra*", *G&R* 25 (1984) p. 379, outros passos das *Coéforas* foram parodiados na peça euripídiana talvez porque "Euripides was stimulated to make his parody by a recent revival of Aeschylus' *Oresteia*". O conjunto das três tragédias — *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*— foi representado no ano de 458 a.C. A peça de Eurípides é inquestionavelmente muito posterior, apesar de, ainda hoje, não ser possível atribuir a *Electra* uma data precisa. Se alguns autores como J. D. Denniston, *Euripides, Electra*, (Oxford, 1939) pp. xxxiii-xxxiv, preferindo valorizar as alusões histórico-literárias presentes no texto da peça, aceitam o tradicional ano de 413 a.C., outros recorrendo a critérios métricos e estilísticos, como por exemplo M. Cropp e G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides*, *BICS* Suppl. 43 (1985) pp. 23 e 60-61, antecipam a data provável para 420-19.

² Entre os autores mais antigos, defensores da ablação dos vv. 518-44 podemos referir A. Mau (1982) e E. Fraenkel (1955). Para uma melhor compreensão deste problema vide a excelente e completa resenha histórico-crítica elaborada por G.W. Bond, "Euripides Parody of Aeschylus," *Hermathena* 118 (1974) 1-14. Mais recentemente, os argumentos de D. Bain, "[Euripides], *Electra* 518-44", *BICS* 24 (1977), em detrimento da autenticidade dos versos em questão, foram refutados de forma convincente por G. B. Donzelli, "Euripides, *Electra* 518-44", *BICS* 27 (1980) pp. 109-119.

³ De entre os que reagiram à onda difamatória encabeçada por Schlegel, Patin e Wilamowitz, salientam-se, por exemplo: Murray, Verral, Denniston, Ronnet, Puci e Bond.

ateste a veracidade de uma contenda literária entre os dois poetas, a qual, possivelmente, não passou de tema de uma famosa comédia de Aristófanes: *As Rãs*.⁴

Os dois principais aspectos que desencadearam uma reacção, muitas vezes desfavorável, ao referido passo de *Electra*, foram o retardamento do reconhecimento entre os dois irmãos e a cena que o precede: "o exame dos indícios".

Eurípides retoma, na sua peça, o tema que Ésquilo havia versado nas *Coéforas*; sendo, assim, previsíveis algumas e significativas analogias entre as duas peças, não só ao nível temático, como também ao nível formal. Por outro lado, o aparecimento de uma cena de *anagnorisis* em *Electra*, não se torna problemática pela sua excentricidade, pois como nota, a propósito, Rachel Aéliion, "l'*anagnorisis* tient une place essentielle dans le thème du retour dans toutes les tragédies d'Euripide où figure ce thème, en particulier dans celles où, comme dans les *Choéphores*, le retour est associé à la vengeance"⁵.

Nesta complexa trama de relações intertextuais, um outro termo de comparação indispensável é a *Electra* de Sófocles. Sem entrar na tão discutida relação cronológica entre as duas peças homónimas que, contrariando o modelo esquiliano, elegem como protagonista Electra, convém salientar que muitas afinidades temático-formais aproximam estas duas versões sobre a complexa saga dos filhos de Agamémnon. Relativamente à estrutura e à função da cena do reconhecimento de Orestes, algumas semelhanças podem emergir, a par de outras tantas diferenças, depois de confrontados os dois textos. Em primeiro lugar, a atitude de ambos os poetas é, simultaneamente, de assimilação e de desvio, em relação ao modelo esquiliano: a *anagnorisis* precede o *mechanema*, mas é retardada; o carácter putativo dos *semeia* esquilianos, descritos por um terceiro participante, se bem que em cenários completamente diferentes e por motivos também diversos, não conduz ao reconhecimento de Orestes, só efectuado pela adição de um quarto sinal.⁶ O parentesco com a versão sofocliana parece ser notório quer relativamente à introdução da forma inovadora de retardar e efectuar a *anagnorisis*, quer pela reutilização e recusa dos indícios tradicionais. Mas se, em Sófocles, o adiamento da revelação da verdadeira identidade de Orestes cumpre um motivo dramático — a falsa notícia da sua morte, que engana a própria Electra, faz parte do

⁴ Também as *Nuvens* apresentam uma alusão à hipotética contenda literária (cf. v. 423 sqq.) Sobre a crítica literária em *Rãs* vide M. F. Sousa Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* (Coimbra, 1987).

⁵ R. Aéliion, *Euripides Héritier d'Eschyle*, Tomo I (Paris, 1983) p. 114. Nesta peça de Eurípides, devemos considerar como J. W. Halporn, "The Skeptical Electra," *HSPH* 87 (1983) p. 103, que à intriga de vingança se associa paralelamente uma outra acção: o regresso do exílio do príncipe legítimo (Orestes) e a libertação da princesa proscrita (Electra).

⁶ O tecido bordado por Electra quando criança, em Sófocles; a cicatriz no sobrolho de Orestes, uma marca da sua infância, em Eurípides.

dolo utilizado para atrair Clitemnestra — em Eurípides, o retardamento da *anagnorisis* parece não possuir uma verdadeira função dramática.⁷

Dada a impossibilidade de determinar a sequência cronológica das duas peças, seria despropositada e infundada qualquer tentativa de análise ou interpretação que declarasse a influência de uma versão sobre a outra. Com segurança, só podemos afirmar que as *Coéforas*, ou numa perspectiva mais ampla, a *Oresteia*, são o intertexto privilegiado das duas *Electras*, mas isso não invalida a suposição de que um dos textos seja anterior ao outro e ambos tenham sido influenciados por outras versões literárias e não literárias do mito.⁸ De facto, hoje, entrevemos nesta cena euripidiana de *anagnorisis* um elaborado jogo de regras e convenções teatrais, referentes a um tema muito recorrente na Literatura Grega: o reconhecimento de familiares há muito separados.⁹ Importa, neste momento, perceber o significado e a função dramática da cena de "reconhecimento" da *Electra* euripidiana.

Em Eurípides, como em Ésquilo, o matricídio constitui o ponto culminante — o *climax* — da acção, e a sua execução material dependia exclusivamente do filho varão de Agamémnon, Orestes, exilado da casa paterna desde tenra idade. Como podia Orestes cumprir a exigência apolínea de retribuir a morte aos assassinos de seu pai, se desde criança se vê obrigado a viver longe da família, numa terra estrangeira, por Egisto ter colocado o sua cabeça a prêmio?¹⁰ Compreende-se que ele regresse em segredo, ocultando a sua verdadeira identidade e se apresente a Electra como um pseudo-mensageiro que traz notícias do verdadeiro Orestes, à semelhança do seu congénere sofocliano.¹¹ A participação de Electra tomar-se-á, por isso, indispensável à prossecução do reconhecimento, não se restringindo a sua presença como, nas *Coéforas*, à primeira

⁷ Três argumentos foram, tradicionalmente, utilizados para criticar o retardamento da *anagnorisis* euripidiana: um erro do poeta, para aumentar a tensão dramática ou para mostrar a hesitação de Orestes.

A crítica mais recente tem contrariado os argumentos tradicionais da irrelevância dramática desta cena. J. W. Halporn, *art. cit.*, p. 101-106, demonstra que, para negar a existência de um motivo e de uma função dramática desta *anagnorisis*, ter-se-ia de aceitar o facto de estarmos perante ou um caso de interpolação ou de paródia, cuja única intenção era ridicularizar Ésquilo. Mas como, segundo o mesmo autor, *Electra* não é exclusivamente uma peça de vingança, o reconhecimento entre os dois irmãos é construído de acordo com um objectivo dramático preciso: ligar as duas acções que constituem o enredo desta peça (*nostos* do príncipe legítimo e vingança) e propiciar à audiência um delineamento mais acurado dos caracteres.

⁸ Cf. A.M. Michelinni, *op. cit.*, pp. 199-201.

⁹ Cf. S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*. (Cambridge, 1986), p. 249.

¹⁰ Vv. 17-19 e 34.

¹¹ Cf. *El.* 1110-11. Em Sófocles, Orestes é um falso mensageiro, portador de uma falsa notícia — a sua própria morte. Em Eurípides, a notícia é verdadeira: Orestes ainda vive (230). Nas *Coéforas*, Orestes revela a sua verdadeira identidade à irmã no v. 215, imediatamente após ela ter descoberto as oferendas no túmulo do pai.

parte da peça até ao momento da reunião dos dois irmãos. Contrariamente, Eurípides atribui à irmã de Orestes o papel principal da peça, o que ocasionou profundas alterações no tratamento do mito, visíveis ao nível formal e perceptíveis na estruturação do sentido da peça. É necessário não perder esta visão de conjunto e, assim, integrar a *anagnorisis* na complexa estrutura desta tragédia euripídiana, por vezes tão mal julgada pela crítica.

Em *Electra*, as numerosas e significativas inovações com que Eurípides matizou a *estória* tradicional terão surpreendido nos finais do século V a.C. mesmo o espectador mais distraído; tal como, ainda hoje, excedem o horizonte de expectativas de quem lê pela primeira vez a peça. A subversão do mito tradicional de *Electra* efectua-se logo no Prólogo, onde um inesperado Lavrador, que se apresenta depois como marido de *Electra*, profere e explica os antecedentes daquela versão, situando a acção no tempo e no espaço. O cenário não apresenta o tradicional palácio dos Atridas, nem o simbólico túmulo de Agamémnon; *Electra* não é mais uma jovem virgem, nem tem direito a usufruir do património familiar. Expoliada e condenada por Egisto, e com a anuência de Clitemnestra, a uma vida pobre e sem as regalias próprias da sua anterior condição social de princesa, a filha do malogrado Agamémnon, reaparece em palco com uma máscara diferente: pobre, mal vestida, com marcas visíveis de todo o sofrimento e humilhação, vividos desde tenra idade. Neste cenário "realista", onde um humilde casebre servia de pano de fundo, irrompem personagens diferentes das esperadas: um Lavrador e uma *Electra* com um aspecto tão miserável que o *incognitus* Oreste confunde com uma serva. Neste momento prologal e em tão insólito cenário, assiste-se a uma impossibilidade física de reunir os dois irmãos, pois Orestes, depois de tantos anos, não pode reconhecer fisicamente a sua irmã. O princípio de 'verosimilhança' impedia um reconhecimento imediato destas duas personagens. Será a plangente monódia de *Electra*, cuja aparição em cena relembra o famoso quadro das *Coéforas*, ao mesmo tempo que presentifica a nova imagem sugerida pela narrativa do Lavrador, que permite o primeiro "reconhecimento". Esperar-se-ia a conclusão da *anagnorisis* logo a seguir ao Párodo, mas no Episódio II, Orestes protela a revelação da sua verdadeira identidade. Visto por alguns autores¹² como uma figura anti-heróica, o Orestes euripídiano desafia a tradicional caracterização heróica, gorando as nossas expectativas e as da sua própria irmã. Esta interrupção do processo de reconhecimento não o converte, porém, num indivíduo inseguro e covarde, se bem que se desvie da tradicional caracterização heróica. Neste contexto "realista", Orestes dá mostras de grande segurança,¹³ ao assumir,

¹² E.g.: M. Pohlenz, *La Tragedia Grega*, I (Brescia, 1961) p.368; T. Tarkow, "The Scar of Orestes: Observations on a Euripidean Innovation," *RhM* 124 (1981) pp. 148-150.

¹³ Vv. 85-89. Sobre a caracterização de Orestes vide M. Lloyd, "Realism and Character in Euripides' *Electra*", *Phoenix* 40 (1986) pp. 11-13; Karelisa V. Hartigan, *Ambiguity and Self-deception*, (Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, 1990) pp. 117-18.

em condições tão adversas, o papel de herói vingador e, mais tarde, evidenciará as suas aptidões físicas ao apunhalar de forma enérgica Egisto, o assassino de seu pai. Não pode ser considerado um indivíduo pusilânime aquele Orestes que, consciente dos perigos que enfrenta naquele território inóspito, procura cautelosamente averiguar as verdadeiras circunstâncias do assassinio de seu pai e a inocência daquela irmã que ele deseja ter como aliada. Na sua primeira aparição em cena, Orestes declarara a intenção de se dar a conhecer à irmã (100-101). Eurípides parece ter conservado a "máscara" da personagem, mas alterando a sua 'personalidade' e, consequentemente, o seu *modus operandi*.

A própria *Electra* se declara incapaz de reconhecer o seu irmão (283) pelo que, como observa J.W.Halporn,¹⁴ a longa separação dos dois irmãos impedia um reconhecimento verosímil que, nesta "atmosfera realista", só se poderia efectuar pela intervenção de uma terceira figura, capaz de identificar, depois de tantos anos, o filho de Agamémnon: o Velho, antigo "pedagogo" do rei e a quem Orestes devia a vida (16). A essa figura tradicional, semelhante à do Pedagogo sofocliano, confiará Orestes a concepção de um plano de vingança (618). Também isso não deve ser invocado para denegrir a imagem do filho de Agamémnon: ele é 'vítima' da nova situação em que o mito é reinserido; exige-se que ele aja num ambiente completamente estranho e se alie a uma mulher que, apesar de sua irmã, é uma desconhecida¹⁵ Assim, as cenas "domésticas" que intercalam esta complexa *anagnorisis*, com uma estrutura bipartida, tão a gosto da técnica euripídiana,¹⁶ permitem uma intencional remodelação e reapresentação dos caracteres tradicionais (Orestes, *Electra* e, de certa forma, o Velho) em conformidade com as novas linhas temáticas implícitas nesta versão do mito, ao mesmo tempo que se retocam os novos tons do cenário ou os traços menos claros da personalidade da figura revolucionária do Lavrador.¹⁷ Uma nova experiência dramática se adivinha nesta esperada reunião dos filhos de Agamémnon, comprometida pela ambiguidade das aparências e pelas ilusões das personagens.¹⁸

¹⁴ *Art. cit.*, p. 103.

¹⁵ Na *Electra* de Sófocles, os dois irmãos nunca perderam o contacto um do outro cf. vv. 169-70, 1115-1155.

¹⁶ Em outras tragédias como *Ifigénia em Taúrde*, *Helena* e *Íon* é apresentada uma estrutura similar da *anagnorisis*. Para R. Aélion, *op. cit.* II, p. 98, é inegável a influência exercida por Ésquilo nas várias "cenas de reconhecimento" das tragédias de Eurípides, que, afinal, << a compliqué le schéma relativement simple que lui offraient les *Choéphores*>>.

¹⁷ Sobre a interpretação desta figura como símbolo de um novo conceito de *arete* vide A. N. Micelini, *op. cit.* p. 194-99; K. V. Hartigan, *op. cit.* pp. 108-9.

¹⁸ Segundo K. V. Hartigan, *op. cit.*, p. 110, a preocupação com as aparências e a interpretação errada da sua importância é tema principal desta peça.

A continuidade da ilusão dramática é construída, de forma invulgar, por Eurípides, através da justaposição intencional do mundo mítico ao "mundo da realidade", pela confluência no texto de "múltiplas vozes literárias",¹⁹ capazes de subverter, por vezes de forma agressiva, as expectativas mais naturais e de matizar os níveis de uma 'realidade' multiforme. A tensão dialéctica entre o passado (heróico) e o presente (dramático) e a existência de uma "double view" relativamente aos caracteres principais e respectivas acções criam, na opinião de W. G. Arnott,²⁰ uma "ironia dramática" muito subtil que, na tragédia euripídiana, em particular, e na tragédia grega, em geral, pressupõe um choque entre o tipo de compreensão limitado que a personagem tem da situação e o conhecimento mais amplo da audiência. *Electra* é um caso típico de "bifocalização"; à audiência caberá o papel de escolher a visão correcta e rejeitar a distorcida.²¹ Não penso, porém, como G.W. Arnott que seja "distorcida" a autocaracterização que *Electra* fornece aquando da sua oportuna *rhexis* no Episódio I(304-13), nem sarcástica a sua intenção ao refutar, de forma tão céptica, os indícios tradicionais da visita de Orestes ao túmulo de seu pai, no Episódio II. No primeiro caso, completa-se a caracterização da pobreza e do luto da filha de Agamémnon, em sintonia com as características tradicionais de lamentação grega, como observa M. Lloyd,²² que, com F. I. Zeitlin,²³ se recusa a ver a protagonista euripídiana como uma mulher autocomplacente, egocêntrica e azeda.²⁴ O outro momento— a refutação dos três *semeia* esquilianos— que precede e ironicamente recontextualiza o imprescindível reconhecimento entre os dois irmãos, merece um comentário mais circunstanciado.

A *anagnorisis* completa-se depois do célebre Estásimo I, onde a evocação de Aquiles, o herói lendário da remota Guerra de Tróia, é mais alusiva do que evasiva, pelo expressivo contraste que estabelece com o anterior contexto de "realismo".²⁵ A *arete* do jovem Aquiles, outrora companheiro de armas de Agamémnon, é simultaneamente o modelo recusado e seguido na caracterização de Orestes. Profeta de um novo conceito de "virtude", dissociado dos antigos requisitos de *eugeneia* e riqueza,²⁶ o filho de

¹⁹ S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge, 1986) p. 252.

²⁰ "Double The Vision: A Reading of Euripides' *Electra*," *G&R* 28 (1981) pp.181-2.

²¹ *Ib.* p. 182

²² *Art. cit.*, p. 6

²³ "The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*," *TAPA* 101 (1970) p.650, n.23.

²⁴ Kitto, Solmsen e Conacher foram responsáveis pelas críticas mais negativas feitas à *Electra* euripídiana.

²⁵ Acerca da pertinência dramática dos temas versados nesta Ode e da sua função dramática, cf. as rigorosas e esclarecedoras análises de G. B. Walsh, "The First *Stasimon* of Euripides' *Electra*," *YCS* 25 (1977) pp. 277-289 e K. C. King, "The Force of Tradition: The Achilles Ode in Euripides' *Electra*," *TAPA* 110 (1980) pp. 195-212.

²⁶ Cf. vv. 368 sqq. Acerca do conceito de *euandria* defendido por Orestes vide M. J. Cropp, *Euripides, Electra* (Warminster, 1988) *ad loc.* e A. M. Michelini, *op. cit.*, p. 195.

Agamémnon prova, no entanto, ser dotado de coragem e excepcional força física, atributos caracteristicamente homéricos, ao usar de maneira enérgica a "faca dórica" (810 sqq.), para esquartejar um animal sacrificado e, em seguida, "imolar" Egisto. Esta coexistência de modelos divergentes, mas justapostos num "universo" bidimensional, onde se entrecruzam passado e presente, exterior e interior, ilusão e realidade, confirma o virtuosismo e a originalidade da dramaturgia euripídiana.

Electra é simultaneamente uma peça conservadora e revolucionária, quer no tratamento do mito, quer na estruturação da intriga ou na caracterização das personagens. Para compreender o processo de inovação desta tragédia é forçoso atender à complexa rede de relações intertextuais, manifestas e secretas, estabelecidas com a tradição literária anterior, previstas, de forma consciente ou inconsciente, pelo produtor/autor do texto, e reconhecidas na recepção pelo espectador/leitor. A *anagnorisis*, enquanto estrutura discursiva, postula como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa intencionalidade estética que acarreta a aceitação de formas e convenções tradicionais que repete e transgride. Esse jogo formal de intertextualidade, paradoxalmente conservador e transgressor, dota de um sentido novo a familiar e estereotipada cena de reconhecimento entre os dois irmãos, revitalizada pela imprescindível participação hermenêutica da instância receptora. O Poeta guia e condiciona a compreensão da audiência, cuja competência literária é, contudo, essencial para a efectivação deste processo de criação e recriação.

Entendida por alguns autores como uma *paródia* de índole satírica ao texto, ou mesmo ao próprio autor das *Coéforas*,²⁷ esta *anagnorisis* euripídiana tem, ultimamente, sido julgada como um tipo de estrutura temático-formal que, derivada de uma intencional sobreposição textual, recodifica e reactiva as convenções banalizadas pela frequência de cenas paralelas.²⁸ As inovações introduzidas por Eurípides emanam de um confronto premeditado com a tradição literária anterior que inclui não só o texto esquiliano como possivelmente outras versões, dramáticas ou não do mesmo mito, e com alguma probabilidade até a *Electra* de Sófocles, além das indubitáveis reminiscências

²⁷ G. Bond, *art. cit.*, p. 1-14, elabora uma excelente resenha histórico-crítica, relativa a este controverso passo de *Electra*. Vide bibliografia indicada por M.J. Cropp, *op. cit.*, p. 138.

²⁸ As obras de arte são parodiadas na proporção da sua popularidade. Mas se a estratégia textual de Eurípides contava com a memória da audiência do século V a. C. que assistira, possivelmente, a várias repositões das *Coéforas*, esta é uma suposição que tem, actualmente, gerado alguma controvérsia. Sobre a discussão acerca do suposto "revival" da *Oresteia*, depois da morte de Ésquilo vide N.G.L. Hammond, *art. cit.* p. 379, n.19 e 386; G. B. Donzelli, *art. cit.* p.116

da *Odisseia*.²⁹ Retomemos, então, alguns dos aspectos mais controversos—ou geradores de controvérsia— da complexa *anagnorisis* euripidiana e, particularmente, da famosa cena de refutação dos indícios.

Os três *semeia* que, em Ésquilo, propiciam o reconhecimento de Orestes — o anel de cabelo, as pegadas e o tecido bordado— são referidos, no texto de Eurípides, pela mesma ordem, mas num contexto diferente do das *Coéforas*.³⁰ Em primeiro lugar, a conclusão do reconhecimento ocorre, na peça de Eurípides, em pleno Episódio II e não imediatamente a seguir ao Párodo, depois, enquanto nas *Coéforas* é Electra quem descobre os três *semeia* e, através de um raciocínio silogístico presume o regresso do seu irmão Orestes, em *Electra*, esse papel cabe a uma terceira personagem — o Velho.

Uma das distorções do texto euripidiano consiste, precisamente, na inversão do papel de Electra. Nas *Coéforas*, ela descobre as duas oferendas depositadas sob o túmulo do seu saudoso pai e interpreta-as, naturalmente, como provas do presumido regresso do seu irmão Orestes, confirmado depois pela apresentação de um terceiro sinal— o tecido bordado. Agora, é um terceiro interveniente —o Velho— que encontra, numa visita extracénica ao túmulo, ausente do cenário, as duas oferendas,³¹ cujo valor simbólico é refutado pela própria Electra, através de um outro tipo de raciocínio, então muito em voga — o do método sofístico.³² A referência ao tradicional terceiro indício — o tecido bordado — não passa de uma conjectura do velho aio de Agamémnon, cuja implausibilidade é igualmente ridicularizada por Electra, num estilo retórico e "pedante".³³ Pondo de lado as explicações psicologistas que procuram justificar esta recusa como uma prova do carácter neurótico e obsessivo de Electra, outros autores

²⁹ Cf.e. g.: G. Ronnet, "L'Ironie d'Euripide dans Électre (Vers 513-546)", *REG* 88 (1975) pp. 63-70; T. A. Tarkow, "The Scar of Orestes. Observations on a Euripidean Innovation," *RHM* 124 (1981) pp. 143; M. J. Cropp, *op. cit.*, pp. 134-5; B. Goff, "The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus," *CA* 10 (1991) pp. 259-267.

³⁰ Vv. 164-234; E. *El.* 215-400; 487-584. Vide a análise judiciosa de G. Paduano, "La Scena del Riconoscimento nell'*Electra* di Euripidi e la Critica Razionalistica alle *Coefore*," *RFIC* 48 (1970) pp. 385-405.

³¹ Como G. Bond *art. cit.*, p.5, considera-se improvável a hipótese sustentada por Radmacher de que o Velho teria trazido para a cena as oferendas encontradas no túmulo.

³² Cf. C. Collard, "Formal Debates in Euripides' Drama," *G&R* 22 (1975) p. 63: Eurípides, influenciado pelo racionalismo sofístico, então em voga, recusa o antigo e incongruente raciocínio de Electra, que consideraria desajustado da atitude intelectual contemporânea. Sobre o fascínio de Eurípides pelos sofistas vide G. Arnott, "Euripides and the unexpected," *G&R* 20 (1973) p.3 sqq. Na opinião de T. B. L. Webster, *op. cit.*, p. 34, o Poeta visava, neste passo, não tanto criticar o velho Mestre, mas adaptar a antiga história do mundo épico-aristocrático às exigências "realistas" da nova versão.

³³ Cf. G. Bond, *art. cit.*, p.8: o autor interpreta esta cena paródica ou mesmo 'burlesca', onde os elementos de deturpação e exagero se conjugam de forma a marcar a relação diferencial intencionalmente estabelecida entre o texto modelo das *Coéforas* e a sua "per-versão", por motivos de ordem dramática.

como P.Pucci consideram esta cena uma "diversão" literária em que, de uma forma lúdica e humorística, se critica a religiosidade subjacente ao exame dos indícios esquilianos,³⁴ tão distante dos espíritos contemporâneos, preocupados em compreender a relação entre evidência e verdade.³⁵

Acreditando estar perante o verdadeiro filho de Agamémnon, o Velho vê-se obrigado a procurar em Orestes um quarto sinal, uma antiga cicatriz no sobrolho,³⁶ que, em Eurípides, é o sinal decisivo para a conclusão do "reconhecimento".

Na opinião de L. Parmentier, a crítica moderna levou demasiado a sério a "paródia" efectuada por Eurípides, interpretando-a como se se tratasse de uma violenta crítica dramática: "La scène de la parodie n'est donc pas faite pour des lecteurs qui l'interprètent et l'analysent vers par vers: elle est écrite pour le succès d'une première représentation et, en vue d'auditeurs dont le poète connaît bien les exigences et le goût."³⁷ Também a crítica germânica pretendeu minimizar a intenção satírica de Eurípides,³⁸ neste caso de paródia "séria" ou, talvez preferivelmente, neste momento de profunda ironia intencional, cuja principal função consiste em aumentar a tensão dramática, conseguida pelo retardamento do reconhecimento da verdadeira identidade de Orestes.

Outra interpretação para esta atitude de Eurípides é apresentada por S. Goldhill: "the scene does not merely mock the Aeschylean passage by treating it with an 'improper' attitude of liberalism or logic — a different construction of the realities of recognition— but also mocks the mockers for the false conclusion her logic induces".³⁹ A par de um subtil jogo de regras e convenções que a paródia formaliza através de uma

³⁴ "Euripides Heautontimoroumenos," *TAPA* 98 (1967) pp. 369 sqq. A. M. Michelini, *op. cit.*, p. 197 rebate esta interpretação.

³⁵ Uma mesma questão preocupa os dois dramaturgos: "como conhecer a verdade?" (*Ib.* p. 371) A resposta encontra-se na "fé" de Electra, que em Ésquilo é de índole religiosa, mas em Eurípides é substituída por uma forte crença, pessoal e empírica. Como um sintoma do influxo das ideias contemporâneas no *métier* do poeta e na sua relação "dialógica" com a tradição literária, vê G. Gellie, *BICS* 28 (1981) p. 4-5, esta "obsessão pelas evidências realistas", impropriamente considerada, pela crítica, como um ataque pessoal à "incompetência" do poeta.

³⁶ Vv.573-5. Trata-se de um *character* tipicamente homérico, se recordarmos o sinal que permite a Euricleia reconhecer Ulisses. (*Od.* 19.392 sqq.). Mais tarde, Aristóteles num célebre passo da *Poética* (1454 b), comentando os vários tipos de *anagnorisis*, considera a "cicatriz" homérica o pior sinal do ponto de vista artístico. Curiosamente também em Sófocles a *anagnorisis* é retardada e subverte o modelo esquiliano ao introduzir o 'sinete' como prova incontestável da identidade de Orestes (cf. *El.* 1222).

³⁷ *Euripides IV: Les Troyannes, Iphigénie en Tauride, Électre*, Texte établi par... (Paris, 1982) p. 184. O autor considera esta cena uma "inoffensive parodie et qui à sa manière rend hommage à une gloire littéraire".

³⁸ E.g.: W. H. Friedrich, W. Ludwig, H. Diller e K. Mathiessen *apud* G. Bond, *art. cit.*, p. 3 sqq.

³⁹ *Op. cit.*, p.248.

"transcontextualização" irónica do passo emblemático do drama esquiliano, o poeta pretende despertar na consciência do seu auditório o interesse pela questão do julgamento e da avaliação dos signos. Paródia e ironia tomam-se meios privilegiados de criar novos níveis de sentido — e ilusão —⁴⁰ para um mito cujo sentido se podia pensar cristalizado pela tradição. Enquanto confrontação estilística de dois textos, a paródia não implica, apenas, uma intenção ridiculizadora ou satírica, pois como se infere da análise etimológica da palavra, o prefixo grego *para* — tanto pode indicar oposição como sugerir continuidade e por isso concertação ("ao longo de"). Uma etimologia ambivalente parece antecipar o modo paradoxal como a paródia pode ser definida, segundo L. Hutcheon, como "repetição com diferença".

Assim, é curioso observar que *Electra* está errada, apesar da sua preocupação quase obsidante de obter a verdade, e o Velho faz a dedução certa, mesmo partindo de pressupostos obsoletos e de, em outras ocasiões, não ter uma percepção correcta da realidade.⁴¹ Como podemos constatar, paródia, humor e ironia parecem dar as mãos neste momento de inversão semântica e avaliação pragmática de uma cena enredada nas malhas da intertextualidade. Por um lado, a diferença marcada relativamente ao texto parodiado é de natureza crítica (refutação racional dos indícios tradicionais) e por isso aproxima, separando, os dois textos. B. Goff pensa, por isso, que um dos efeitos pretendidos pela subversão do modelo mais familiar de *anagnorisis* é o de permitir à audiência um 'reconhecimento' fácil do "poetic pedigree" da cena,⁴² de modo a reinterpretar o significado desta cena em particular, e da *estória* da vingança dos filhos de Agamémnon, em geral. Um dos objectivos cruciais desta *anagnorisis* terá sido, portanto, o de perverter o(s) seu(s) modelo(s) por um processo de distorção e interrogação, recorrendo à "ironia" como estratégia retórica.

Numa perspectiva pragmática, a ambivalência característica da forma paródica projecta-se no seu resultado paradoxal de incluir e excluir, de incorporar e alterar o sentido do primeiro texto. Eurípides faz uma alusão séria em forma de paródia ao texto das *Coéforas* que a sua audiência tem de entender, reconhecer e compreender de modo a considerar pertinente, do ponto de vista semântico-pragmático, a posição daquela cena na estrutura global da peça.

Como bem observa um dos editores mais recentes de *Electra* de Eurípides, M. J. Cropp,⁴³ uma sequência de três "movimentos" culminantes constitui a estrutura desta

peça centrada no tratamento do matricídio como evento trágico: reunião de irmão e irmã, o tiranicídio triunfante, e o desastroso matricídio. Para cumprir a exigência apolínea de vingança da morte de Agamémnon, era indispensável o reencontro dos dois irmãos, separados desde a infância. Parece repetir-se o esquema preliminar da acção esquiliana, mas uma análise atenta da peça euripídiana surpreende-nos pelo modo como estes elementos tradicionais foram reactualizados e recontextualizados numa atmosfera aparentemente "realista" povoada por personagens muito diferentes das tradicionais, tanto ao nível exterior como interior. *Electra*, em Ésquilo, é a princesa tratada como escrava no próprio palácio paterno (*Ch* 135), mas Eurípides representou de forma dramática, a indignidade e a humilhação da personagem, fazendo-a viver de uma forma muito inferior àquela a que estava predestinada pela sua *eugenia*. Um testemunho dessa inferiorização social é o indigno casamento da princesa *Electra* com um pobre homem do campo, por determinação de Egisto. Um cenário rural serve de pano de fundo às personagens tradicionais determinadas a desempenhar o seu papel convencional nesta história de crime e vingança.⁴⁴ Uma diferente estratégia textual exigia uma *anagnorisis* também diferente da versão tradicional.

O realismo dramático obrigava os espectadores a contemplar a evidência crucial da presença de Orestes, ao passo que a refutação, aparentemente racional, dos indícios, efectuada pela "céptica"⁴⁵ *Electra*, carecia de verificação. Estamos perante um exemplo típico da "visão dual"⁴⁶ que unifica os temas e motivos incorporados na estrutura da peça. Tantas as personagens como as suas acções são vistas através de uma lente bifocal: a visão subjectiva de *Electra* e a "realidade" objectiva da acção dramática, visualizada pela audiência.

O cepticismo com que *Electra* nega todas as provas do regresso do irmão revela um aspecto negativo da sua nova personalidade — a auto-ilusão. Cega pela idealização heróica do seu irmão que, ao longo dos anos, tinha acalentado, descarta a importante verificação dos "sinais" apresentados, não considerando credível a suposição do Velho. Mas contrariando as suas ilusões, Orestes regressou em segredo e visitou o túmulo de seu pai, onde depositou uma madeixa de cabelo.

A ironia desta situação, trágica para *Electra*, funciona a dois níveis: primeiramente, ao nível semântico, na medida em que assinala uma alteração do sentido do drama esquiliano, gerada por esta sobreposição textual; depois, ao nível pragmático,

⁴⁰ L. Hutchen, *A Theory of Parody*: trad. port. *Uma Teoria da Paródia* (Lisboa, 1985, ed. 70).

⁴¹ Cf. G. Gellie, *art. cit.* p. 5.

⁴² *Art. cit.*, p. 261

⁴³ Cf. *Introd.* p. xxxviii.

⁴⁴ Sobre a "deglamorization" do mito, nesta tragédia, vide Amott, *art. cit.*, p. 177.

⁴⁵ J. W. Halporn, *art. cit.*

⁴⁶ Sobre a "double view" vide G. Amott, *art. cit.* pp. 179-192 e G. Gellie, "Tragedy and Euripides' *Electra*," *BICS* 28 (1981) 1-12.

que pressupõe o "reconhecimento", a compreensão, por parte da audiência, dessa intenção reavaliadora implícita no último texto.

Os "indícios" das *Coéforas* são recusados, um a um, por Electra, irrevogável no desejo de demonstrar a improbabilidade de que o seu "destemido irmão" tenha regressado como um covarde (525). O seu raciocínio parte de premissas erradas, sendo, portanto, falsa a sua conclusão. Mas era necessário demonstrar-lho. No texto, é ao Velho que cabe, então, essa responsabilidade de tornar "verosímil" a revelação da verdadeira identidade de Orestes, entretanto regressado à cena (555). A prova final encontra-a ele numa "marca" de infância no sobrolho — uma cicatriz — que é simultaneamente um sinal pessoal e um símbolo da passada vida familiar. Este é, como notou S. Goldhill,⁴⁷ o sinal mais convencional de todos, possivelmente desapontando a audiência nas suas expectativas,⁴⁸ e o único *character* (572) capaz de persuadir Electra, mas revelando-lhe uma faceta não heróica do irmão,⁴⁹ contrária à imagem que ela idealizara. A incorporação do modelo homérico de Ulisses e seu *nostos* parece ser duplamente significativa: por um lado, pressupõe uma relação de identificação, porque ambos são príncipes legítimos que regressam incógnitos ao país de origem com o propósito de punir os usurpadores do trono; por outro lado, apesar de ambos retardarem a revelação da verdadeira identidade e serem reconhecidos por uma marca da adolescência, a repetição do modelo homérico estimula algumas diferenças nas implicações dramáticas que detém na peça. Como nota B. Goff,⁵⁰ Eurípides complica deliberadamente o primeiro esquema, criando um hiato entre o tradicional papel homérico e a sua capacidade de o cumprir. A prova da verdadeira identidade de Orestes repete o convencional reconhecimento de Ulisses por Euricleia, mas num cenário significativamente diferente e com desiguais implicações simbólicas.⁵¹ Como uma "moeda", também o destino do filho de Agamémnon deve ser visto, neste momento, no seu verso e reverso: ele unifica a imagem do pai, que regressa, e do filho, que vinga o pai; mas a infeliz história familiar e a sua antiga "queda" numa ingloriosa caçada juvenil (573-574) conferem uma simbologia ominosa a essa "cicatriz" que "suggests only a continuity of failure, and

⁴⁷ *Op. cit.* p. 250.

⁴⁸ A. M. Michelinni, *op. cit.* p. 207: uma "cena neutral" que não termina com a exultação esperada (582 sqq.)

⁴⁹ Sobre o significado da expressiva metáfora da moeda neste contexto cf. K. V. Hartigan, *op. cit.*, p. 114. A 'cicatriz' serve, segundo Tarkow, *art. cit.* p. 141, para provar o carácter anti-heróico de Orestes, por contraste com a figura de Ulisses que, primeiro, revela a sua identidade e só depois apresenta a 'prova'.

⁵⁰ *Art. cit.* pp. 264-265.

⁵¹ As relações intertextuais, de semelhança e contraste, estabelecidas pelo confronto do modelo e sua "cópia", Ulisses e Orestes, são analisadas e interpretadas de forma esclarecedora por B. Goff, *art. cit.*

Orestes never gets to tell his own story".⁵² A *anagnorisis* conclui-se por uma prova convincente para Electra, mas que, por ironia, diz respeito apenas a Orestes, cada vez mais isolado da rede tradicional das relações familiares que o uniam à irmã presente ou ao pai "ausente".⁵³ Quase tão convencional como o modo que conduziu ao tão esperado reencontro familiar é o tom da celebração final, um breve momento de júbilo pouco exultante.

Qual terá sido a intenção dramática de Eurípides ao introduzir esta problemática *anagnorisis* na sua *Electra* ?

Não se trata de uma crítica injuriosa a Ésquilo, como alguns autores pensaram, e muito menos de uma "brincadeira"⁵⁴ inconsequente do Poeta. Também insuficientes parecem ser as explicações psicológicas⁵⁵ para a "falha" de Electra e para a "hesitação" de Orestes ou a classificação de "paródia burlesca" proposta por G. Bond.⁵⁶

A intenção dramática de Eurípides foi, por certo, mais profunda, na peça em que apresentou um tratamento alternativo do mito de Electra e, conseqüentemente, uma visão diferente da saga de Orestes. Parodiar num tom humorístico a tradição permitiu-lhe experimentar as convenções dramáticas⁵⁷ num modo de estruturação temática e formal diferente, que lhe possibilitasse situar o texto no mundo. No entanto, penso como Conacher⁵⁸ que o propósito estético do Poeta ao inserir o reconhecimento entre os dois irmãos, num "quadro de abstracção intelectual",⁵⁹ ter-se-á sobreposto ao didactismo implícito no discurso trágico.

⁵² *Ib.* p. 267. A cicatriz de Orestes prova a sua incompetência num "acidente" de caça durante a sua adolescência. Ele não possui as qualificações heróicas exigidas pela tradicional missão de filho que vinga a morte injusta de seu pai. Apesar de, fisicamente, se revelar apto a cumprir o dever de vingança, não consegue reconquistar a *patros domoi* nem identificar-se com o pai. As profecias dos Dioscuros, no final, determinarão o afastamento definitivo de Orestes da casa paterna e a fundação de uma nova *polis* que receberá o seu nome. Um contexto novo implicava um final diferente para a *estória* de Orestes, tão próximo e tão distante do modelo homérico, exercitado nesta peça.

⁵³ J. W. Halporn, *art. cit.* p. 106. Em Ésquilo o "tecido bordado" era um símbolo do amor fraternal; em Sófocles o "sinete" simbolizava o poder familiar; Eurípides enfraquece o valor da ligação tradicional entre os dois irmãos e com o pai, de modo a poder centrar o sentido da peça nas conseqüências humanas e morais do matricídio.

⁵⁴ P. Pucci, *art. cit.*, p. 368.

⁵⁵ E. G. Arnott, *art. cit.* p.

⁵⁶ *Art. cit.* p. 7.

⁵⁷ Eurípides converte o tratamento literário do reconhecimento entre dois irmãos separados há muito tempo, num tema teatral, "um jogo de regras e convenções". S. Goldhill, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁸ *Euripidean Drama*. (Toronto, 1967) p. 12.

⁵⁹ G. Paduano, *art. cit.* p. 387. Esta "construção intelectualista e artificial" da *anagnorisis*, alicerçada na estrutura lógica da hipótese, contrapõe-se à cena sentimental das *Coéforas*, fundamentada em factos psicológicos.

Ao estimular a auto-reflexividade, a paródia revitaliza as cenas banalizadas pelo tempo, renovando os seus significados através de uma "transcontextualização" irónica, dirigindo a audiência para as preocupações morais e éticas do drama. Essa função ideológica da ironia ultrapassa os limites literários do texto, convertendo-os numa espécie de metáfora para contextos mais amplos. O espectador/leitor de *Electra* foi ou é obrigado a relacionar o passado com o presente, tanto no plano literário, como moral e social. Na peça, a justaposição desses dois mundos, desses dois níveis de realidade, conduz a uma percepção diferente dos caracteres e do papel que, agora, desempenham na família e na história tradicional de vingança. O momento de reconhecimento não possibilita uma identificação natural dos dois irmãos: repetem-se normas e convenções literárias pré-estabelecidas num cenário "doméstico" muito diferente dos anteriores e, por isso, potencialmente subversivo do primeiro sentido religioso e familiar do mito. A confiança com que Electra procura impor a tradição, pelo modo como idealiza o regresso do irmão, ou refutá-la, com ingénua argumentos irracionalistas, torna-se mais uma das suas ilusões. O objectivo desta paródia à *anagnorisis* euripídiana não visa, somente, o método do reconhecimento, mas também a pessoa que o realiza. Eurípides aproveitou, de forma racionalista, o primeiro momento climático da acção, para comprovar a crise familiar daquela relação entre irmão e irmã,⁶⁰ essencial para a estruturação do sentido da peça. Justificarmos a atitude crítico-racionalista do Poeta com argumentos que incluíssem, apenas, as exigências "realistas" do novo tratamento do mito, não seriam suficientes para compreender a filiação polémica entre as duas tragédias em causa e comprometiam uma concepção unitária da peça euripídiana. Electra recusa, de forma crítica, o modo tradicional de reconhecer o irmão, considerando que, para a identificação de dois familiares, não se podem aceitar provas tão falaciosas como aquelas que Velho diz ter visto — o "anel de cabelo" e as "pegadas". Mas, a validade desses *semeia* é comprovada pela evidência dos factos representados: a relação "genética" admitia a existência de dessemelhanças físicas, além de outras diferenciações ao nível psicológico, social ou ético.

Em *Electra*, a paródia à *anagnorisis* esquiliana deve ser entendida como pressupondo uma particular intenção dramática de reorganizar, reescrever e reinterpretar o sentido daquele tradicional processo de reconhecimento, baseado numa antiga concepção de *genos*⁶¹, desajustada aos novos valores que despontavam na sociedade

⁶⁰ *Ib.* p. 405.

⁶¹ *Ib.*

contemporânea do Poeta.⁶² Mostrando-se sensível às questões políticas, sociais e filosóficas que convulsionaram a sociedade ateniense na última metade do século V a. C., Eurípides "transcontextualizou" o familiar episódio mítico no drama particular de uma família, sabendo adequar as regras técnico-compositivas impostas pelo género ao seu apurado sentido "auto-reflexivo" do teatro como teatro⁶³.

Podemos, assim, concluir que a consciência artística e a mundividência do Poeta terão determinado a "reescrita irónica"⁶⁴ do convencional reencontro dos dois descendentes do glorioso Atrida, que terão de sobreviver, individualmente, às sequelas morais da desumana missão trágica que os reuniu.⁶⁵

Resumo

A *anagnorisis* da *Electra* de Eurípides tem sido considerada, pela crítica, uma das cenas mais controversas— e geradoras de controvérsias— da antiga dramaturgia grega. A complexidade desta cena deve-se, sobretudo, ao facto de Eurípides ter retardado o reconhecimento de Orestes e ter reutilizado, de forma crítica e paródica, os tradicionais *semeia* das *Coéforas*, refutados por Electra através de um raciocínio sofisticado, tão em voga nos finais do século V a. C. Parodiar num tom humorístico a tradição permitiu-lhe experimentar as convenções dramáticas, num modo de estruturação formal diferente, de forma a possibilitar-lhe situar o texto no mundo e, assim, renovar o antigo significado da mítica história de vingança dos filhos de Agamémnon.

Résumé

L'*anagnorisis* d'*Electre* d'Euripide est considérée, par les critiques, l'une des scènes les plus polémiques - et génératrice de polémique - de l'antique dramaturgie grecque. La complexité de cette scène tient surtout au fait qu'Euripide a retardé la reconnaissance d'Oreste et a réutilisé, de manière critique et parodique, les traditionnels *semeia* des *Coéphores*, reniés par Electre, à

⁶² No último quartel do século V a. C., Atenas vivia um período de instabilidade político-social ocasionada pela Guerra do Peloponeso, ao mesmo tempo que fora culturalmente sacudida pela novas ideias dos sofistas. Eurípides soube reproduzir, com reconhecido virtuosismo estético, esse momento de cisão cultural, política e social na sua obra literária.

⁶³ Sobre o carácter 'auto-reflexivo' da tragédia euripídiana vide S. Goldhill, *op. cit.* p. 244 sqq.

⁶⁴ *Ib.*, p. 249. Segundo o autor, é destruída a possibilidade do valor simbólico como da real identificação desta família num contexto já distanciado do passado.

⁶⁵ As profecias dos Dioscuros, representados verbalmente por Castor, que intervêm como *deus ex machina* no êxodo da peça determinação a separação definitiva dos dois irmãos, socialmente ilibados do seu crime, mas condenados a viver as consequências morais do matricídio.

travers un raisonnement sophistique, si à la mode à la fin du V.^{ème} s. av. J.C.. Le fait de parodier la tradition sur un mode humoristique, lui a permis d'expérimenter les conventions dramatiques au moyen d'une structuration formelle différente, de manière à lui permettre de situer le texte dans le monde et, de cette façon, renouveler l'ancienne signification de l'histoire mythique de la vengeance des fils d'Agamemnon.