

humanitas

Vol. XXXIX-XL

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

XXXIX-XL



C O I M B R A

MCMLXXXVII-MCMLXXXVIII

MITO IRONIA E PSICOLOGIA NO 'ORESTES' DE EURÍPIDES

Em passo muito célebre da *Poética* (1451b) escreveu Aristóteles o seguinte:

«Na tragédia, atêm-se aos nomes de pessoas que existiram. A razão é que o possível é fácil de acreditar. Pois aquilo que não sucedeu não cremos tanto que seja possível, ao passo que o sucedido é evidente que é possível, porquanto não sucedera, se fora impossível.

Contudo, em algumas tragédias, há um ou dois nomes conhecidos, e os restantes são fictícios; e noutras não há um só, como no *Anteu* de Ágaton. Neste drama, tanto acção como nomes, é tudo inventado, e nem por isso agrada menos.

Por consequência, não devemos procurar absolutamente fixar-nos nos mitos tradicionais, sobre os quais versam as tragédias. Seria até ridículo procurá-lo, uma vez que os temas conhecidos o são apenas de um pequeno número, e mesmo assim agradam a todos».

E, umas páginas mais adiante (1453a), observa ainda o Estagirita: «A princípio os poetas desenvolviam os mitos que lhes surgiam; agora compõem as mais belas tragédias em volta de um pequeno número de casas, como a de Alcméon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo e de outros a quem sucedeu sofrer ou causar desgraças terríveis».

Dizendo «agora», Aristóteles estava certamente pensando no teatro do séc. IV a.C. Mas o asserto tinha cabimento por igual em relação à segunda metade da centúria anterior. De qualquer modo, à peça de que vamos ocupar-nos ajusta-se perfeitamente esta observação. Ela trata de Orestes, um dos nomes mencionados, e as suas figuras principais são todas bem conhecidas.

E, contudo, também poderia aplicar-se-lhe muito do que se afirma na primeira citação que fizemos. Efectivamente, a história de Orestes, tal como aqui é dramatizada, parte das premissas tradicionais, mas ultrapassa-as de uma forma surpreendente, quando não desconcertante.

A acção principia, como já se notou, imediatamente a seguir à da *Electra* do mesmo autor, desde que se lhe tire a profecia final dos

Dioscuros. «Eurípides não deixou aparecer a divindade salvadora logo após o matricídio, mas somente cinco dias depois. Este adiamento oferece material para uma nova tragédia» — escreveu H. Erbse (1). A novidade desta invenção já a haviam assinalado outros autores, como Christian Wolff (2), e, muitos séculos antes, Aristófanes de Bizâncio reconhecera-a, anotando conscienciosamente na didascália que não se encontrava em ninguém mais (*παρ' οὐδενὶ κεῖται ἡ μυθοποιία*).

Este exemplo sozinho demonstraria — se mais não houvesse — o espaço de inovação que se oferecia aos tragediógrafos, que não estavam limitados, como geralmente se afirma, a dramatizar histórias conhecidas em pormenor. O próprio Eurípides entra, nesse campo, em competição tanto com os outros grandes trágicos, como consigo mesmo, variando argumentos e caracteres, com extrema agilidade. Dois exemplos tirados das duas tragédias há pouco referidas, *Electra* e *Orestes*, o comprovam. Na primeira, a filha de Agamémnon aparece-nos casada com um lavrador, forçada por Clitemnestra, para degradar a sua linhagem; embora o marido declare não ter ousado tocar-lhe, esta situação anularia aquela que lhe é várias vezes atribuída na segunda, como prova da inferioridade social em que se encontra, por estar em idade núbil e não ser casada: *παρθένε μακρὸν δὴ μῆκος Ἡλέκτρα χρόνον* é o vocativo desdenhoso que lhe dirige Helena no v. 72; com palavras semelhantes, mas em tom lamentoso, a define Orestes no v. 668 (*παρθένον μακρὸν χρόνον*); entre um e outro momento, escutamos a queixa da própria, por ser *ἄγαμος, ἄτεκνος* (206) (3). O outro exemplo é o tratamento da figura de Helena, que, se não difere da mulher fútil é insensível aos males alheios de *As Troianas* do mesmo autor, é o oposto da que ele havia desenhado como mulher fiel, dedicada ao marido, de quem ficara afastada nas praias do Egipto, enquanto durava a guerra de Tróia, na peça a que dá o nome.

(1) «Zum Orestes' des Euripides», *Hermes* 103 (1975) 434-459. A citação, que é da p. 434, remete para considerações semelhantes de W. S. Steidle, *Studien zum antiken Drama* (München 1968), p. 97.

(2) «Orestes» in: *Euripides: A Collection of Critical Essays* ed. Erich Segal (Prentice-Hall 1968), pp. 132-149 = *Oxford Readings in Greek Tragedy* ed. Erich Segal (Oxford University Press 1983), pp. 340-356.

(3) Discordamos, portanto, da interpretação da fala de Helena por P. Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning* (Cambridge University Press 1975), p. 62, a que aludiremos adiante.

Poderiam apontar-se outros casos, visíveis mesmo quando só temos resumos dos dramas, como sucede entre as duas *Antígonas*, a de Sófocles e a de Eurípides, e os três *Filoctetes* que os três grandes trágicos sucessivamente levaram à cena.

Mas estes são suficientes para voltarmos ao ponto inicial, a apreciar a *μυθοποιία* de Eurípides. O mito, «alma da tragédia», como lhe chamara Aristóteles (*Poética* 1450a), fornecia aqui somente os grandes dados tradicionais da casa dos Atridas quase todos eles já fixados desde a *Odisseia*: durante a Guerra de Tróia, a mulher de Agamémnon, rei de Micenas e chefe da expedição destinada a reaver Helena, esposa de seu irmão Menelau, cometera adultério com Egisto; ambos se conluíam para matar o vencedor, no dia do regresso; mais tarde, chegado à idade viril, o filho do rei de Micenas recupera os seus direitos, matando Egisto. A vingança de Orestes era, assim, um feito glorioso, pois, numa sociedade sem lei positiva, cumpria-lhe castigar o assassino de seu pai. Por isso, ele pode ser apontado a Telémaco como um modelo (4). O mito, porém, seguia o seu caminho. No *Catálogo das Heroínas*, atribuído a Hesíodo, mas que conhecemos, em fragmentos, numa versão talvez do séc. VI a.C., fechara-se em toda a sua crueza, o círculo infernal: para vingar o pai, Orestes tinha também de matar a mãe (5). Foi este feito terrível que passou a ocupar o primeiro plano na história. Assim o conheceram poetas líricos: Estesícoro na perdida *Oresteia*, Píndaro na XI.^a *Pítica*, os quais acrescentam novos elementos.

Entre este conjunto de versões e o trágico de Salamina interpunha-se, porém, uma tradição já longa do tratamento dramático do mito de Orestes. E não só longa, como contando no seu acervo uma das mais notáveis realizações de todos os tempos, premiada em 458 a.C.,

(4) Das várias referências à vingança de Orestes (1.29-43, 298-300; 3.193-200, 230-312; 4.90-92, 514-547; 11.387-464; 24.19-22, 96-97), só uma pressupõe o castigo simultâneo de Egisto e Clitemnestra, ao referir que «tendo-o matado ofereceu aos Argivos a refeição fúnebre pela mão odiosa e pelo cobarde Egisto» (*Odisseia* 3.309-310). Ὁ τὸν κτείνας, na sua brevidade, parece implicar que outra pessoa puniu a rainha, ou o suicídio por parte desta, como outros supõem.

(5) Fr. 23a Merkelbach-West, publicado por estes helenistas em 1967. Sobre a datação dos fragmentos do poema, vide M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women* (Oxford University Press 1985).

a trilogia da *Oresteia* de Ésquilo. E ainda, em data que não sabemos precisar, a *Electra* de Sófocles. O próprio Eurípides, em data também desconhecida, compusera uma *Electra*, talvez anterior àquela (6), de que há pouco falámos, e a *Ifigénia entre os Tauros*, certamente não muito distanciada de *Helena*, que é de 412.

Ora a influência da solução dramática da *Oresteia* fora tal, que quem se desviava dela como que tinha de prevenir o público do facto, logo no prólogo. É assim que sucede na *Ifigénia entre os Tauros*, quando se explica que metade das Erínias se submetera à decisão do Tribunal do Areópago, mas a outra metade continuava a perseguir Orestes, até que ele trouxesse daquela região longínqua a imagem veneranda de Ártemis (7). Nessa ariscada aventura, Orestes, sujeito a ocasionais ataques de loucura e sempre amparado pelo fiel Pilades, encontra e traz consigo a irmã, que julgava ter sido sacrificada em Áulide (e a este tema voltaria Eurípides na *Ifigénia em Áulide*, pertencente à sua última trilogia) e que Ártemis substituíra, no último momento, por uma corça.

Orestes, o matricida, a quem a irmã Electra e Pilades, o amigo sempre leal, haviam ajudado, o perseguido pelas Erínias de Clitemnestra, vítima de ataques de loucura, é precisamente este que vamos encontrar na peça de 408, que marcaria, segundo a tradição, a despedida de Eurípides da sua cidade, antes da partida para a Macedónia.

A racionalização do estado de espírito de Orestes principiara, portanto, na *Ifigénia entre os Tauros*, pelo menos, seguindo, aliás, um modo de pensar caracteristicamente euripidiano. Lembre-se, a título de exemplo, como no *agon* entre Hécuba e Helena, na tragédia *As Troianas*, quando a segunda defendera o seu comportamento argumentando que não fora mais do que uma vítima de Afrodite, a primeira lhe replicara cruamente que estava apenas a acobertar com o nome da deusa as suas inclinações perversas (8).

(6) Sobre a questão que, por não ter solução unanimemente aceite, é já conhecida por *Die ewigen Elektren* (título do um artigo de W. Theiler, *Wiener Studien* 79 (1966) 102-112), veja-se em especial a nota 15 da p. 88 do artigo de Walter Burkert, «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes», *Antike und Abendland* 20 (1971) 79-109.

(7) *IT.* 85-92.

(8) *Troades* 983-990.

No *Orestes*, a motivação divina alterna e confunde-se por vezes com a humana (9). Em 36-38, Electra descreve assim a doença do irmão:

*jaz deitado; o sangue da mãe fá-lo girar
em todos os sentidos, nas rodas da loucura; é que eu temo
nomear as deusas Euménides, que o dilaceram com medo.*

Mais adiante, em 238, ousa dar-lhes o seu primitivo e temível nome de Erínias. Não assim o protagonista, que se refere claramente à doença da loucura (*νόσος μανίας*) em 228, e que a Menelau afirma que a enfermidade que o deita a perder é:

ter tomado consciência que cometi um acto terrível (396)

O verso é um dos mais discutidos da peça (10), tanto mais que a sua primeira palavra, *σύνεσις* («compreensão») volta a aparecer na boca de Orestes no v. 1524, quando, dirigindo-se ao escravo frígio, lhe afirma que a *σύνεσις* da sua resposta o salvou. Nesta segunda ocorrência, aparece em aliteração com o verbo. No passo que nos ocupa, a aliteração é com *σύνοιδα* («ter consciência de») e prolonga-se no comentário de Menelau:

Πῶς φήμις; σοφόν τοι τὸ σαφές, οὐ τὸ μὴ σαφές.

(como dizes? consciente é o que é claro, não, não o que não é claro)

Estes jogos de palavras podem apontar, como se tem dito, para a retórica sofisticada, e podem até ser um eco, como sugeriu Willink no seu recente comentário, de uma frase de Antifonte (11), mas o que mais se evidencia é a tentativa de criar uma linguagem adequada

(9) Como escreveu C. Wolff («Orestes» in: *Oxford Readings in Greek Tragedy* ed. E. Segal [Oxford University Press 1983], p. 343, «uma abstracção psicológica articula um estado interior que antes tinha sido chamado, na linguagem do mito, obra das Fúrias».

(10) Veja-se a nota de Willink na sua edição comentada (Oxford University Press 1986), pp. 150-151, com bibliografia. E ainda a de M. C. West no comentário da sua edição (Warminster, Aris and Phillips, 1987), p. 210.

(11) 5.93: «A consciência pode ser hostil a quem a tem».

para exprimir os cambiantes da psicologia humana. Notou V. A. Rodgers que a formação desta terminologia, no final do séc. v a.C., é indício de «uma crescente percepção do próprio interior, e de uma análise psicológica progressivamente mais subtil» (12).

Voltaremos a este ponto da análise psicológica. Para já, vejamos a sequência do diálogo, que prossegue em *stichomythia*. Tentando explicitar melhor o seu estado de espírito, Orestes continua:

É sobretudo o desgosto que me consome

A palavra aqui empregue é *λόπη*. Menelau toma-a como uma potência divina, na melhor tradição hesiódica, e responde:

Temível é a deusa; curável, no entanto.

Orestes continua a frase interrompida, acrescentando-lhe:

e a loucura vingadora do sangue materno.

A oscilação entre o racional e o divino reflecte-se ainda nas perguntas de Menelau no verso seguinte:

Quando começou a aflição? Em que dia foi?

Tanto *μανία* («loucura») como *λύσσα* («aflição») eram susceptíveis de serem tomadas como divindades: a primeira está documentada em relação ao culto das Fúrias (13); a segunda apresenta-a o próprio Eurípides no *deus ex machina* que separa as duas partes da sua tragédia *Héraclès*: *Λύσσα* é mandada por Hera para perturbar o grande herói e o fazer matar, sem saber, a própria família.

O dramaturgo vinha-se interessando por estados de espírito ou mentalidades anormais, pelo menos desde 431 a.C., data em que levou

(12) No artigo publicado em *Greek, Roman and Byzantine Studies* 1969, 241-254, citado por Willink na p. 151, da edição comentada referida na nota 10.

(13) Cf. Willink, *op. cit.*, comm. ad 37. O mesmo autor recorda, no comm. ad 399, a naturalidade, observada por E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley 1951), p. 66, com que os Gregos deificavam aspectos do irracional no homem. A. Lesky num artigo notável («Zum Orestes des Euripides» in: *Gesammelte Schriften* [München 1966] 131-138, fala de «secularização».

à cena *Medeia*. Quer aceitemos, como a generalidade dos autores, que o drama psicológico é característico de Eurípides, quer entendamos, como W. Jens, que o que lhe interessa são os «psychologemas», ou seja, reacções anímicas, e não a psicologia em si (14), não nos parece poder negar-se o seu gosto por esse género de figuras e situações. Ele afirma-se nos delírios de Fedra no *Hipólito*, em 428, em diversas outras peças já citadas de passagem, e vai atingir o cume em *As Bacantes*, pertencentes à sua última, e póstuma, trilogia.

Os estados mórbidos em Eurípides, e particularmente a cena da retomada de consciência de Agave, no final de *As Bacantes*, têm sido objecto de estudo e de admiração dos especialistas.

Por tudo isto, aquele que fora apelidado, aliás, com justiça, de *Eurípides o racionalista* (título de um livro famoso de Verrall) pôde, com não menor propriedade, ser analisado sob o ângulo oposto, num artigo que também fez época: o de E. R. Dodds, denominado precisamente, *Eurípides, o irracionalista* (15).

Esses estados obnubilados da mente têm um papel fundamental no *Orestes*, onde são apresentados com tal subtilidade que nem sempre podemos distingui-los da normalidade, ou sequer discernir com segurança a intenção do poeta.

Os primeiros ataques de loucura são simplesmente descritos por Electra, vv. 39-45: ora apático e prostrado, jaz, sem comer nem se lavar; ora, retomando consciência, se banha em lágrimas; ora salta do leito a correr como um poldro que se liberta do jugo. Mais adiante, no primeiro episódio, ao despertar do profundo sono em que finalmente caíra, tem as marcas da exaltação e a inquietude própria do seu estado patológico. Logo em seguida, escuta com lucidez as novas da chegada de Menelau. Mas, ao ouvir o nome de Helena, que se refugiara no seu próprio palácio, a razão de novo se lhe perturba. Como é costume no teatro grego, dada a ausência de jogo fisionómico dos actores, com o rosto coberto pelas máscaras, e a inexistência de

(14) Foi o conhecido livro de W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen in Drama des Euripides* (Basel 1947) que veio contraditar esta doutrina geralmente aceite. Na sua esteira é que W. Jens fez a afirmação que referimos (artigo «Eurípides» in: *Eurípides* ed. E. R. Schwinge [Darmstadt 1968], p. 25).

(15) Publicado primeiro como artigo na *Classical Review* 43 (1929) 97-104, e incluído mais tarde pelo autor na sua colectânea *The Ancient Concept of Progress and Others Essays* (Oxford 1973), pp. 78-91.

rubricas de cena, são as palavras desalentadas de Electra que descrevem o aspecto de Orestes (253-254):

*Ai! Meu irmão! Os teus olhos agitam-se
e depressa volveste à loucura, de são que estavas.*

O ataque prossegue: Orestes suplica à mãe que não lhe mande de novo as Erínias, de olhar terrível, que julga aproximarem-se de um salto; agarrado por Electra para que não se atire da cama, vê na irmã uma das terríveis deusas; mas ei-lo que salta e imagina desfechar contra as divindades da vingança o arco com que Apolo o presenteara (16).

Tendo assim saltado à distância do seu leito, arquejante ainda, Orestes retoma consciência e analisa lucidamente a sua situação e a da irmã.

Lúcida é também a sua súplica perante Menelau, que acaba de chegar. Mais ainda o será a sua defesa perante Tindáreo, a ponto de inverter, por conveniência da argumentação, o que afirmara havia pouco perante Electra: se perguntasse ao pai se havia de matar a mãe — declara — ele mesmo, em atitude de suplicante, lhe imploraria que o não fizesse, pois seria a sua desgraça e não restituiria a vida a Agamémnon (288-293); agora, porém — continua — se não cumprisse a ordem de Apolo, o pai morto lhe mandaria as suas próprias Erínias persegui-lo (579-582).

Menelau retira-se, e tem lugar a cena de contraste entre a deslealdade deste e a lealdade de Pílates. Triunfou, na sua atitude, a *φιλία*, a amizade que é um dos temas dominantes desta peça, pelo menos na aparência. O príncipe fócio oferece-se para acompanhar Orestes à assembleia, onde o seu caso vai ser julgado.

É só mais adiante, após a monódia de Electra, e o regresso dos dois amigos, que começa o que tem sido chamado a segunda parte da peça, aquela em que não mais será fácil distinguir uma lucidez cruel de uma insânia desenfreada. Seguindo os ditames da assembleia, Orestes e a irmã têm de pôr termo à própria vida. Orestes está preparado para uma morte corajosa, sem cobardia (*ἀνανδρία*, 1031)

(16) Alguns autores, como Nathan A. Greenberg, «Euripides' Orestes: an Interpretation», *Harvard Studies in Classical Philology* 66 (1962) 157-192, (p. 167) e A. P. Burnett, *Catastrophe survived* (Oxford 1971), p. 204 sq. supõem que o arco era real. Sobre esta questão, veja-se a brilhante nota de Willink aos vv. 268-274.

e resiste durante algum tempo às lamentações e demonstrações de ternura de Electra, às quais acaba por ceder. Mas quer demonstrar à cidade que é a digna descendência de Agamémnon (1060-61), que é possuidor de uma nobre linhagem (*εὐγένεια* 1062). Despede-se de Pílates, a caminho de cumprir a obrigação que lhe fora imposta, quando o amigo o detém (1069-1070):

*Pára! Tenho um reparo a fazer-te,
se esperavas que eu podia viver, contigo morto.*

Uma declaração de permanência da fidelidade, mesmo para além da morte, porque de nada lhe serve viver sem a sua companhia — *ἑταιρία* 1072 — uma palavra-chave à qual havemos de tornar. Declaração que corresponde a um sentimento real, mas que traz consigo uma proposta que vai mudar o rumo da acção.

Com essa proposta, a que logo se seguirá a de Electra, os três amigos revelam ter caído no âmbito da psicologia do desespero. As barreiras morais fundiram-se, e é sob esse ângulo que deveremos julgar a continuação da peça. Portanto, não a entendemos simplesmente como a luta de três seres humanos pela sua vida, que devemos julgar de acordo com a sua aflição e abandono, como sustentou Werner Krieg, numa influente dissertação apresentada em Halle em 1936, a que A. Lesky viria a dar o seu apoio (17). Também em artigo recente (18), Eucken observou que os caracteres mudam a partir deste ponto, e que a nobreza e dedicação das figuras desaparece, até a de Pílates.

Ora precisamente da figura de Pílates dissera a didascália de Aristófanes de Bizâncio que era o único que não era inferior, ao passo que todos os outros eram de carácter mau (19). Estes caracteres eram os *φᾶῶλοι* que Aristóteles na *Poética* (1449a-b) considerava impróprios da tragédia, e adequados à acção da comédia. E os de carácter mau, tinha-os por não susceptíveis de despertar a comiseração e o temor, próprios da tragédia (1453a). Na mesma obra ainda, censurara por

(17) Citado supra, nota 13.

(18) «Das Rechtsproblem im Euripideischen Orest», *Museum Helveticum* 43 (1986) 155-158.

(19) *Τὸ δράμα ... χείριστον δὲ τοῖς ἥθεσι. Πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φᾶῶλοι ἦσαν.*

duas vezes o carácter de Menelau nesta peça, pela sua maldade dramaticamente desnecessária (20).

Vale a pena determo-nos um pouco neste ponto, até porque tanto a figura de Menelau como a de Helena têm sido sujeitas, ultimamente, a análises discordantes. Se Erbse, que considera o primeiro uma das mais importantes criações do poeta, ainda é comedido, declarando que «apesar de tudo, não é maldoso, tem mesmo um certo interesse pela sorte de Orestes. Mas, como oportunista típico, é covarde, e recua, logo que lhe é oferecida resistência» (21), outros helenistas vão ao ponto de o considerar sensato, leal e cândido. É o caso de Vellacott (22), que, fazendo uma análise do método de encenação euripídiano como essencialmente irónico, encontra naturalmente nesta peça largo campo de aplicação dos seus princípios. Essa apreciação diz especialmente respeito à fala do rei de Esparta de 682 a 728, antes de se retirar.

Ora, na primeira parte desse episódio, Menelau estava quase ganho para a causa de Orestes. É a objurgatória violenta e ameaçadora de Tindáreo que o faz vacilar. Esse novo estado de espírito traduz-se no andar inquieto às voltas, sem saber o que fazer. Orestes profere então uma nova *rhexis*, em que implora o auxílio do tio como uma troca de favores, em agradecimento pelo que Agamémnon fez por ele. Menelau escusa-se com a sua falta de poderes, a necessidade de usar da persuasão, da habilidade de convencer, de *σοφία*. Ora é nesta frase de tripla aliteração, no v. 710, *σώλιζειν σε σοφίαι* («salvar-te pela sabedoria») que se torna evidente o carácter sofisticado da argumentação do rei. A ironia está, sim, no tratamento da figura. A última frase ecoa este tipo de sabedoria, usando uma palavra da mesma família (*σοφός*), que, de mais a mais, concorda com «escravo» (*δοῦλος*), caracterizando assim a figura como privada dos sentimentos de um homem livre (715-716):

*Por agora, é forçoso, para quem for sensato,
tornar-se escravo das contingências.*

(20) 1454a, 1461b.

(21) «Zum Orestes des Euripides», *Hermes* 103 (1975) 434-459. A citação é da p. 440. Cf. M. L. West, *op. cit.*, p. 34.

(22) *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning* (Cambridge University Press 1975), especialmente cap. 3.

Os comentários de Orestes, que acaba de ficar completamente só, sublinham a covardia e deslealdade de Menelau, negando que reste qualquer esperança de salvação. É precisamente após ter pronunciado esta palavra *σωτηρία* no v. 724, que ela surge na pessoa de Pílates, cuja intervenção será o oposto do que acabava de se passar. A fidelidade, a dedicação sem limites serão evidentes em toda a cena que vai de 729 a 806. A mudança é formalmente assinalada sob o ponto de vista métrico (23): dos trímetros iâmbicos da fala corrente da tragédia passa-se aos velozes tetrâmetros trocaicos (e não será por acaso que a primeira palavra de Pílates é *θᾶσσον* («mais veloz»). Após cinco versos inquiridores, os dois amigos entram numa longa *stichomythia* de quarenta versos, até 773, e a partir daí cada linha se divide pelos dois interlocutores, atingindo assim uma agitada *ἀντιλαβή* que se prolonga por vinte e cinco versos — extensão, também, ela, não usual, e significativa de grande tensão.

Esta cena, que prepara a grande mudança da acção, serve também, como já muitos têm visto, para estabelecer o contraste que é um dos fulcros da tragédia, entre amizade (*φιλία*) e deslealdade, o que demonstra suficientemente qual o verdadeiro carácter de Menelau.

Também Helena, como já referimos, recebeu, no livro citado de Vellacott, uma tentativa de reabilitação. Examinando de novo a sua única actuação cénica, logo no prólogo, o conhecido investigador pergunta (24): «Que qualidades demonstrou Helena? Calor humano, sensibilidade, compaixão, necessidade de amizade, uma benevolência cheia de maturidade». Na página anterior, tinha procurado demonstrar como a fórmula de saudação inicial (71-72):

*Ó filha de Clitemnestra e de Agamémnon,
Electra, há longo tempo ainda virgem,*

não era demonstrativa da falta de tacto que geralmente se lhe aponta, pois não consta que um casamento tardio fosse causa de desprezo no

(23) Cf. H. Erbse, *op. cit.*, p. 442: «Os tetrâmetros, nos quais é falado o resto do episódio, reflectem o novo ritmo».

(24) *Op. cit.*, p. 62. Na mesma linha segue M. L. West, na sua já referida edição comentada (1987), pp. 35-36. Grube, *Euripides* (London, reimpr. 1961, p. 376) chama a esta fala, pelo contrário um «trunfo de caracterização.»

tempo de Eurípides (o que o verso 206 contradiz, a nosso ver), e o próprio Orestes repete a frase quase textualmente em 663. Ora essa repetição é feita, como já vimos, num contexto de simpatia, que serve para confirmar os inconvenientes de tal situação. Tão-pouco se pode afirmar que seja compassivo começar por lembrar a Electra que é filha de Clitemnestra, e pedir-lhe que vá ela mesma levar ao túmulo da mãe as oferendas.

O comentário da princesa, quando volta a ficar só, de como Helena apenas cortou uma madeixa de cabelos de modo a não se desfear, também não pode ser desapropriado do significado que com toda a evidência lhe assiste. Essa característica de Helena, de se manter sempre uma mulher fútil e insensível à dor alheia, é corroborada, embora indirectamente, pela referência aos frígios que trouxe para lhe cuidarem de espelhos e perfumes (1112-1114) e pela informação, dada pelo próprio escravo fugitivo — em passo, aliás, justamente louvado pela beleza da sua cadência — de que era ele que baloiçava ante a sua face um grande leque de plumas, à moda bárbara (1426-1430).

No artigo já citado, Eucken observou, como já vimos, que, depois da proposta de vingança, os caracteres mudam e a dedicação das figuras desapareceu, até a de Pílates (25). Eles querem mostrar-se heróis, matando Helena — continua. Mas isso é uma grandeza mal compreendida. Ficou célebre, de resto, a classificação do grupo, aceite por Reinhardt (26), como um «trio de bandidos». Que eles o são, objectivamente considerados, dificilmente poderá negar-se. Mas também já vimos, no início destas considerações sobre o valor da análise psicológica nesta peça, que era a reacção do desespero que estava a ser escarpelizada.

A este propósito, surge ainda uma questão de ética que merece discussão. No seu artigo já diversas vezes citado, H. Erbse observava a este propósito que o auditório de Eurípides partilhava a noção de que era glorioso vingar-se de um inimigo (27).

É certo que a divisão da sociedade a que se pertence em amigos e inimigos, divisão essa a que corresponde, naturalmente, um tratamento

(25) *Op. cit.*, p. 164.

(26) «Die Sinneskrise bei Euripides» in: *Tradition und Geist* (Göttingen 1960) 227-256.

(27) *Op. cit.*, p. 445.

oposto, fora claramente traçada por Sólon no começo da sua Elegia às Musas (28):

*Belas filhas de Mnemósine e de Zeus Olímpico,
Musas Piérides, escutai a minha prece.
Concedei-me da parte dos deuses bem-aventurados a felicidade,
e, perante os homens, ter sempre boa fama,
ser doce aos amigos, amargo aos inimigos
respeitado por aqueles, temível para estes.*

Mas, se era glorioso triunfar de um inimigo, tripudiar sobre ele, ou escarnecê-lo na desgraça, já não era bem visto numa sociedade evoluída como a grega. A primeira destas lições dera-a o Canto XXIV da *Iliada*, quando Aquiles, advertido por Tétis em nome dos deuses, renuncia ao troféu supremo que fora para ele o cadáver de Heitor, o entrega e vai até ao ponto de garantir uma trégua de doze dias para lhe celebrarem funerais condignos.

A segunda dera-a a *Odisseia*, quando Ulisses acaba de matar os pretendentes e sua ama Euricleia rejubila com a carnificina. O herói que muito sofreu responde-lhe num verso memorável (*Od.* 23.412):

Não é piedoso gloriarmo-nos com a morte de homens.

É curioso que seja este mesmo herói, geralmente pintado com as negras cores da astúcia e da vilania pelos tragediógrafos, que Sófocles tenha representado no prólogo — e também no êxodo — do *Ájax* como o depositário desta forma de superioridade. Num ataque de loucura, o valente rei de Salamina trucidara as rezes de um rebanho, julgando vingar-se dos chefes gregos que o haviam ofendido. Ulisses, que era um deles, é convidado por Atena a regozijar-se com a irrisão a que o seu inimigo se submeteu, e com o sofrimento moral decorrente dessa desgraça. Ulisses recusa-se. É um dos muitos enigmas da concepção grega da divindade que a deusa seja moralmente superada por um mortal.

Outro exemplo vem, indirectamente, de outra peça do mesmo autor, composta pela mesma altura, *Antígona*, não na conclusão do

(28) Fr. 13 West, vv. 1-6.

drama, mas na atitude da jovem princesa, ao declarar que os cadáveres de ambos os irmãos têm direito ao mesmo tratamento, pois «Hades deseja, contudo, que o ritual seja o mesmo» (v. 519).

A vingança de um inimigo, em toda a sua crueza, fora também objecto de, pelo menos, uma tragédia de Eurípides de 431, *Medeia*, e de outra não datável, *Hécuba* (29). Para se vingar de Jasão, que lhe preferira outra mulher, a feiticeira da Cólquida mata com os seus venvos a rival e o pai, e por fim assassina os próprios filhos. O coro fica horrorizado e Jasão acaba por explicar tão selvagem comportamento pela sua proveniência bárbara. Também na *Hécuba* a rainha de Tróia, privada dos dois últimos filhos que lhe restavam, quer exercer vingança. O rei da Trácia, Polimestor, matara o jovem Polidoro, para se apropriar dos tesouros de Tróia que lhe haviam sido confiados. Pois bem! Ela atrairá o traidor à sua tenda, onde as escravas lhe matarão os filhos e ela mesma o cegará. O acto é de novo de origem bárbara. Mas a diferença entre Helenos e bárbaros fora aqui equacionada de outro modo: os primeiros sabem discutir pela razão, os segundos só pelos factos (1129-1130).

Voltando à peça que nos ocupa, vejamos ainda outra figura mais esquecida. Não nos referimos a Tindáreo, o avô de Orestes, que parece formar um só bloco com a rigidez da lei, figura monolítica talhada a cinzel, que não tem suscitado, por isso mesmo, grandes discussões. Falamos do coro, objecto aceso de polémica em toda a tragédia grega, mesmo depois que se pôs de parte a sua definição como «espectador ideal», de Schiller. Todo o helenista moderno encontra facilmente exemplos de como ele pode intervir, embora limitadamente, na acção. E precisamente este drama é um dos que o comprovam. É a ele, por exemplo, que Electra dispõe, metade de cada lado, no κομμός de 1246 a 1310, para exercer vigilância, enquanto aguardam o regresso de Hermíone; é ele ainda que manda aferrolhar as portas do palácio, em 1551-1552. Nestes passos, portanto, colabora activamente no plano de vingança dos três amigos. Mostrara-se compassivo no par antistrófico e epodo de 316-347 a ponto de pedir às Erínias que se afastem de Orestes. E, antes, disso, entrara sem ruído no párodo, a

(29) Para uma visão diferente, embora estimulante, da noção oposta, ou seja de perdão, em Eurípides, veja-se o último capítulo do livro de Vellacott, *Ironic Drama*, especialmente pp. 226-227.

pedido de Electra, a fim de não despertar o enfermo (140-207). No meio destas odes corais, situa-se um estásimo (807-843), em que evoca o assassinio de Clitemnestra, que qualifica de «louca impiedade (*ἀσέβεια μαινόλις*), paranóia de seres malvados». Vellacott vê aqui a sua passagem de compassivo a verdadeiro, para mais adiante afirmar que «a súbita corrupção do coro a meio da peça depois da chegada de Pilades é uma advertência de que a potência destruidora da guerra actua não só nos chefes, não só nos guerreiros, mas em toda a população civil, incluindo as mulheres» (30).

Ora esta ode coral tem a dupla função de ocupar um espaço de representação em que a cena ficou vazia e de colocar num ponto central da peça o grande motivo do matricídio. No momento em que os dois amigos partiram para a assembleia que deverá decidir do destino de Orestes e da irmã, o coro lembra as causas míticas de toda a situação, descreve com cores vivas e contrastes agudos a grande cena que desde sempre estivera subjacente ao drama, e conclui (842-843):

*fez da mãe uma vítima,
em paga do sofrimento paterno.*

A condenação está implícita, mas é clara. Antecipa, de resto, o que se vai passar na assembleia, e que em breve será narrado por um mensageiro. É uma daquelas grandes odes pictóricas, frequentes no poeta, de que *As Troianas* fornecem talvez o mais belo exemplo, e que provocaram a censura de Aristóteles, que entendia que o coro devia considerar-se como um dos actores, tal como em Sófocles, e não como em Eurípides (*Poética* 1456a). Diríamos mesmo que é difícil encontrar-lhe articulação com a atitude inicial e a final (o coro insistira com Electra em 194 em que o acto fora justo), se não fosse o próprio Orestes que também se acusara em presença da irmã, num momento de recuperação da lucidez (284-293). Em todos os demais pontos, o coro mostra a sua simpatia por Electra, a quem coadjuva dedicadamente.

É curioso notar, no entanto, que em toda aquela ode não figura qualquer alusão ao oráculo de Apolo. E, contudo, ele fora muitas vezes apontado como responsável pelo sucedido, no decurso da peça.

(30) *Op. cit.*, pp. 75 e 173, respectivamente.

É o que afirma Electra, retomando, aliás, declarações da tragédia que tem o seu nome (163-165):

*Injusto foi Lóxias, que proclamou então
uma injustiça, quando na trípode de Témis deu a sentença
de cumprir um crime sem nome, o de matar minha mãe.*

Electra volta a insistir com o coro (191-193):

*Febo fez de nós suas vítimas,
dando-nos este triste sangue, sem nome,
de uma mãe que matou o pai.*

Também Orestes dirá para a irmã: «É Lóxias que eu censuro» (285) por o ter levado a cometer «a mais ímpia das acções» (286). E, no primeiro diálogo com Menelau, diz que lhe resta uma esperança no meio da desgraça, «Febo, o que me mandou executar o assassinio de minha mãe» (415). Mais surpreendente é o comentário de Menelau: «Por ser desconhecedor do que é belo e justo». Uma afirmação diferente é utilizada por Orestes ao defender-se perante Tindáreo, atribuindo a Apolo o seu acto — Apolo que no centro da terra «dispensa aos mortais os seus ditos seguros» (591-592); se alguém errou, foi ele (596). Faz parte da demonstração pela ironia que a hipótese de erro não possa aceitar-se. A Electra dirá mais tarde o mensageiro que o deus Pítio a deitou a perder (955-956).

Tudo se prepara, por conseguinte, para uma justificação no final do drama.

Esta vem quando a insânia de Orestes atingira o cume do desvairo. Se ela já se notara de novo na cena de perseguição do escravo frígio, que mais parece uma paródia de um episódio heróico do que um momento trágico, a ponto de por duas vezes (1512 e 1521) o escoliasta ter anotado que a frase era «indigna da tragédia» ou «mais dada à comédia», e de autores modernos salientarem a insegurança de Orestes, que chega a perguntar ao atemorizado bárbaro se na verdade teve razão em atentar contra a vida de Helena (31) — mais evidente se torna no êxodo.

(31) E.g. Ch. Eucken, *op. cit.*, p. 166.

O matricida aparece no telhado do palácio, segurando na mão uma espada apontada ao pescoço de Hermíone, e tendo ao lado Pílates. Já se encontram brandões acesos próximo do sinistro grupo. Esta era a parte da vingança planeada por Electra, para garantir a ajuda de Menelau; as tochas eram um acrescento de Pílates, para, se não conseguissem matar Helena, lhes restar o recurso de incendiarem a casa e perecerem todos nas suas ruínas. Assim os esperaria «uma nobre morte ou uma nobre salvação» (1152).

Num crescendo de fúria, metricamente traduzido pela passagem da *stichomythia* à *ἀντιλαβή*, Orestes está quase a cumprir a ameaça de degolar Hermíone, quando obtém a rendição de Menelau (1617), dada, porém, em termos ambíguos: «Dominaste-me!». De qualquer modo, Orestes dá ordens a Electra e a Pílates de incendiar o palácio (1618-1620). Simples ameaça, como pensou Steidle? Efeito teatral, conforme supôs Lesky?

Não vamos repetir a discussão em volta deste intrigante passo, tanto mais que ela se encontra excelentemente sumariada no recente comentário de Willink, o qual, pessoalmente, se inclina para a hipótese de alteração na ordem dos versos (32).

Queremos, mesmo assim, salientar a explicação de Pohlenz (33), de que foi «a avidez da vingança» que prevaleceu. Em nosso entender, porém, este estado de espírito culmina a psicologia do desespero, que vimos manifestar-se em toda a segunda parte da tragédia.

Se a peça acabasse num grande incêndio final, teríamos uma repetição do terminar aparatoso de *As Troianas*, por exemplo. Mas o incêndio de Tróia fazia parte desse mito, não do da casa dos Atridas ou dos Tantálidas, como insistentemente se lhe chama no decurso da representação: é por Tântalo que Electra começa a enumeração dos seus males (4-10) e a ele que imagina ir queixar-se na sua famosa monódia (982-987); também o coro diz venerar a casa de Tântalo (347) e afirma que é esta que vai ser incendiada (1544). De passagem, teremos que acentuar que não é a versão mais conhecida do suplício — a da fome e da sede — que é aqui utilizada, mas outra, também frequente entre os Gregos, que aparece em Arquíloco e em Píndaro, a da pedra suspensa que ameaça cair a todo o momento. E poderemos concluir

(32) *Op. cit.*, pp. 345-347.

(33) *Die griechische Tragödie* (Göttingen 31954) I, p. 419.

do valor emblemático que assume essa versão do suplicio em face da situação em que se debatem os seus últimos descendentes.

Do mito de Orestes fazia parte, pelo menos desde Ésquilo, que ele fosse julgado e absolvido, depois de um período de exílio. Mas uma alteração desta ordem na sequência dos acontecimentos desenrolados ao longo do drama, só um deus a podia fazer (34). Era o que sucedera no *Filoctetes* de Sófocles, estreado um ano antes: aí fora Hércules, surgido *ex machina*, quem ordenara ao herói que seguisse para Tróia com o filho de Aquiles, em vez de regressar à sua terra (35).

Aqui é Apolo que vem dar as suas ordens. Para maior surpresa, acompanha-o Helena, que vai para o Olimpo. (Para evitar este aparente escárnio da justiça divina, Paley supôs espúrios os vv. 1631-1632, mas a sequência da fala de Apolo não invalida a glorificação: Helena será, juntamente com os Dioscuros, seus irmãos, a salvação dos navegantes). Ora o culto de Helena existia, efectivamente, em Esparta, como divindade ligada à vegetação, em particular às árvores, e, por outro lado, estava associado ao dos Dioscuros, pelo menos desde Píndaro, *Olímpicas* III. 1-2. Mas não era uma entidade relacionada com a navegação. Pelo contrário, uma etimologia popular inventada ou adoptada por Ésquilo, *Agamémnon* 689, encontrava no seu nome o significado de «destruidora dos navios». Willink, que estabeleceu esta relação (36), conclui que deve tratar-se de uma invenção ad hoc e de uma «inversão sofisticada» da tradição literária a este respeito.

Seguidamente, Menelau recebe ordem de desposar outra mulher, pois aquele fora um expediente dos deuses para desencadear a Guerra de Tróia, libertando a terra do excesso de população (e aqui Eurípides estava a utilizar, como fez tantas vezes, material de um dos chamados poemas cíclicos, os *Cantos Cíprios*). Orestes deverá exilar-se por um ano em Parrásio, em lugar que os Arcádios designarão, pelo seu nome, *Oresteion*. Daí se dirigirá a Atenas para ser julgado e absolvido pelos deuses no Areópago. Desposará Hermíone e dará Electra em casamento a Pílates. Menelau tem de deixá-lo reinar em Argos.

(34) Cf. Wolff, *Orestes*, p. 354.

(35) A semelhança foi já notada por Willink, *op. cit.*, pp. XXIX-XXX, que também enumera outros pontos de contacto com esta peça, p. LVI, nota 92.

(36) *Op. cit.*, p. 352.

É nesta altura que Orestes intervém com esta confissão hesitante sobre o valor dos oráculos (1666-1669):

*Ó Lóxias profeta, não eram falsos
os teus oráculos, mas verídicos!
Contudo, um temor me penetrava, de ouvir
qualquer génio de vingança, julgando escutar tua voz.*

(No *Íon*, Eurípides ainda fora mais longe: a divindade que aparecia *ex machina* era Atena, porque Apolo «à vossa presença não julgou oportuno vir, não fosse alguém censurá-lo pelo passado») (37).

A reintegração nas linhas do mito não era total, quer na brevidade do exílio de Orestes, quer no julgamento pelos deuses — e neste ponto altera-se gravemente a tradição das *Euménides* de Ésquilo.

Qual era a verdadeira finalidade deste estranho deus *ex machina*? «Deveremos tomar tudo isto a sério? Não será antes ironia do poeta, uma solução aparente intencional ou mesmo um sem-sentido propositado?» — interroga-se Erbse (38), como aliás muitos o fizeram antes e depois dele. Anos atrás, von Fritz expusera claramente a sua posição: «Se isto não é um escárnio amargo do ‘happy end’ de uma tragédia sobre Orestes, então não sei que outro aspecto poderia ter um escárnio contundente» (39).

A série de opiniões poderia prolongar-se, mas talvez seja mais útil deslocar o problema para outro nível: qual era a real intenção do poeta ao compor esta peça? Limitar-nos-emos a enumerar as principais (40): mostrar o drama psíquico de um louco (Scarcella, Strohm, Parry), fazer um estudo patológico da criminalidade (Mullens), desenhar o quadro crítico das condições públicas coevas (Lanza, Longo), mostrar o absurdo da violência (Burkert).

Da importância que aqui assume a psicologia da loucura, falámos já. Que a política do final do séc. v a.C. deixou na obra os seus ecos, parece também evidente. Nem se pode negar razão aos que vêem

(37) Tradução de M. O. Pulquério e M. Manuela Silva in: *Eurípides*, I, Biblioteca Integral Verbo (Lisboa 1975), p. 222.

(38) «Zum Orest des Eurípides», p. 457.

(39) *Antike und moderne Tragödie* (Berlin 1962), p. 313.

(40) Mais pormenores podem ver-se na lista com que principia o artigo de Eucken.

na descrição, pelo mensageiro, da assembleia dos Argivos, uma crítica indirecta aos processos políticos atenienses. O próprio escoliasta antigo foi o primeiro a observar que o demagogo que se levanta para falar no v. 902 é um retrato de Cléofon. Nos nossos dias, W. Burkert estabeleceu a relação entre a *ἐταυρία* de Orestes com Pílates (1079) com as associações do mesmo tipo que, com as suas vinganças, causavam o terror na Atenas do último decénio do séc. v a.C. (41).

A tragédia grega utiliza como temas, na maior parte dos casos, efabulações muito antigas. Não se preocupa, porém, com a verosimilhança histórica. Em *As Suplicantes* de Ésquilo, Pelasgo diz que tem de consultar a assembleia para dar uma decisão; na peça homónima, de Eurípides, o rei Teseu é apresentado como o defensor da democracia; na obra de que nos ocupamos, a figura de Tindáreo censura o neto por não ter submetido o crime de morte do pai à decisão de um tribunal.

Passado e presente entrelaçam-se, e as histórias aparentemente longínquas daquele vêm lançar luz sobre a problemática deste.

Não cremos, por isso, que estejamos apenas perante uma nova versão da história de Orestes, com Helena no lugar de Clitemnestra, estando o seu falhado assassinio, deliberado pelos mortais e evitado por Apolo, em posição quiástica com o da mulher de Agamémnon, ordenado pelo deus — como pensou Greenberg (42).

Tão-pouco cremos que a intenção central seja mais política do que psicológica, conforme aventou Vellacott, embora concordemos com este autor, quanto à presença acentuada da ironia e, sobretudo, à conclusão principal de que «o fim da sede de sangue é a insânia e o suicídio» (43).

No meio de todas estas teorias, uma se tem afirmado desde Reinhardt; é que a peça tem certa similaridade com o moderno teatro do absurdo (44). É nesse sentido que W. Burkert estruturou o seu famoso

(41) «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie. Euripides' Orestes», p. 108.

(42) «Euripides' Orestes: an Interpretation», *Harvard Studies in Classical Philology* 66 (1962), pp. 160-164.

(43) *Ironic Drama*, pp. 55 e 79, respectivamente. Mais recentemente (1987), M. L. West, *op. cit.*, p. 30, conclui que «toda a acção da peça é inventada de novo... A fala de Apolo restaura a tradição: a nova versão não substitui as antigas narrativas do que foi feito de Orestes e interpolado nelas como um episódio extra».

(44) A relação com o teatro do absurdo propriamente dito é, no entanto, negada por autores como Jacqueline de Romilly, *La modernité d'Euripide* (Paris 1986), pp. 36-37.

e já citado artigo «O absurdo da violência e o fim da tragédia: o 'Orestes' de Eurípides», em que procura demonstrar, na esteira de Rohdich, que, após os embates da Sofística, a grande tragédia do séc. v a.C. perdera a capacidade de inovar, prosseguindo nas mesmas linhas. Como ele mesmo e muitos outros, aliás, reconhecem, Eurípides tinha encetado uma fase não-trágica (de «melodrama», como lhe chamou Kitto, ou de «drama romanesco», como a apelidou Rivier) (45) com *Íon*, *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*; por outro lado, *As Fenícias* e *Orestes* marcam um novo ponto de partida.

Esta noção de que a carreira de um autor dramático conhece fases que se desenrolam umas após outras é cómoda e atraente, mas dificilmente aplicável a um poeta tão proteico como Eurípides. Não devemos, com efeito, esquecer-nos que nos são desconhecidos os primeiros vinte anos da sua produção. E, por outro lado, que a trilogia encontrada no seu legado comporta uma obra que, se não fosse certa a sua data e autoria, seríamos tentados a colocar nas origens do teatro: *As Bacantes*. Pelas suas características formais, pela extensão e importância do coro, elas aproximam-se do que se supõe serem os primórdios dessa arte. Entre as duas metas cronológicas, o poeta do racional alterna, como já vimos, com o do irracional, os dramas de sacrifício e agudo sofrimento com aqueles em que uma série de episódios romancescos conduz a um *happy end* sem nuvens, quando não é um teatro de ideias de descarnada intriga ou, pelo contrário, oculto sob as roupagens de uma fantasia quase delirante, que motiva a reflexão do espectador.

Diríamos que em *Orestes* há um pouco de quase tudo isto. Um estudo sobre o irracional, é-o sem dúvida. Mas não deixa de endereçar críticas fortemente imbuídas de racionalismo à tradição mítica. O exótico está presente na caracterização de Helena e do escravo frígio. O inesperado é um recurso fartamente utilizado: chegada de Menelau quando Tindáreo estava quase ganho para a causa de Orestes; vinda de Pílades, quando este se sentia mais isolado e indefeso; aparição do escravo frígio, quando se julgava ir ver o cadáver de Helena; e, finalmente, a discutidíssima cena do *deus ex machina*, que neutraliza toda a acção precedente.

(45) Respectivamente, em *Greek Tragedy* (London 21966), cap. 12, e *Essai sur le tragique d'Euripide* (Paris 21975), p. 139. Sobre as vantagens e desvantagens destas designações, vide Willink, *op. cit.*, p. XXII, nota 2.

Estes actos, não o esqueçamos, são amplificados por uma marcação cénica variada, que vai da entrada do coro em pontas de pés, no párodo, à sua divisão em duas partes, vigiando os acessos ao palácio, no *amoibaion* de 1246-1310; dos saltos de Orestes enlouquecido às voltas de Menelau no mesmo sítio, cada vez mais hesitante no partido a tomar; da fuga do escravo frígio à sua perseguição pelo filho de Agamémnon. E completados por outro predicado que para nós emudeceu, mas de que Dionísio de Halicarnasso (46) nos preservou alguns ecos: a originalidade da música.

Foram certamente estas qualidades espectaculares que fizeram de *Orestes* uma peça favorita, a ponto de entrar na chamada tríade bizantina, ao lado de *As Fenícias* e *Hécuba*. Era «uma das que agradavam no palco», testemunhou Aristófanes de Bizâncio no argumento de que falámos há pouco, para logo a criticar sob o ponto de vista ético.

Diferente tem sido o seu êxito, submetida à análise fria da leitura. Ainda na década de 30, W. N. Bates podia escrever que «não era peça de que qualquer pessoa pudesse agradar-se» (47). Vista pelos diferentes ângulos que procurámos pôr em evidência, reinterpretada à luz do gosto moderno pela exploração dos mais recônditos recantos da *Psyche*, ela reaparece de novo aos nossos olhos como um desafio profundamente meditado e provocante à fragilidade da alma humana.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

(46) *De compositione verborum* XI, onde se faz a análise musical do começo do párodo. Referiu-se também ao acompanhamento musical o pseudo-Plutarco *De Musica* 81, e ainda o escoliasta antigo ao v. 176.

(47) *Euripides* (University of Pennsylvania Press 1930), p. 167. Bem diferente é a opinião de vários trabalhos dos últimos anos, designadamente dos seus dois editores mais recentes, C. W. Willink e M. L. West. Cf., respectivamente, p. VII e 27.